

Editor: Iulian Boldea

*Globalization and
Intercultural Dialogue.
Multidisciplinary
Perspectives*

Section – Literature

**ARHIPELAG XXI PRESS
2014**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Globalization and intercultural dialogue : multidisciplinary perspectives / ed.: Iulian Boldea. - Tîrgu-Mureș : Arhipelag XXI, 2014

ISBN 978-606-93691-3-5

I. Boldea, Iulian (ed.)

008

The sole responsibility regarding the content of the chapters lies with the authors.

Desktop publishing: Korpos Csilla

Published by

Arhipelag XXI Press, Tîrgu-Mureș, România, 2014

Moldovei Street, 8, Tîrgu-Mureș, 540519, România

Tel: +40-744-511546

Editor: Iulian Boldea

Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda

Email: editura.arhipelag21@gmail.com

<http://www.asociatiaalpha.comxa.com>

ISBN 978-606-93691-3-5

Table of contents

JOYOUS IN THE WEB: ANIMAL METAPHORS OF THE NEW, POSTMODERN & GLOBAL FREEDOM Ștefan Borbély, Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca	16
MATEI CĂLINESCU: THINKING THE IDEOLOGIES Marian Victor Buciu, Prof., PhD, University of Craiova	27
FOR A LITERARY HERMENEUTICS OF THE ONIRICAL IMAGE Ovidiu Moceanu, Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov	42
A FORGOTTEN NOVELIST: OCTAV ȘULUȚIU Gheorghe Glodeanu, Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare North University Center	55
A FLORAL POETESS Al. Cistelean, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș	66
SYMBOLIC MEMORY Rodica Ilie, Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov	69
GETTING TO KNOW THE SECRETS OF THE DYING NARCISSUS (DIMITRIE ANGHEL) Vasile Spiridon, Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău	80
DICTION AND UTTERANCE IN ROMANIAN THEORY, CRITICISM AND THINKING Virgil Podoabă, Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov	86
REREADING URMUZ. POSSIBLE INTERPRETATIONS Rodica Grigore, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu	97
ETHICS AND PURGES IN LITERATURE Nicoleta Sălcudeanu, Scientific Researcher, PhD, "Gh. Șincai" Institute for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu-Mureș	104
DUMITRU RADU POPA AND THE MORPHOLOGY OF APPEARANCE Mircea A. Diaconu, Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava	110
THE DOUBLE INTUITION AND THE SELF-DEFINITION THROUGH PREVIOUSNESS Dorin Ștefănescu, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș	118
ICONS OF LONELINESS Marius Miheț, Assist. Prof., PhD, University of Oradea	123
EXILE, IDENTITY AND ANAMNESIS IN <i>THE HOOLIGAN'S RETURN</i> BY NORMAN MANEA Mihaela Șimonca, PhD Candidate, University of Bucharest	127
GHEORGHE CRĂCIUN'S BLUE WOMEN: AN ANALYSIS FROM AN INTERTEXTUAL PERSPECTIVE Alexandra Ungureanu-Atănăsoaie, PhD Candidate, "Transilvania" University of Brașov	143
REALITY – THE "CHARACTER" OF MARIANA MARIN'S POETRY IN ITS EXISTENTIAL AND ALEGORICAL DIMENSION Angelica Băețan (Stoica), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș	156

THE UNAWARENESS OF INFLUENCE: CULTURAL IDENTITY AND THE LITERARY CANON Dan Țăranu, PhD, "Transilvania" University of Braşov	165
AN EXPONENT OF "GÂNDIREA", V. VOICULESCU Sorin Gheorghe Suci, Assist. Prof., PhD, "Sapientia" University of Tîrgu-Mureş.....	176
THE INTERTEXTUAL PERIPETEIA OF THE CONCEPT OF INTERTEXTUALITY Igor Ursenco, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş.....	185
CARCERAL LITERATURE. CONCEPTUALIZATIONS Ioana Cistelecan, Assist. Prof., PhD, University of Oradea	195
INFLUENCE OF GLOBALIZATION ON THE CONSTRUCTION OF THE LITERARY PROTAGONIST AS COSMOPOLITAN IDENTITY IN HARUKI MURAKAMI'S 1Q84 Florina Ilis, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca	203
UN MODÈLE ROMANTIQUE FRANÇAIS EXPONENTIEL DANS LA STRUCTURE DES ÉCRITS ROUMAINS DU XIX ^E SIÈCLE Ludmila Branişte, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi.....	213
ASPECTS OF THE ROMANIAN RENAISSANCE BEYOND THE PRUT Adriana Maria Iancu, PhD Candidate, University of Bucharest	221
GRIGORE V. CIOBAN – A CROSS-ARTS CASE Ioan Dănilă, Assoc. Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău	231
MAN - OPENER OF MYSTERIES IN LUCIAN BLAGA'S POETRY Andreea Maciu, Assist. Prof., PhD, University of Piteşti	237
"THE REVELATION OF THE DOUBLE" IN THE NOVEL "ORBITOR" BY M. CĂRTĂRESCU Bogdan Raţiu, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş.....	243
LIFE AS A LABYRINTH IN SORIN TITEL' LUNGA CĂLĂTORIE A PRIZONIERULUI Camelia-Teodora Ghiddeu, Ph. D. Candidate, University of Oradea	249
MORROCAN IDENTITY IN TAHAN BEN JELLOUN'S PROSE Elena Chiriac, PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava.....	255
MAGHREBIAN IDENTITY VERSUS WESTERN CULTURE IN ALBERT MEMMI'S <i>PILLAR OF SALT</i> Elena-Brânduşa Steiciuc, Professor, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava	261
L'IDENTITE ANTILLAISE CHEZ PATRICK CHAMOISEAU Elena Sofica Sevastre, PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava.....	266
AUTO-REFERENCES AND HETERO-REFERENCES IN ELABORATING INDIVIDUAL IDENTITY IN TRADITIONAL CULTURE Adrian Crupa, Assis Prof., PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi.....	272
REMEMBERING BABYLON – AN ECOCRITICAL APPROACH Dragoş Osoianu, PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanţa.....	282
MATEI CĂLINESCU – <i>THE LIFE AND THE OPINIONS OF ZACHARIAS LICHTER</i> . A TESTIMONIAL OF THE NATIONAL IDENTITY Larisa Stîlpeanu, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov.....	290

THE SHADOWY SOCIETY: ESOTERICISM AND SECRECY IN REDEFINING COLLECTIVE IDENTITIES IN THE EUROPEAN POLITICS AND CULTURE OF THE 20 TH CENTURY Constantina Raveca Buleu, PhD, Researcher, Romanian Academy, „Sextil Pușcariu” Institute for Linguistics and Literature, Cluj-Napoca	296
DOMNIȘOARA CHRISTINA BY MIRCEA ELIADE IN MUSICAL TRANSLATION Cristina Scarlat, PhD, Independent Researcher, Iași	306
THE FUTURE PRESENT OF ART, BETWEEN ARTISTIC EXPERIMENT AND BLOOD DISCOURSE Florina Codreanu, Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca	315
CRITICAL SYMBOLS Alina Bărbuță Negru, PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava	322
FRENCH ROMANTICISM AS AN IMPORTANT CATALYSER IN ROMANIAN LITERATURE Ludmila Braniște, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	331
OSCAR WILDE: SPACE AND THE IMPRISONED SELF Cristina Nicolae, Assist., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș	341
DEBUNKING THE GLOBAL WARMING METANARRATIVE: AN ECOCRITICAL READING OF IAN McEWAN'S SOLAR Monica Cojocaru, Assist., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu	346
IMPERFECTION AND DUAL IDENTITY OF THE DOSTOYEVSKIAN CHARACTER IN THE CONTEXT OF THE METAPHYSICAL EVIL Adonis Bunghis, Assist. Prof., PhD, University of Oradea	353
ALEXANDRU LAMBRIOR'S CONTRIBUTION TO FOLKLORE Anca-Diana Bibiri, Scientific Researcher, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	362
ANTI-COMMUNISM, MEMORY AND ETHICAL DIFFERENCE IN THE ROMANIAN EXILE PRESS (THE <i>LUCEAFĂRUL</i> AND <i>ETHOS</i> MAGAZINES) Elena Bondor, PhD, "Mihai Eminescu" Central Univesity Library, Iași	373
NATIONALIST DISCOURSE OF THE SCHOOL POETRY IN THE CEAUȘESCU'S ERA Cosmina CRISTESCU, PhD, <i>Transilvania</i> University of Brașov	384
UPDATES OF THE ELECTRA MYTH IN LITERATURE Gabriela Chiciudean, Assist. Prof., PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia	392
THE ENDING OF THE ROMANIAN IPHIGENIA BY MIRCEA ELIADE Claudia Chircu, PhD, College "Horea" of Cluj-Napoca	407
HUMANITIES AND THE CONTEMPORARY ENGLISH NOVEL GENRE Onoriu Colăcel, Assist. Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava	417
ALCOHOL WITHOUT "ISM" OR FOR THE NECESSITY OF A LITERARY-CULTURAL PERSPECTIVE ON ALCOHOL Adriana Teodorescu, PhD, Researcher, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia	426
FIN DU MONDE /FIN D'UN MONDE DANS LE THEATRE DE IONESCO ET VISNIEC Emilia Munteanu, Assoc. Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău	440

THE SEARCH FOR ABSOLUTE FREEDOM AND NATIONAL IDENTITY IN MIRCEA ELIADE'S <i>NINETEEN ROSES</i> Lioara Coturbaș, Assist. Prof., PhD, University of Oradea.....	450
CRACKING THE GLOCAL CODE IN AMERICAN FICTION Ileana Vesa, PhD, "Emanuel" University of Oradea.....	461
ION MUREȘAN, <i>CARTEA DE IARNĂ/ THE WINTER BOOK</i> (1981-2013) - INTERPRETATION PERSPECTIVES OVER THREE DECADES Vasile Feurdean, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș	468
CROSS-CULTURAL ENCOUNTERS IN DORIS LESSING'S <i>AFRICAN LAUGHTER</i> Anca Georgescu, Assist. Prof., PhD, "Valahia" University of Tîrgoviște	493
BIOGRAPHY AND FICTION IN THE NOVEL <i>MATEI ILIESCU</i> BY RADU PETRESCU Dan Pătrașcu, PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău.....	501
MULTICULTURALISM AND NATIONAL IDENTITY: IAN McEWAN'S <i>THE INNOCENT</i> (1990) Daniela Tecucianu, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	509
THE RUSSIAN POSTMODERNIST DISCOURSE Elena Manea, PhD Candidate, Constanța.....	517
INTERCULTURAL DIALOGUE. A LITERARY VIEW Dana-Alexandra Dolgu-Ursuleanu, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava.....	523
SPACES OF THE EXILED: THE <i>HERE</i> AND THE <i>THERE</i> IN YING CHEN'S <i>LES LETTRES CHINOISES</i> Eduard-Iustin Ungureanu, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	527
EFFACED NATIONAL IDENTITIES IN THE GLOBALIZED WORLD: DOUGLAS COUPLAND AS PART OF THE INTERCULTURAL (LITERARY) DIALOGUE BETWEEN ROMANIA AND CANADA Ana-Magdalena Petraru, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	536
EMINENT ROMANIAN DRAMA. A BIOGRAPHICAL APPROACH Bogdan C. S. Pîrvu, MD, and Doina Cosman, MD, PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca	542
FICTIONALISATION OF IDENTITY AND HAPLOGROUP IDENTITY IN THE AGE OF GLOBALIZATION Adriana-Claudia Cîteia, Assist. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța	551
THE APPRENTICE MOTIF IN GEORGE BĂLĂIȚĂ'S PROSE Elena (Pârlog) Băiceanu, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava.....	562
FOUR SIGHTS OF THE ROMANTIC VISIONARISM Kozak Larisa, PhD Candidate, "Transilvania" University of Brașov	571
THE IDEOLOGY OF REALIST-SOCIALISM REFLECTED IN THE WORKS OF MIHAIL DAVIDOGLU AND LUCIA DEMETRIUS Oana Angharad Frandేశ, PhD Candidate, "Lucia Blaga" University of Sibiu	580
GLOBALIZATION, POSTMODERNISM AND POSTTOTALITARIANISM – "WRITER IN COMMUNISM" Laurențiu Ichim, Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați	590

NATIONAL IDENTITY AND THE EFFECT OF GLOBALIZATION. THE CASE OF PETRU POPESCU, JEFFREY EUGENIDES AND IAN MCEWAN Maria-Miruna Ciocoi-Pop, Assist., PhD Candidate and Narcisa Schwarz, Assoc. Prof., PhD, "Vasile Goldiș" University of the West, Arad	600
METAPHORICAL INSERTION IN THE COMPARATIVE STRUCTURE OF RADU GYR'S DETENTION POETRY Lavinia-Ileana Geambe, Assist. Prof., PhD, University of Pitești	606
INCREMENTA VS. DECREMENTA. BIBLIOGRAPHY AND RECOLLECTION Ioana Costa, Prof., PhD, University of Bucharest.....	613
CROSSING BORDERS –HERTA MÜLLER AND ASPECTS OF CULTURAL IDENTITY Nagy-Szilveszter Orsolya, PhD Candidate, "Sapientia" University of Tîrgu-Mureș.....	619
HE LIVED TO WRITE, HE WROTE TO LIVE – MARIUS MIRCU Carmen Țașorean, PhD Candidate, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....	627
EAST OF THE WESTERN CANON: CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE UNDER BRITISH EYES Michaela Praisler, Prof. PhD, Oana-Celia Ilieș (Gheorghiu), PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați.....	635
RETRIEVING TRADITION: ION PILLAT AND VASILE VOICULESCU Iulian Boldea, Prof. PhD, "Petru Maior" University.....	643
COMMUNICATION AND LITERATURE Odette Arhip, Prof., PhD, Ecological University of Bucharest.....	653
OCTAVIAN PALER - BETWEEN THE PATRIARCHAL AND THE ARISTOCRATIC LEVEL OF THE NATIONAL CULTURE Diana Câmpian, Assoc. Prof., PhD, "1 Dec. 1918" University of Alba-Iulia	657
THE SPIRIT OF REBELLION AND THE AESTHETIC OF "RUPTURE" IN THE POETS OF THE "WAR GENERATION" Sorin Ivan, Assoc. Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest	664
PLANET FEM Monica Șimon, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș.....	672
DOSTOYEVSKIAN PNEUMATOLOGY AND NOOLOGY AS EXPLORATORY FORMS OF FORAYING THE UNCONSCIOUS AND OF ELEVATING THE GLOBAL SPIRIT Adonis Bunghis, Assistant, PhD in training, University of Oradea	679
SIMONE DE BEAUVOIR - AMBIGUITY AND TRANSCENDENCE Carmen Petcu, Professor, PhD, University of Craiova	687
LITERAL MEANING AND INDIRECT SPEECH ACTS IN ELIF SHAFAK'S NOVEL <i>THE BASTARD OF ISTANBUL</i> Anca-Mariana Pegulescu, PhD, Romanian Ministry of National Education.....	697
INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY IN THE LEGENDS OF AN ISLAND: ADA KALEH Luiza Marinescu, Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest	705

SOCIAL INTERACTIONS AND MORALITY ISSUES IN IAN MCEWAN'S <i>THE INNOCENT</i> Alina Buzarna-Tihenea (Galbeaza), PhD and Mihaela Rus, Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța.....	717
ODE TO LADY LIBERTY- (RE)IMAGINING AMERICAN IDENTITY IN WALT WHITMAN'S PATRIOTIC POEMS Ecaterina Cojoca, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași.....	727
IDENTITARY VALUES IN EMINESCU'S JOURNALISM Mihaela Mocanu, Scientific Researcher, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	736
DIGGING (W)HOLES IN A GLOBAL WORLD. IDENTITY IN COMPARATIVE LITERATURE Cătălin Constantinescu, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași.....	745
CHANGES AND PRESERVATION TRENDS IN THE CULTURAL CONTEXT OF IMMIGRATION Anița Grigoriu, Assist., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest	755
UNE POÉSIE DE L'EXIL – VINTILĂ HORIA Mădălina-Violeta Dîrmină, PhD Candidate, University of Pitești	760
MIHAIL SEBASTIAN, THE ESSAYIST Ariana Bălașa, Assist. Prof., PhD, University of Craiova	768
THE PSYCHIATRIST AND LITERARY MAN ION BIBERI Mirela Radu, Assistant, PhD Candidate, "Titu Maiorescu" University of Bucharest.....	774
(DIS)COVERING / (DE)CONSTRUCTING IDENTITY IN ELIZABETH GASKELL'S <i>NORTH AND SOUTH</i> Simona Catrinel Avarvarei, Assistant, PhD Candidate, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iași.....	782
REPRESENTATIONS OF THE GIPSY IN ROMANIAN FOLKLORE – THE VISION OF THE OTHER Claudia Costin, Assoc. Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava	791
"I AM A FREE HUMAN BEING" Simona Catrinel Avarvarei, Assistant, PhD Candidate, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iași.....	801
THE POETIC INFLUENCE, MULTILATERAL DIALOGUE Senida Denissa Poenariu, PhD Candidate, "Transilvania" University of Brașov	809
CHALLENGING STEREOTYPES ON JAPANESE IMMIGRANTS IN HIROMI GOTO'S <i>THE KAPPA CHILD AND CHORUS OF MUSHROOMS</i> Oana Meda Păloșanu, PhD Candidate, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca	816
KAZUO ISHIGURO'S EARLY PROSE. PREORDAINED NAMES AND ECHOES OF JAPANESE IDENTITY Andreea Ionescu, PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați	826
PRE-RAPHAELITE PAINTERS EXPLORING THE MODERN VICTORIAN TOWN Lavinia Hulea, Assistant, PhD, University of Petroșani	834
VALERIU ANANIA'S EPIPHANY Mirela Radu, Assistant, PhD Candidate, "Titu Maiorescu" University of Bucharest.....	841
LITERARY AESTHETICS PERSPECTIVE IN AUGUSTIN BUZURA'S WORKS Carolina Botiș, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center Baia Mare	845

LOOKING ACROSS the Surface of Words in Nichol's "THE Martyrology" via the Game Theory and Gadamer's Hermeneutical Method Clementina Mihăilescu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu.....	852
FOLKLORE RESEARCH METHODOLOGY DURING THE COMMUNIST PERIOD Maria Grosu, Assist., PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca	857
RECYCLING THE WOOLFIAN TEXT – VERSATILE GRAPHIC REPRESENTATIONS FOR VARIOUS TYPES OF RELATIONS BETWEEN TEXTS Mihaela-Alina Ifrim, PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați	865
MAGIC REALISM, BETWEEN GLOBALIZATION AND NATIONAL IDENTITY Delia-Maria Radu, Assist. Prof., PhD, University of Oradea.....	873
THE LECLÉZIEN CHARACTER: MEDIUM OF OPENNESS TOWARDS OTHERNESS/ ALTERITY Mihaela Iuliana Marari, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	879
FROM "AURORA" TO 'PANDORA': GLOBALIZATION AND THE END OF HUMANISM IN MICHEL HOUELLEBECQ'S NOVELS Monica HĂRȘAN, Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov.....	886
VICTORIAN WRITING AND PERIODICAL LITERATURE Lavinia Hulea, Assistant, PhD, University of Petroșani	897
BALKAN REPRESENTATIONS OF POSTMODERNISM IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S <i>LEVANTUL</i> Marius Nica, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești.....	900
RADU G. ȚEPOSU'S CRITICISM AND THE NATIONAL IDENTITY Andreea Oana Oprea, PhD Candidate, "Transilvania" University of Brașov	908
OTHERING THE WALLACHIAN NATIONAL IDENTITY: BRITISH VICTORIAN TRAVELLERS VOYAGING DOWN THE DANUBE Eliana Ionoaia, Assist., PhD, University of Bucharest.....	915
COMPETING AND COMPLEMENTARY IDENTITIES FOSTERED BY GENDER EDUCATION IN LATE 19TH-EARLY 20TH CENTURIES. A CASE STUDY: "CAIETELE HERMINEI" (HERMINA'S NOTEBOOKS) Cătălina Mihalache, PhD, Scientific Researcher III, Romanian Academy	925
GRAPHIC NARRATIVES IN RESEARCHING MULTILINGUAL INNER SPEECH: EXPLORING THE ZONE OF PROXIMAL DEVELOPMENT Emese Boksay Pap, PhD Candidate, Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary	939
THE RECEPTION OF MIRCEA ELIADE'S WORKS IN POLAND Magdalena Filary, PhD Candidate, University of Craiova.....	950
EGOGRAPHIC AND IDEOGRAPHIC TRAITS IN DIARISTIC DISCOURSE: IDENTITARY RECONFIGURATION AND THE AESTHETICS OF WRITING IN NORA IUGA'S DIARY - BERLINUL MEU E UN MONOLOG / MY BERLIN IS A MONOLOGUE Nicoleta Ifrim, Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați.....	954
EASTERN REFLECTIONS OF THE SIXTIES: ALTERNATIVE IDENTITY CONSTRUCTION WITH MIRCEA NEDELICIU AND ADRZEJ STASIUK Ramona Hărșan, Assist., PhD, "Transilvania" University of Brașov.....	963

QUAND DONNER C'EST RECEVOIR. JEAN-ALEXANDRE VAILLANT RECIPIENDAIRE ET INSTIGATEUR D'HOSPITALITE Mircea Ardeleanu, Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu.....	974
LA PASSION PATRIOTIQUE CHEZ PIERRE DRIEU LA ROCHELLE ET E.M. CIORAN Serenela Ghițeanu, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești	988
ANALYSIS OF THE TRANSLATION VERSIONS OF THE POEM "SILENCE OF THE SEA" BY GOETHE Patricia Serbac, Dr., University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu-Mureș	998
VICTORIAN POETRY. AN INTRODUCTION Simona-Andreea Șova, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	1011
POLITICAL ACTIVISM AND ROMANESQUE FICTION IN THE WRITINGS OF DRAGOȘ PROTOPOPESCU Alina Dorle, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca – North University Center, Baia Mare	1020
MIGRATION, GLOBALISATION AND MULTICULTURAL IDENTITY IN THE BRITISH POSTCOLONIAL NOVEL Angela Stănescu, Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Tîrgoviște	1028
ALEXANDRU GEORGE AND THE "ȘCOALA DE LA TÎRGOVIȘTE" LITERARY GROUP Valentina Iliescu, PhD Candidate, "Transilvania" University of Brașov.....	1036
RACIAL POLITICS IN THE NOVEL <i>THE GRASS IS SINGING</i> Alina Vișan, Assist. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița.....	1042
INTERTEXTUALISM – "WAY OF BEING" Maria-Nicoleta Ciocian, Assist., PhD Candidate, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....	1047
"AMANTUL COLIVĂRESEI" OR THE SUBURB OF THE "NEW MAN" Aritina Iancu (Micu-Oțelea), PhD Candidate, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia	1058
MEMORY AND IDENTITY IN THE POST-COMMUNIST INTELLECTUAL DISCOURSE Alina Crihană, Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați	1071
ROMANIAN POET OF VOJVODINA IN THE ERA OF GLOBALIZATION Virginia Popović, Assist. Prof., PhD, University of Novi Sad, Serbia.....	1084
MATEI VIȘNIEC'S IRONY TRANSLATION. ANALYSIS OF THE PLAY <i>LE DERNIER GODOT</i> Violeta Cristescu, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava.....	1094
„QUESTIONS AND ANSWERS" IN ROMANIAN MEDIEVAL LITERATURE Laura Bădescu, Prof., PhD, University of Pitești	1106
THE GENERATION OF THE 80S – DIRECTIONS, TENDENCIES, CONCEPTUAL DELIMITATIONS Marius Însurățelu, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș	1115
MEDICAL METAPHORS AND NATIONAL ALLEGORY IN <i>SOY PACIENTE</i> (1980) BY ANA MARIA SHUA, <i>REALIDAD NACIONAL DESDE LA CAMA</i> (1990) BY LUISA VALENZUELA AND <i>EN ESTADO DE MEMORIA</i> (1990) BY TUNUNA MERCADO Cecilia Policsek, Assist., PhD, Technical University of Cluj-Napoca	1123

PINTEA VITEAZUL, OLEXA DOBOS, A COMMON DESTINY, TWO NATIONS Daniela Andraşciuc, PhD Candidate, "1 Decembrie 1978" University of Alba-Iulia.....	1131
THE IDEA OF PROGRESS IN THE WRITINGS OF THE ROMANIAN ROMANTICISTS Carmen Opreşor, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu	1145
NOTES ABOUT THE LINGUISTIC EXPRESSION OF THE ASPIRATION TOWARDS THE ABSOLUTE IN TRAIAN DORZ'S POETRY Florina-Maria Băcilă, Assist. Prof., PhD, University of the West, Timişoara	1152
AN EPISTOLARY DIALOGUE BETWEEN EAST AND WEST: CIORAN-NOICA, 1957 Rodica Brad, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu.....	1163
IDENTITY CONSTRUCTION OF THE HOWLEGLAS-FIGURE IN THE GERMAN ORIGINAL Cristina Dogaru, Assist., PhD, University of Bucharest	1176
MISTER PIP BY LLOYD JONES: A POSTCOLONIALIST READING OF CHARLES DICKENS Irina Toma, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploieşti.....	1183
THE INTERTWINING OF SELF AND HISTORY IN SALMAN RUSHDIE'S <i>MIDNIGHT'S CHILDREN</i> Roxana Elena Doncu, Assist., PhD, University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila", Bucharest	
DUMITRU RADU POPA'S <i>ROMANIAN-AMERICAN NARRATIVES</i> OR ON THE <i>SISTER ARTS</i> IN POSTMODERNISM Simona Antof, Professor PhD., Dunărea de Jos University, Galaţi	1198
MIGRANT WRITERS ON NATIONAL IDENTITY. HOME AND ITS STEREOTYPES IN SOME RECENT ROMANIAN INTELLECTUAL DISCOURSES Ştefan Fircă, Assist., PhD, University of Bucharest	1208
STERE GULEA'S "SUNT O BABĂ COMUNISTĂ": PERFORMING THE (POST-) COMMUNIST NATION AND THE CHALLENGES OF GLOBALIZATION Sorina Chiper, Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi	1218
READING THE ZUCKERMAN CHRONICLE FOR MIMETIC ENDS – RHETORICAL ASPECTS OF NARRATIVE PROGRESSION Corina Lircă, Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş.....	1226
SEPTIMIU BUCUR IN LITERARY CONTEXT Dumitriţa Todoran, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş	1232
TRISTAN TZARA- UN DÉBUT LITTÉRAIRE SOUS LE SIGNE DU SYMBOLISME Elena Monica Baci, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş	1238
AUREL GURGHIANU'S EPIC AND LYRICAL VISION Szabó Zsolt, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tg. Mureş	1242
PERSONIFICATION AND GENIZATION. COMPARATIVE STUDY BETWEEN ROMANIAN AND ENGLISH SYMBOLIST LITERATURE Anca Nemeş, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş	1249
"UNCORROBORATED TESTIMONY, TRANSLATING "GYPSINESS" INTO EUROPEAN Puskás-Bajkó Albina, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş.....	1257

COSTACHE OLĂREANU – „PARALLEL CONFESSIONS” Elena Lazăr, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1273
THE INTERPRETATION OF IOANICHIE OLTEANU’S BALLADS Delia Natalia Trif (Anca), PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1281
I. L. CARAGIALE AND VATRA LITERARY MAGAZINE Nicoleta-Doina Pop (Pocan), PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1285
THE RELIGIOUS CATEHETIC LITERATURE IN INTER-WAR CALENDARS Antonina Silvia Franduş Andone, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1291
A VISION OF LUCIAN BLAGA WITH RELIGIOUS ELEMENTS Cioată Valeria, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1299
CHARACTERS IN BĂLINT TIBOR'S NOVEL „PILGRIMAGE TO THE WALL OF COMPLAINT” Marosfői Enikő, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1310
ALEXANDRU GEORGE - THE GUILT OF FREEDOM Carmen-Elena Florea, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1316
MIRCEA IVĂNESCU. ASPECTS OF THE CRITICAL RECEPTION Diana Dan, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1325
THE DIMENSION OF FAITH IN ION HOREA’S POETRY Anamaria Ştefan (Papuc), PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1330
RELIGIOUS CONNOTATIONS IN ANA BLANDIANA’S POEMS Bianca Cruciuc, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş.....	1339
MIRCEA NEDELICIU. HIGHLIGHTS OF THE CRITICAL RECEPTION Ana Valeria Gorcea (Stoica), PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş	1344
THE GLOBALIZATION PHENOMENON IN HUXLEY’S NOVEL <i>BRAVE NEW WORLD</i> Mădălina Viorela Voicu, PhD Candidate, University of Bucharest.....	1354
PHILIP ROTH’S <i>THE HUMAN STAIN</i> , A NARRATIVE OF RHETORIC Corina Lircă, Assist. Prof., PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş.....	1360
THE ROLE OF GREEK MYTHOLOGY IN GRAHAM SWIFT’S POEM <i>PRIAM</i> Irina-Ana Drobot, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest.....	1366
THE SYNAESTHETIC REPRESENTATION OF THE WORLD AS AN “EROTIC JOURNEY” IN GHEORGHE CRĂCIUN'S „FEMEI ALBASTRE” Teodora-Bianca Moraru, PhD Candidate, ”Lucian Blaga” University of Sibiu.....	1375
TIME TRAVELERS Dragoş Avădanei, Assist. Prof., PhD, ”Al. Ioan Cuza” University of Iaşi.....	1386
NATIONALISM AND/V.S. TRANSCULTURALISM WITHIN ENGLISH ROMANTIC POETRY Ecaterina Oana Brîndaş, Assist. Prof., PhD, ”Emanuel” University of Oradea	1396
<i>CALIGULA</i> OU DE LA SOLITUDE DU POUVOIR ABSOLU Ileana Tănase, ”Valahia” University of Tîrgovişte	1404

LOVE AS SALVATION. RADU TUDORAN'S <i>UN PORT LA RASARIT</i> Jeanina Simona Cacuci, PhD Candidate, University of Oradea.....	1408
CORNEL REGMAN – POST-WAR LITERARY CRITIC AND HISTORIAN Florina Moldovan-Lircă, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş.....	1417
THEOLOGICAL AND MYTHOLOGICAL INSERTIONS IN THE PLAYS WRITTEN BY VALERIU ANANIA Alina Oltean, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş.....	1423
UNDERSTANDING HUMAN NATURE THROUGH CHILDREN LITERATURE Simona Laurian, PhD, University of Oradea.....	1432
THE REMITHOLOGIZATION PROCESS IN BUJOR NEDELCOVICI AND JOHN BARTH'S FICTION Antonia Pâncotan, Assist. Prof., PhD, "Partium" Christian University, Oradea.....	1442
REPRESENTATIONS OF FEMININE IDENTITY IN POSTMODERN LITERATURE. CASANDRA, BY CHRISTA WOLF Liliana Truță, Assist. Prof., PhD, "Partium" Christian University, Oradea	1447
THE EROTIC POETRY OF ILEANA MĂLĂNCIOIU Ioan Gheorghișor, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş	1456
THE CONCEPT OF VERNACULAR - AN INSTRUMENT FOR REDEFINING CONTEMPORARY FOLKLORE Eleonora Sava, Assoc. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca	1461
THE REAL DIMENSION OF CONFESSIONAL LITERATURE IN THE DIARISTIC PROSE OF RADU PETRESCU Oana Codarcea, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş	1468
<i>WONDERLAND AND THROUGH THE LOOKING GLASS</i> . THE MIRRORING OF VICTORIAN SOCIETY, CULTURE AND CIVILIZATION IN THE WORLD OF FICTION Andreea Sâncelean, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş.....	1474
THE LITERARY ERRANCY AND THE EXILE AS AN EXISTENTIAL CONDITION: BENJAMIN FONDANE FACING HISTORY Speranța Milancovici, Assoc. Prof., PhD, "Vasile Goldiș" University of the West, Arad.....	1480
THE IDEA OF COMMUNITY IN <i>NEWS FROM NOWHERE</i> Andreea Mihaela Mardar (Stancu), PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University	1488
WOODEN LANGUAGE AND PARODY IN „PUPA RUSSA“ BY GHEORGHE CRĂCIUN Florica Persăcel (Teodoriuc), PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava.....	1496
"NOAPTEA DE SÂNZIENE" OR THE TRANSGRESSION OF THE FRONTEER BETWEEN EXISTENTIAL AND FANTASTIC PROSE Mihaela Rusu, PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați.....	1505
THE SUFFERING ISSUE OF THE CHARACTER RASKOLNIKOV FROM THE NOVEL CRIME AND PUNISHMENT Silviu Cristian Rad, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca	1510

THE REPRESENTATION OF THE "NON-LIEUX" IN THE AUTOBIOGRAPHICAL FICTION OF PAUL GOMA Veronica Nanu, PhD Student, "Alec Russo" University of Băți, Moldova	1517
MATÉI VISNIEC ET LA GLOBALISATION LITTERAIRE Simona Jișă, Assist. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca	1527
NATIONAL IDENTITIES IN THE AUSTRO-HUNGARIAN MONARCHY, ITS SUCCESSORS THE NATION STATES AND TODAY. AN ANALYSIS BASED UPON LITERARY TEXTS BY JOSEPH ROTH Mihály Vilma-Irén, PhD, "Sapientia" University of Miercurea-Ciuc.....	1534
LINGUISTIC AND EXISTENTIAL OBSESSIONS IN FLORIN IARU'S POETRY. THE GENESIS OF THE MECHANOMORPHIC MAN Cristina Vasilică ,PhD Candidate, "Transilvania" University of Brașov	1540
TEXT AND SCENE IN 2014, ANCA VISDEI Elena Iancu, PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați	1550
THE THERIOMORPHIC REPRESENTATIONS OF CONCHIS IN JOHN FOWLES'S <i>THE MAGUS</i> Bianca Foghel, PhD Candidate, University of the West, Timișoara	1559
THE RECEPTION OF KNUT HAMSEN IN THE NEW ILLUSTRATED RAMP, BUCHAREST, 1920-1934 Diana Lățug, PhD Candidate, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca	1564
'CONFINING' LITERARY' TEXTS: CENSORSHIP AS A GLOBAL PHENOMENON Ana-Maria Păcleanu, PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați	1575
FROM FACT TO FICTION: IMAGES OF THE DICTATOR IN LITERATURE Ramona Mureșan, PhD Candidate, Cluj-Napoca Technical University "Northern University Center", Baia Mare	1588
ECATERINA BĂLĂCIOIU-LOVINESCU – THE CONSCIOUSNESS OF A CONSCIOUSNESS Ileana Marioara Cosma, PhD Candidate, Cluj-Napoca Technical University "North University Center" of Baia Mare	1599
RECONSTRUCTING NATIONAL IDENTITY: NADINE GORDIMER'S <i>NONE TO ACCOMPANY ME</i> Cătălin Tecucianu, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	1605
NORMAN MANEA AND THE CONDITION OF THE EXILED Georgeta-Liliana Țan, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava	1613
RELIGIOUS DISCOURSE IN NICOLAE STEINHARDT'S WORK Claudia Crețu (Vașloban), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș.....	1625
EMINESCU'S EGIPTOMANIA: CULTURAL TREND AND HISTORIOGRAPHICAL TRADITION Roxana Patraș, PhD., Scientific Researcher III, Departamentul de Cercetare Interdisciplinar – Domeniul Socio-Uman, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași	1635
ORBITING NEW AGE Aurora Pașcan, Assist., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu-Mureș	1643

ORA PĂIANJENULUI ON RADU ȚUCULESCU'S WATCH Ioana Paula Petruțiu, PhD Candidate, University of Oradea.....	1653
VICTORIAN POETRY. AN INTRODUCTION Simona-Andreea Șova, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași.....	1635
"KUSHELO AND GADJO" THE GIPSY WOMAN'S CURSE AND THE WHITE MAN IN MIRON RADU PARASCHIVESCU'S „CÂNTICE ȚIGĂNEȘTI” Puskás-Bajkó Albina, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	1635
THE MECHANISM OF PARABLE AND THE INFLUENCES OF THE TOTALITARIAN REGIME IN THE NOVEL "LIFE ON A PLATFORM" BY OCTAVIAN PALER Szilagy (Szoverfi) Judit Maria, PhD Candidate, „Petru Maior” University of Tîrgu-Mureș	1635

JOYOUS IN THE WEB: ANIMAL METAPHORS OF THE NEW, POSTMODERN & GLOBAL FREEDOM

Ștefan Borbély, Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: It is difficult to determine the main symbolic animal of Modernism. Was it Zarathustra's serpent, was it the fantastic Phoenix of the so many Gnostic complexes, was it Hermann Hesse's lonely wolf, or the Promethean eagle, also present in America's ascension as a global power? Each of them can be considered representative, but none of them can express clearly and without hesitation the intimate, ultimate identity of Modernism, associated with anxiety, loneliness, a social feeling of the absurd and the specific fears of the authoritarian, mass societies. The Counterculture of the 60s and the coming of the Internet have made things easier to define. The dominant symbols of the new, electronic society are the web and the swarming "global village", as defined by Marshall McLuhan and Jussi Parikka: the insect society. Postmodernism and cyberculture joyously herald the utopia of a future global swarm, formed by people technologically deprived of any negativity, and whose only outcome is the universal, shared freedom. As Richard Barbrook puts it (in his Imaginary Future. From Thinking Machines to the Global Village, 2007), "The imminent arrival of the Net meant that people would soon be living, thinking and working in a peaceful, equalitarian and participatory civilization." Interfering with Jussi Parikka's seminal book, Insect Media. An Archeology of Animals and Technology (2010), this presentation will focus on the main cultural symbols and metaphors of the new, global "web society", trying also to demonstrate that the new cultural and social paradigm goes back to the communal, anti-state feelings of the Counterculture of the 60.

Keywords: modernism; postmodernism; global village; counterculture; animal symbolism; insects

It's difficult to determine which animal can best symbolize cultural Modernism and its structures. Neither can we say whether it was a real or an imaginary animal. Was it Zarathustra's eagle, Darwin's famous monkey, the Phoenix of so many resurrections or the self-biting *ouroboros* of mythology? By examining and deselecting each variant, I've come to the conclusion that there were two: Kafka's strange bug from the *Metamorphosis* and Hermann Hesse's lonely wolf from the *Steppenwolf*, replicated in the Wandering Jew motif throughout Modernism and, a little bit later, in the anti-systemic metaphors of the endless run within the Counterculture of the 60s. Both Kafka's Gregor Samsa (turned into a monstrous beetle) and Hesse's Harry Haller (the ever-wandering "Steppenwolf") are related to the main complexes of negative Modernism: anxiety, social and personal distrust, alienation. Gregor Samsa especially, but in some respect Harry Haller too, raise fear among the others, generate distrust and repulsion. Their structural (in Harry Haller's case) and acquired (in that of Gregor Samsa's) loneliness is deeply rooted in the archaeology of the estranged sociopath, which also proved to be one of the main social and cultural complexes of Modernity. In this respect, man is understood as a lonely and disturbed individual, who defines himself as a creative "difference" opposed to any collectivity or the "masses". The crowd functions here as a twofold negative determination: it rejects each entity which is different, or dissimilar, or, on the contrary, wilily "absorbs" the individual, by turning him into a mass-man, an alienated person deprived of originality and "faces".

Interestingly enough, Kafka's frightening beetle wasn't isolated in the period, since literary psychology (Poe, for instance) constantly referred to insects as a source of fear. In

1897, a highly successful popular writer of that time, Richard Marsh (a pseudonym of Richard Heldmann) published a horror novel entitled *The Beetle*. Its plot ran as a perfect embodiment of Victorian Gothic: a mysterious Oriental – let's say: human – entity sets foot in London, functioning as a sort of mixture between a strange magician and an Oriental sage. No one can precisely determine whether it is a male or a female, since (s)he is both restrained and full of exaggerated sexual desires. This creature can, by shape shifting, turn into a monstrous bug and terrorize its environment. It is not the immediate aim of this paper to get into the multi-faceted labyrinth of Marsh's plot, the novel is, technically speaking, rather interesting by using different narrators and alternative angles of viewing, but we are chiefly interested in Anna Maria Jones's interpretation of the frightening, monstrous figure¹ as a revival of a dormant, malignant energy in the midst of the "civilized" and extremely formal British Society. Anna Maria Jones discusses the novel in terms of a clash between form and energy, evoking expanding thermodynamics (the main industrial issue of the period – and at the same time its principal cultural metaphor), but neglecting to bring Nietzsche into discussion. According to the main *episteme* of the late 19th century, people are torn between the overpowering, superhuman (and occasionally destructive) force of steam and the strivings to keep it under control by limiting it into "recipients" or "forms". Psychoanalysis functions this way, since the disciplined forms of the ego or the "reality principle" try to cope and keep under control the overpowering outburst of the subconscious. Energy, people started to understand at that time, can reach beyond humans, and even replace them, because a steam powered engine is always more powerful and efficient than the best strivings of the limited individual. Posthumanity originates in this recognition, and brings us to the greatest intellectual adventures of the 20th century, and to especially those of the Internet era.

Issued by Nietzsche, the understanding of civilization as an endless process of alternating form and energy (that is: decadence and Dionysian eruption) quickly revolved into a dilemma which is central both to humanism and to technology: will man be enough, or must we look for a new type of civilization, whose model of behavior and life source exceed the intrinsic limits of the humans? According to the main cultural and epistemic models of Modernity, evolution is constantly controlled by a goal, or a *telos*: to make a better humanity, to live history as a dialectics of achieving higher and higher values. As Darwin has put it, evolution means both a competition of power and the spontaneous mechanism of eliminating what is weak inside a group, in order to obtain the most powerful responses to the challenges of the medium. Only the heroes will survive: from Carlyle to the comics culture of our present decades the understanding of life as a fierce competition for survival has put a shade on every other perspective, condemning the poor, the not-so-mighty or those who cannot or do not want to adapt, as we have seen in Kafka's *Metamorphosis* or in Hesse's *Steppenwolf*, whose protagonists are the victims of an *episteme* which doesn't accept by victors.

In 1909, the philosopher Henri Bergson published his seminal *L'Évolution créatrice*, a book mainly written *against* Darwin. In sharp opposition to the master, Bergson states that

¹ *Conservation of Energy, Individual Agency and Gothic Terror in Richard Marsh's The Beetle, Or What's Scariest than an Ancient, Evil, Shape/Shifting Bug?*, in: *Victorian Art and Culture*, Cambridge University Press, nr. 39/2011, pp. 65-85

evolution is not centrally structured as focused on an “aim”, and that thus it has no *telos*, but develops randomly, in various directions, due to a decentralized, but extremely powerful life energy, in whose intellectual genealogy we can easily find Schopenhauer’s and Nietzsche’s “blind” will to exist. Life works not by structures, by hierarchy and by centralized control, but by differentiation and dissemination. By analyzing Bergson’s work, Jussi Parikka refers to Elizabeth Grosz: “It is a mode of differentiation whose future forms we are unable to decipher. Evolution works by mistakes and deviations, and is far from a linear enterprise of smooth progress.”² Evolution, as we understand it, is centered onto humans and turns the humans into “master controllers” of beings and forces which truly are more powerful than men.

Judaism has transmitted us a belief like this, rooted into the divine creation of the world related in the Genesis. When creating man, God puts him in charge with everything He has created before, and henceforth man becomes the master of the fields, of the plants and animals. No one truly explained why he was so privileged, as he immediately showed some sort of weakness when meeting the snake. Bergson says that man is a conservative, self-reproductive animal, by privileging comfort over creativity. His obsession with order also proves a sort of reluctance to experiment. Human like “systems”: well organized mechanisms of minimalist reactions and transparency, whose enemies are disintegration and the uncontrollable. That is: the abnormal, will Foucault say: everything which exceeds normality, the monstrous, the insane, playful sexuality, or even creativity if it is not clear and well-balanced.

Relying on Nietzsche, Bergson argues that creativity has been altered by humans by linking it too much to the activity of the brain. The life of nature – he states – is more creating than man, simply because it does not rely on exclusive intellectual expectations, but brings into the topic the body. “Animals are in general inventors – Parikka summarizes the idea. – But for animals this invention happens mainly through their bodies, which become pragmatic and experimental probes looking for resonating surroundings.”³ This type of creation does not insist on debilitating the extraordinary diversity of existence by structuring it under well-defined labels, but conceives life as a continuous biomorphic, de-structured dynamic of alternative, loosely knit webs or “archipelagos”, which also contains man - not as the centre of the net, but merely as a participant in the general move, whose main mechanism is the never-ending, aesthetic diversity of a multiple cosmos.

The best animal metaphor for this anamorphous, heterogeneous mode of creation is the swarm. Our postmodern, web-oriented, global world is full of swarms and insects. They use to speak about swarm intelligence (SI: Gerardo Beni, Jing Wang, 1989), swarm robotics, ant colony algorithms (Marco Dorigo, 1992: ants wander randomly around a “soft”, non power-controlled “center”), and even about an artificial bee colony algorithm (D. Karaboga, 2005) in order to define a heterogeneous, non-geometric, diffuse and randomly extended social or mind construction which functions by respecting the autonomous dynamics of each

² *Insect Media. An Archaeology of Animals and Technology*. University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2010, p. 19

³ *Ibid.*, p. 20

section or web. When, back in 1989, Sir Timothy Berners-Lee invented the World Wide Web (WWW), he imagined an open and randomly growing electronic organism, governed by non-symmetric laws of extension. It means that the Internet has both living branches and “dead” ones, which are dormant or definitively abandoned. The living branches can grow incessantly, like a swarming architecture below the surface of the earth, interfering loosely with the other branches, but not conditioning their development.

There were also other principles which endorsed the functioning of the Web. First of all, the new tool for international connectivity avoided any state or political control or interfering, evolving in a “space” which is beyond national or ideological determinations. On the other hand, it suppressed any censorship or “high-brow-culture” discrimination, functioning well beyond of what we generally call the “canon”. The precondition of the Internet as a space of uncontrolled freedom had nevertheless a consequence unintended by its creators: cyber-piracy, the hacker society. Again, they function according to the de-structured algorithm of the “system”, by generating an endless number of ill-oriented, but very creative individuals, who rarely congregate in a group. They are not rejected by the web, they participate, so they are not alienated. Contrarily, their trickster creativity drives them in a sort of deviant, energetic frenzy, which is closer to fulfillment than to anxiety or dissatisfaction. On both sides, creators and hackers, good guys and bad guys, the rules to display are those of anarchy and not centralization.

There is no lonely ant. To put it differently: it is difficult to imagine an alienated, suffering, rejected insect. Researching swarms, Suzanne Batra coined in 1966 the term “eusociality”, which is not very far from that of “eutopia” (place of happiness) used in the literature dedicated to utopias and dystopias. Eusociality means a sort of neutral and heterogeneous social mood of reaching collective happiness. It’s not a quest, but an almost spontaneous, organic result. Bees and ants – Batra suggested – are eusocial beings; there’s nothing more eudemonic than a bee’s “dance” when finding a nice hill with flowers.

Eusociality is based on several principles which surpass the human understanding of life as endless striving for superiority, or power. The freedom of the swarm is predetermined by its random architecture, which resembles to Deleuze and Guattari’s “nomad science” from *A Thousand Plateaus*. By contrasting it to the coercive, norm-centered “royal” axiology, built on hierarchy and exclusion, “nomad science” – the two philosophers argue – is based on what is randomly creative, singular and accidental. Each product acquired in this way has a value in itself, being totally independent from the axiological coercions of the “system”. Generally speaking, value making is related to comparison and anxiety, even dissatisfaction: I am not as good as the other, my work is not as valuable – or nice and complete – as the other. Within eusociality this kind of anxiety simply vanishes, because the fulfillment or the aesthetic excellence is acknowledged by what is plausible, and not by obligation.

Swarms are “happy” because they function beyond the tensions of sexuality and power. In many modern societies – Foucault was brilliant at demonstrating this! – sexuality becomes anxiety and frustration just because it functions within the perimeter of power. By conceding reproduction to a single individual – the queen - , the swarm gains a liberty which

is unconceivable within the constraints of sexuality. On the other hand, the queen frees itself from the burden to control the entire swarm and to exercise power.

Suzanne Batra's analysis quickly became a strong intellectual tool, being used whenever we encounter a de-centralized, non-homogeneous cultural, social or electronic "being". This paper does not want to extend the archaeology of swarming towards too many predecessors, but I feel obliged to say that it was analogically defined by Huizinga in his seminal *Homo ludens*. Huizinga asserted that we have two main models of play: one which strictly obey rules and is marked by a well-structured and predetermined game choreography, and another one which grows from the very lack of its system. In this second type of play, the growing blossom of lust does not rely on previously established frames, but grows randomly according to each competitor's creativity or imagination.

Let's take two examples, in order to better understand the difference. Rubik's famous colored revolving cube requires from the player the skill of turning "chaos" into "order". When he first takes the cube, its colors are randomly mixed. His task is to make them fit. A great variety of game scenarios are built on the same principle of correcting dissimilarity by turning it into order. Let's take, for instance, the archaic backgammon, played also in ancient Mesopotamia. When starting the game, the two opponents have their rolls scattered all over the box, as if they have wandered randomly away from their house or country of origin. The task of the players is to compete against the other by trying to draw them back into their "house" or "home". A contrary example is a mystery game scenario played on the Internet. Survival horror, for instance: the protagonist is engaged in a life-and-death quest, whose trick is creativity and courage. It might happen that the continuation of the game – and of the protagonist's life! – depends on opening the appropriate door of two and three, a mistake meaning death. William Gibson used this kind of plot in his famous *Neuromancer*: having implanted a malicious chip under his skin, which enables a remote controlled acceleration of his suffering and even death, the protagonist has but one chance, to stay alive by continuously alienating the malicious computer program. Creativity means both life and the very substance of the game: if he stops creating, he is doomed to extinction.

The American biologist Edward Osborne Wilson suggested that studying ants can be more enjoyable than studying humans. A lot of great fields of interest are linked to his name (biodiversity, sociobiology), as well as the swift remark that Marx was actually right: socialism is a solution, not for humans, but for swarms: Marx simply got the wrong species. Man is ultimately determined – E. O. Wilson argued – by his anxiety of survival; when this comes into jeopardy, he is capable of everything, and first of all of abandoning all other people in order to mark a personal triumph. Swarm intelligence does not function in an egocentric manner, since individuals are more responsible for the other's survival than of their own. Collective communication and collective instinct explain this kind of behavior. We can add the altruistic creativity: when a group of ants start a new tunnel, they do not do it for themselves, but for the others. The upper land geography of a swarm relies on the same heterogeneous and de-centralized pattern: food search does not create a single, repeated structure, but an infinite number of substructures which means, first of all, experimentation.

Borges was fascinated by the topic and profoundly attracted by creating a swarming, pluralistic, non-linear literature. In 1985, he wrote a preface to the new edition of Olaf Stapledon's *Star Maker*, a fantastic novel initially published in 1937. Stapledon was a pioneering genius of his time, whose reputation never blurred, but has been somehow exiled to the realm of the SF aficionados. The WWW episteme repositioned him as a central inspirer of the new, global mode of thinking. According to the *Star Maker*, the universe functions as a "cosmic body" formed by a vivid network of individuals who live on different galaxies and planets. They share an intergalactic "collective mind", being linked by telepathy. Each individual is particular and autonomous, because its genetic principle is differentiation: when God created the "playground", He wasn't interested in replicating beings and forms, but in making dissimilar beings, since diversity expresses the overpowering energy of the life force and is less boring than what is typical. Apart from the swarm principle, Stapledon's exquisite vision relies on his representation of God (or *Star Maker*) as a playful creator of the existing world. He enjoys His role by generating "toy universes" and by deleting others which are "tired" or exhausted.

Swarm creativity proves to be a constant fascination for our global epoch. The detail might not thrill you, but while I was writing this paper the main issue on television was the Ukraine crisis. Promising to respect the outcome of the presidential elections in Ukraine, Russian President Vladimir Putin had a very interesting remark, which goes back to many great analyses of the former Cold War belligerency. Putin said that a multi-polar world is more powerful and efficient than the "one-pole" international order obtained by the collapse of the former Communist regimes. A multi-polar world is a multiple source of life force and energy: you might not agree, saying that we turn ideological adversity into a biological fetish, but you can't deny that it might be intriguing especially for the resemblance with the main epistemic model of our period, that of the alternative, de-centralized, "eusocial" web.

Insects as expanding creatures have always haunted our imagination. George Méliès's 1902 screenplay, *Le Voyage dans la lune* (A Trip to the Moon) is generally considered the first SF movie. In it, Prof. Barbenfouillis, the President of the Astronomy Club proposes a voyage to the Moon by firing a bullet-like spaceship from a huge military canon. Méliès actively practiced pataphysics, together with Jarry (Ubu's literary father) and other French impenitent, anti-Establishment intellectuals. His tender bias explains the name of the five astronomers who enthusiastically agree to join Barbenfouillis: Nostradamus, Alcofrisbas, Omega, Micromegas, Parafaragaramus. They land on the moon, get shade from snowfall in a cave and discover that it is inhabited by scary insectoid creatures (giant ants) which explode when attacked. The selenites are nothing more than energetic, ever-growing monsters, whose life force is extracted from their magnitude. Apart from men, they do not practice conservation or scarcity, but are huge and excessive, growing randomly in different directions.

In defining cyberculture, *The Encyclopedia of Postmodernism*⁴ quotes Mark Dery with his homonymous essay, published in 1992: a far-flung, loosely knit complex of sublegitimate,

⁴ Edited by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. Routledge, London & New York, 2001. Vol. I, p. 76

alternative and oppositional subcultures...whose common project is the subversive use of the technocommodities, often framed by radical body politics.” Timothy Miller⁵ has shown that the back-to-the-land romanticism of the Sixties has generated not only an archipelago of countercultural encampments, but a communal solidarity whose essence was alternative creativity. The utopian communities of the Sixties challenged the right of the State to control everything, feared that the supermarket, the global culture and the extent of the exhausted civilization will create consumer conformity, that is an “one-dimensional man” (with Herbert Marcuse’s famous formula), and sought alternative sources of life, especially by returning to simplicity, even primitivism, and nature. Pursuing subculture happiness, in a “eusocial” geography which falls outside the constraints of the “squares”⁶, the hippies envisaged a “new mankind” whose utopian, Fourier-like “Phalansterian” values included a minimalist subsistence and economy, less – if possible: no – money, brotherhood, egalitarianism rather than hierarchy, ecstasy as a religious attitude, rural idealism, praising what is natural as opposed to what is civilized and especially a new attitude towards time, which abolished duration and valued a sort of eternal, qualitative present. Miller calls them “responsible hedonists”⁷ living in a sort of “de-centralized socialism” based on an acute sense of differentiation. Multiplicity, the psychosis of “multi-centrism” also characterized their art, mainly generated by ecstasy and drugs. Timothy Leary has explained that the ultimate goal of the psychedelic experiments is to create unique, unable to repeat experiences. There were no norms, no paradigms or coercive rules within the expansion of the psyche: no experience, but experiences, that is: pluralism.

In 1948, B.[urrhus] F.[rederic] Skinner published a novel which will become one of the countercultural “bibles”: *Walden Two*. The title refers to Henry David Thoreau’s *Walden, or Life in the Woods*, published in 1854, which tells the story of two years and two months the author had spent in complete seclusion near a lake in Massachusetts. Thoreau went there to heal himself from the wounds administered by the society which had become more and more “dull” in his opinion. People are not free – he concluded. “Men have become the tools of their tools”, while society as a whole is nothing more than a resonator of unhappiness and desperation: “The mass of man lead lives of quiet desperation. What is called resignation is confirmed desperation. From the desperate city you go into the desperate country...”⁸

Ants are still a negative metaphor for personal and social accumulation in Thoreau’s economy of thinking (“...we live meanly, like ants...”, p. 69), but the solution he offers through voluntarily seclusion in the midst of the forest exceeds the limits of the usual life of a hermit. It is widely known that Thoreau was a transcendentalist, mainly influenced in his chlorophyllic seclusion by Ralph Waldo Emerson’s essay on *Nature*. According to Thoreau, “every morning [spent at Walden Pond] was a cheerful invitation to make my life of equal simplicity, and may I say innocence, with nature itself”⁹. There is not only the syndrome of

⁵ *The 60s Communes. Hippies and Beyond*. Syracuse University Press, 1999

⁶ Norman Mailer’s word, from *The White Negro*

⁷ *The 60s Communes...*Ed. cit., p. 147

⁸ *Walden, or Life in the Woods*, 1854, p. 9

⁹ *Ibid.*, p. 69

the Garden of Eden here (Paradise is outside the living world), but, much more, the ethics of becoming again Nature's innocent, playful child. Adults are dull and boring: "I have lived some thirty years on this planet, and I have yet to hear the first syllable of valuable or earnest advice from my seniors. They have told me nothing, and probably cannot tell anything."¹⁰

Thoreau's desire to become again, from time to time, a "child" will resonate three decades later with Nietzsche's latter metamorphosis in the *Zarathustra* (camel – lion – child). On the other hand, it suggests that the completeness of nature in a sensorial and bodily experience, not something you can reach through your thinking and intellect. Both Thoreau and – later on – Skinner acknowledge that life is mainly *bodily experiment*, not a process of intellectual crystallization. In *Walden Two*, a university professor and several of his aids (one of them, Castle, is offensively skeptical, but extremely bright) want to know more about a utopian community established up in the woods by a former academic dropout, Frazier. Intellectual approach is irrelevant – Frazier writes them back -: "You've got to experiment, and experiment with your own life!"¹¹ So the group sets up to encounter an almost heavenly community formed by clean, joyous and sincere people, who are driven by the shared principles of free and de-structured eudemonism, promoted as a "cultural design" or a "cultural engineering" of a society governed by the goal to make its members happy. Utopian communities are generally filthy and ragged: *Walden Two* is not. People are elegantly dressed, they are clean, and their gestures resemble the choreography of angels. They do not practice any regression or the radical return to sub-civilized values. "We avoid the temptation – Frazier explains – to return to primitive modes of farming and industry...our point of view here isn't atavistic...we simply avoid uncreative and uninteresting work."¹²

Religion is optional: if they want to, parents can provide religious training to their children, but it is not compulsory. Everyday teaching is a practical one, deprived of any economic or career-centered connotation. A very interesting detail seems to be decanted from Nietzsche's second *Untimely Meditation*: there is no burden of history within the community, "history is honored in *Walden Two* only as entertainment"¹³. Practicality prevails: "The main thing is, we encourage our people to view every habit and custom with an eye to possible improvement. A constantly experimental attitude toward everything – that's all we need."¹⁴ The goal is not the adulthood tension, the moral constraint or the frustration, but the entertainment enjoyed by turning each person into an innocent child of the universe: "No ritual, no dalliance with the supernatural. Just an enjoyable experience, in part aesthetic, in part intellectual."

As shown before, one of the visitors to *Walden Two*, Professor Castle remains extremely skeptical and eager to filter what he sees through the lens of devious coerciveness and manipulation. The architecture of *Walden Two* resembles to an anthill: the rooms and social venues (kitchen, library, concert hall, socializing hubs) are interconnected through an

¹⁰ Ibid., p. 9

¹¹ B.F. Skinner: *Walden Two*. New York, The Macmillan Co., 1962, p. 9

¹² Ibid., p. 76

¹³ Ibid., p. 115

¹⁴ Ibid., pp. 29-30

intricate network of corridors and passageways that reduce anxiety by increasing comfort and commodity. Back in 1992, I was a Fulbright Scholar at Indiana University, in Bloomington and was invited to an academic conference held up north in the state, in Muncie. One of the professors delivered a paper about everyday American conformity. He started by pointing to the interior design of shops belonging to several food marketers (McDonald's, Wendy's): wherever you wander across the States (to Nebraska, Texas, Illinois, a.s.o.) you'll find the same interior design. It is so to reduce the anxiety of adaptation. In *Walden Two* we rediscover the pattern: although not forbidden, outdoor wanderings are not necessary in the community: "We never have to go out the door at all!" – Frazier says.¹⁵

Such a "Super-organism", as Frazier calls it – which is our, global and consumer society – can achieve this type of efficiency – Castle suspects – only by suppressing elementary human reactions like solitude, fear, rejection or accident. In a normal society, accidents can be devastating: our whole postmodern culture (films, computer games, mass media products) are full of catastrophes, deadly monsters, shadowy vampires and nasty serial killers. Wherever they come from, they trigger reactions, stir violence, that is: activate the dormant life energy within us. In an "anthill", the group takes over the survival instincts of the individuals, "degrading" their power. In order to understand why it is so, we have to return to Freud's interpretation on violence: if not channeled, the violence of an individual living in a group will ultimately turn against the group itself. But here is what Castle says to Frazier: "Intelligence, initiative: you have filled their places with a sort of degraded instinct, engineered compulsion. *Walden Two* is a marvel of efficient coordination – as efficient as an anthill. [...] The behavior of your members is carefully shaped in advance by a Plan, and it's shaped to perpetuate that plan. Intellectually, *Walden Two* is quite as incapable of a spontaneous change of course as the life within a beehive."¹⁶

Two more readings, in order to conclude this paper. Both Thoreau and Skinner talk about the methodical suspicion of becoming adult. It's not the intention of our essay to deepen the perspective, but it seems necessary to say that the countercultural psychopath of the late 50s and the 60s was also defined as a retarded person who refuses to grow up. In the introductory scene of the *Rebel Without a Cause* iconic movie (1955), the deviant Jim Stark (interpreted by James Dean) plays with a toy monkey. Norman Mailer's hipster from *The White Negro* is playful and intellectually childish, murmuring the syllables of a subculture not understood by adults. A child is more creative than a "square" adult, "degraded" by a System which asks him to obey. In an inter-galactic belligerence, conformity and idle reactions can be harmful and suicidal, because they are incapable to generate the unexpected originality which can destroy the enemy. It is especially so when the enemy is a swarm. A here we come to Ender Wiggins, Orson Scott Card's renowned child fighter from the *Ender's Game* book series, started in 1985.

The *Dyson swarm* is the model of an inter-galactic network of independent entities and structures (satellites, habitats, galaxies) defined by the famous British physicist Freeman

¹⁵ Ibid., p. 24

¹⁶ Ibid., p. 253

Dyson, whose fields are astronomy, galactic and mind modeling, cosmic thermodynamics. Only the Nobel Prize medal misses from the walls of his office: he is by all means one of the leading intellectual figures of our era. Universe – he asserts – expands like a swarm, multiplying not only by loosely connected entities (planets, galaxies, “Suns”), but also by new and new forms of energy (metaphorically translated: endless numbers of “eggs” for new civilizations). Mind also expands – he asserted – “infinite in all directions”, like a swarm, a bat colony or a beehive. WWW especially favors such a “fractal-like”, fissional diffusion: when joining the web, we become parts of a multilayered, multi-centered, non-homogeneous organism, and start expanding the very moment we sit down and open our laptop.

Orson Scott Card’s *Ender* lives in a threatened, intergalactic network of planets, asteroids and starships. Civilization has already experimented two hostile attacks on behalf of the “buggers” (in the later books: the Formics), that is: ant-like, very intelligent and technologically developed creatures in continuous search for new vital spaces. Lead by a mighty Queen, the buggers represent a single, multi-faceted cosmic organism, functioning as a very sophisticated network or shared thoughts or reactions. They need no language, because information is instantly diffused in the whole entity, wherever the individuals might happen to be. They are formidable mind – or computer – warriors, because they are capable of generating innovative programs and plans which go far beyond human programming. For instance, the buggers easily understood that humans reduce thinking to several fixed, repetitive patterns which can be found in all programs, no matter their tools or forms of expression might be. These patterns are based on binary oppositions: 0 vs. 1, cold vs. warm, moral vs. immoral, up vs. down, etc. In order to beat this mode of fighting, the buggers developed non-binary programs and functions, which do not obey a logic order, but go astray like a swarm, some sort of magic or a plural, fractal-like organism. Civilization trains Ender the child to become the commander of the galactic army whose aim is to defend our values from an imminent, third invasion launched by the buggers. Only a child is innovative enough to penetrate the anarchic and randomly sophisticated strategies prepared by the buggers. This is the swarm intelligence: Freeman Dyson’s “infinite in all directions”, distributive creative mind.

Swarm art is a free-floating web of texts or images not united by space, time and character. Rosemary Jackson¹⁷ asserted that fantasy literature is constructed according to this syncretism: mixed texts and symbols, chunks of different mythologies or stories put together, literary scenarios built on “portals”, or passageways¹⁸ which endlessly generate new “realities” or plots. Umberto Eco spoke about literary creation as “knitting”; as for the Romanians, Mircea Eliade discretely relied on these “knitted”, non-homogeneous modes of writing, but the master of the genre was I. P. Culianu, who resembled literary creation to a fugue or to the magic dissemination of imaginary programs generated through “mind games”.

Our last reading is George R. R. Martin’s *Sandkings*, published in the August 1979 issue of *Omni* (nr. 8). The protagonist, Simon Kress, is a collector of weird creatures and

¹⁷ *Fantasy. A Literature of Subversion*. Routledge, London & New York, 1998, pp. 13-14

¹⁸ See Lori M. Campbell’s *Portals of Power. Magical Agency and Transformation in Literary Fantasy*. MacFarland & Company, Jefferson NC and London, 2010

animals, but his collection dies out completely when he is away on a trip. When returning, he decides to replace them, but is not content with what he finds, until he discovers a new shop, Wo & Shade. The owner invites him to inspect a terrarium full of *sandkings*: weird, insect-like creatures controlled through telepathy by a dominant Queen. Kress buys them and forms four colonies: black, white, red, orange. Nothing relevant happens inside the terrarium: the sandkings are seemingly calm creatures, which finish by boring their owner, so he decides to introduce a “diversion” into the program, by starving them. As a response, the sandkings activate a repressed violence and start to compete and fight for food. Eventually, Kress puts them to fight against other animal, some of them bigger and more powerful than the ants: the sandkings win each battle, devouring their enemies.

Kress’s girlfriend Cath expresses her disgust and leaves him. On one of her visits she and Kress accidentally smash the terrarium during a fight, the sandkings escape and start to grow incessantly. Kress understands that they grow according to the volume of the space they are put in. The terrarium was rather small, but now the sandkings take over the house and the property, consuming everything, even Cath and Kress. An interesting artistic detail related to mimicry surpasses the otherwise rather simple minded Golem inspired horror story, whose absence could have transformed the scenario into a “déjà vu” one. The sandkings had built rather monochrome colonies, until the former owner, shopkeeper Jala Wo decided to project a hologram of herself in the terrarium. It was immediately taken over by the ants and multiplied as ornaments for their numerous “buildings”. Kress repeats the experience of the weird idolatry and sees that the outcome is the same: the sandkings multiply his image too, projecting it as artistry. As such, their violence can be fuelled and channeled: ants are an excellent field for experimenting and manipulating hostility through electronic impulses or information. You can open your laptop and become a monster without even being aware of the transformation.

MATEI CĂLINESCU: THINKING THE IDEOLOGIES**Marian Victor Buciu, Prof., PhD, University of Craiova**

Abstract: It is a chapter which presents positions towards the ideologies of the XXth century, included in the volume Matei Calinescu, the individualist relativist.

I analyse a case of identity transformation (relativist-individualist) through existence, during the communist system in Popular (Socialist) Republic of Romania and during the exile in the United States of America.

Keywords: Matei Călinescu, ideologies, identity, exile, socialism, legionarism, communism, nationalism, democracy.

Despre zona ideologică

Linia luminoasă a ideologiei „noastre”, plurale, nu și pluraliste, era ferm trasată, în scrisul spiritului lipsit de spirit al vremii totalitarismului stângist și evident stângaci. După această linie se îndreaptă totul. E a socialismului prezis științific și obiectiv. Subiectivitatea, se reamintește ori de câte ori e cazul, rămâne o vinovată rătăcire. Abia prin ideologia dreptății istorice absolute ori eterne consecvența ajunge reală. De aflat, aici, în *Aspecte literare*, 1965, la M. Beniuc. *J'appelle vrai ce qui continue*, iată franțuzeasca apoftegmă. Cu aceeași mentalitate înnoită, la Nina Cassian se dezvăluie, pasămite, luciditatea, care permite emoția. Criticul are uneori și un curaj desfășurat pe jumătate, ca acela de a spune cum le-a căzut „Dogmaticilor de toate felurile” imaginația critică impresionistă a lui G. Călinescu. Există un soi de parțialitate și în totalitarism.

Există și în cartea de studii și cronici din 1965 o obsesie extensivă a ideii, care ar compensa oarecum reducția ideologică. Iată câteva cazuri. *Jurnalul unui scriitor* al lui F. M. Dostoievski e luat drept publicistică de idei. Dar monoideologia veghează conștiința scrisului critic. Proză de idei, polemică (polemica fiind în context cu osebite prizoniera ideologiei), scrie G. Călinescu. Există, la N. Labiş și, de fapt, la toată generația sa literară, „mari idei”. Știm ce idei. Cum înțelegem la ce se referă „poezia de idei” a Ninei Cassian din *Sărbătorile zilnice*. La N. Stănescu „sentimentul fuzionează cu ideea”, amândouă deloc escapiste în raporturile cu ideologicul. Într-un vers citim: „am o idee din ce în ce mai bună despre viață”. E observată „ideea (...) pasională și imaginativă” la Cezar Baltag. Dar observația și nu ideile, iată „forța” lui La Bruyère, constată în mica sinteză terminologică, unde prioritate are clasicismul european (1971).

Ideologia este evident reconfigurată de gândirea sa în *Cinci fețe ale Modernității*. Esteticul nu mai rămâne aici slujbașul oprimat al ei, deși ideologia țintește să și-l supună și pe acesta: „valoarea estetică nu este niciodată în întregime determinată de ideologie; valoarea estetică își merită numele doar în măsura în care transcende ideologia”. Frustrată, ideologia capătă travestire estetică, înșelând necunoscătorii de artă adevărată. *Kitsch*-ul ajunge „distracție ideologică”, iar nu estetică. Alteori, ideologia ia tot drept ideologie artisticul ori creativitatea. Neomarxistul Habermas respinge postmodernismul ca *ideologie*

(neo)conservatoare. E drept că și postmodernismul acuză ideologicul din modernism, de la baza căruia dezvăluie „mari basme ideologice”.

Implodând comunismul de focar sovietic, care fusese nevoit să tolereze și naționalismele, M. Călinescu nu mai reduce ideologia la politică. De acum o extinde la gândirea însăși. Ideologia devine constrângerea, chiar blocarea, produsă din exterior, a gândirii. Însă ne întrebăm dacă numai din exterior. În dialogul purtat cu N. Manolescu, în *România literară*, nr. 22, 2004, M. Călinescu sugerează constrângerea și blocajul, numind direct „izolarea” drept sursă a ideologiilor. Rectific: a multi-ideologiilor, aş spune, întrucât mie mi s-a părut mai adecvat să vorbim de monoideologie în comunism, oricât de nuanțat am judeca. Dar și M. Călinescu admite pluralismul ideologic, atunci când spune că „ideologiile nu sunt numai politice, sunt de toate felurile”. Numai că le vede pe toate ca distrugătoare, de aceea el se pronunță contra ideologiilor. Iată înțelegerea sa: „eu aş defini ideologia prin ceea ce te face să nu poți gândi anumite lucruri”. N. Manolescu se grăbește să localizeze obstacolul în gândirea căzută în dificultate, în deplină neputință, lipsită în fond de propria sa putere: „Deci nu atât ceea ce gândești, cât ceea ce nu poți gândi...”. Iar M. Călinescu, la fel de prompt, confirmă: „Exact.” Dar poți să gândești, de fapt, viciat, vicios, de bine și, să zicem, mai ales de rău. E doar un paradox: ideologia ca neputință de a gândi. Atâta timp cât nu există putință lipsită de dificultăți a gândirii, ideologiile fie nu pot fi stăvilite (decât prin oprirea în fața neputinței de a gândi, dacă există această luciditate!), fie timorează îndrăzneala gândirii, din precauția de a nu o conduce într-un impas.

În aceeași convorbire, N. Manolescu și M. Călinescu admit că generația lor înțelegea, în contextul comunist, într-un mod restrictiv libertatea. Iar contextul comunist devine amintit aproape invariabil ca normă comprehensivă, ceea ce nu se poate perpetua dincolo de generația care supraviețuia în acel timp. Ei recunosc faptul că generația lor era (de)formată în comunism, ceea ce nu se întâmpla(se) cu generația anterioară. E numit A. Marino, un decepționat de scrisul *întors* ideologic în epocă al lui G. Călinescu. Ideologia a oprit, ca atare, gândirea firească, ceea ce era mai ușor pentru tineri, dar greu pentru maturi. Mai simplu se educă decât se reeducă. Învățul pare firesc, dezvățul nefiresc.

Problema mentalității nu este de fapt una de generație intelectuală sau creatoare, ci de grup și chiar individuală. Paul Georgescu, „sprijinitor al tinerilor”, trecea pentru ei drept educatorul model. Adrian Marino era nereeducatul. Dar de ce mai maturul G. Călinescu ajunsese model de educator complice al ideologiei negândirii? Explicația nu e deci generațională, nici pentru tinerii ca M. Călinescu și N. Manolescu, doi dintre cei ușor integrați în sistem (integrare acceptată în felul său, după deceniul de pușcărie, și de Marino), mai mult *insiders* decât *outsiders*, în vreme ce alții refuzaseră integrarea, cu prețul ratării și al morții. Explicația rămâne așadar relativă la grup, cu o bază totuși individuală. De gândit de la caz la caz. Sau de la caz la necaz. Și (i)raționalitatea procesului ajunge greu de gândit și de clasat. G. Călinescu este (ne)urmat în acest mod extrem de contradictoriu: „model” (moral, profesional etc.), de o parte, „rușine”, de cealaltă parte, constată N. Manolescu în dialog. Dar admit cei doi convorbiriști, acum, formarea lor exclusiv în comunism? Nu. O reeducare s-a petrecut și cu ei. Nu cu totul necondiționată. Nu pe aceeași durată continuată, pentru că unul a rămas în patria comunistă, iar altul s-a exilat. Iar dacă excludem educarea, cu natura ei inocentă, și

admitem reeducarea, cazul este evident individual și nu generațional. Ceea ce trebuie să ne intereseze sunt diferențele, adică numai atât cât poate fi taxat drept ireductibil.

Se poate înțelege că, dincolo de tăria sau slăbiciunea proprie, vârsta biologică și psihologică are și ea un rol. Maturii se puteau împotrivi. Și cei care s-au grăbit să o facă au fost pedepsiți. „Exemplar”, educațional, înfricoșător pentru (cei mai mulți) tineri. Alt element care a contat era ce se pierdea (social, profesional etc.), real sau virtual. Sau: ce motiva, în chip de câștig, rezistența. Rezistența deschisă s-a dovedit una cu un mare risc, cea disimulată s-a impus, întreținută chiar de taberele în conflict. Un conflict, fie și antagonic, care putea fi perceput și ca neantagonic.

Lui N. Manolescu i se părea seducător G. Călinescu pentru că încă „Vorbea pe limba lui.” Judecând după sumedenia de articole marcate de monoideologia roșie, el utiliza o limbă falacios (a)mestecată, diferită de aceea anterioară momentului. Chiar dacă limba lui nu era de lemn, ea avea și vase lemnoase, făcute să comunice cu cele liber(ien)e, de o suplețe limitată, (auto)cenzurată.

Dialogiștii își recunosc fascinația pentru G. Călinescu (N. Manolescu), respectiv pentru T. Vianu (M. Călinescu). O admirație care este estetică, profesională, la N. Manolescu: G. Călinescu gândea inimitabil, seducător. Sau care este morală, la M. Călinescu, pentru T. Vianu, considerat în emigrație colaboraționist, rupt de trecutul necomunist. Ceea ce ucenicul admirator infirmă. Ce afirmă el este datoria de a fi recunoscător lui Vianu, fără nici un calcul: „Eu cred că, dacă avem o datorie pentru cineva, trebuie s-o recunoaștem. Indiferent de ce zic alții.” Dincolo de datorie (morală), există adevărul, și el, mai ales el, moral. Certitudinea care i-a motivat lui M. Călinescu exilul. Datoria adevărată este așadar aceea de a fi de partea adevărului, mai ales când acest lucru devine posibil. Urmările nu sunt niciodată tratate cu indiferență. Experiența istorică atât de apăsătoare și complicată a dat o nouă cale relativismului, laxității de judecată și de faptă. N. Manolescu privește și acum la fețele proteicului, nu-i așa?, Crohmălniceanu: ideologică, realist-socialistă, și estetică: „Ceea ce a scris de exemplu în ediția a II-a a *Literaturii române între cele două războaie* despre Ion Barbu este până la ora actuală cel mai bun lucru scris la noi.”

M. Călinescu își recunoaște sinuozitățile de gândire, înțelegere, emoție, de după 1989, când autocenzura poate fi practică numai în interes pur personal. Premisa, tot traseul spre concluzie ar fi că nimeni nu spune tot. „Problema este, de fapt, mult mai complicată și mai delicată. Au existat, firește, și pentru mine fluctuații. Am avut momente de mahnire chiar în perioada Revoluției, în decembrie '89, urmate de alte momente de dezamăgire și – chiar – rușine. Mi-am dat foarte curând seama că revoluția populară – care probabil că s-a produs într-un mod mai mult sau mai puțin spontan, într-un context general în care toate țările est-europene abandonau comunismul – a fost manipulată, ducând doar la o schimbare peste noapte a retoricii și a declarațiilor foștilor nomenclaturiști de rangul doi, cei care au devenit, de fapt, conducătorii României actuale. Dar nu aș vrea să insist asupra acestei chestiuni.” (în *Cuvântul*, nr. 7, 2006.) În jurnal și memorii, el și-a decamuflet și ocolișurile anterioare, din România și chiar din America. Nu pentru denudare pură și simplă, ci pentru (propria) interpretare. De urmărit și aceasta, pentru cititorul său. Măhnit, dezamăgit și rușinat, așa își fixează acum (2006) stările produse de cvasi-restaurație în postcomunismul românesc. Cu

referire la anii de început, când se lăsase amăgit de dorințe politice pro-monarhiste. Spera în ele, alternându-le cu disperarea, într-un sens cât mai larg. Simte, cum recunoaște, și rușine. „Chiar” rușine. Ceea ce pare a fi surprinzător întâi pentru el însuși. Rușinea este recunoscută a fi din sfera moralei religioase tradiționale, ar spune mulți, între care și creștinul oarecum „militant” V. Nemoianu. M. Călinescu o notează într-un mod, să-i spun, extracontextual. Ne îngăduie să o luăm în sensul general și, nu mai puțin, adânc, sau, mai curând, cuprinzător. Amăgitul este, pe deasupra a tot, lucid. A înțeles jocul de poveste cu Păcală al noilor politicieni trecuți dinapoi la cârmă. Este un amăgit voluntar, cu metodă și autocontrol, dublat de un mag sau superstițios care-și arogă un rol secret de (de)terminator. În această condiție exclude, teoretic și practic, posibilitatea și, automat, realitatea manipulării, dorind ca politicianii, nou veniți peste o singură zi, și deopotrivă cetățenii țării să (re)facă istoria firească și legitimă. Fie și numai, poate, printr-o inocență politică și civică, proprii unei așteptate și dorite reînțemeieri istorice. Puterea nu s-a cedat, ea doar s-a transferat, pentru că numai așa funcționează de fapt, mai rar de drept. Există transferări benefice ori malefice, ultimele primind opoziția unor intervenții și ajustări, tot în cadrul jocului impur și dur din spațiul civic și politic. Lui M. Călinescu, asemenea atâtor altora, nu i-a rămas decât să-și recunoască propria înșelare. Provine ea din ideologia înțeleasă ca blocaj al gândirii? De data aceasta impus personal... Zona ideologică îi apare mult mai mare decât se acceptă. E zona de necunoaștere, neînțelegere, carentă în mod profund de inteligență.

Spre naționalismul (auto)critic

Naționalismul este pus, pentru a fi lămurit, într-o paranteză, în interviul din *Cuvântul*, nr. 7, 2006. „(Naționalismul reprezintă, de fapt, una dintre căile modernizării sau ale pseudomodernizării, pentru că naționalismul extrem poate duce la diferite forme de pseudomodernizare – ca și marxismul și comunismul. Comunismul, în fond, odată instalat la putere, a urmărit ajungerea din urmă a Occidentului, efectul final fiind unul de pseudomodernizare. Putem observa foarte bine consecințele acestui fenomen, circulând cu trenul prin România: pe marginea liniilor ferate se înșiruie ceea ce eu numesc <cadavre industriale>, enorme ca niște schelete de dinozauri, iar printre ele unele apariții mai recente, mai colorate, ale unor industrii cu adevărat moderne, dar încă minuscule.)” De fapt, comunismul, care s-a dorit internațional(ist), s-a dovedit un universalism fals, amăgitor, utopic chiar în realitate. Marea eroare a comunismului e sociologică: privilegierea clasei muncitoare, care nu era (sau nu părea) mulțumită cu condiția firească de colaborare. A cerut puterea, indirect, nu tocmai prin exponenții legitimi ai ei, fiind depășită în aptitudinea de a deține cu adevărat puterea. Și-a angajat țărâtimea și intelectualitatea, răsturnând patronatul, alterând și în acest fel distrugând proprietatea. Scopul (industrializarea, modernizarea „multilaterală”) a ignorat, mai mult decât a nesocotit, mijloacele. Machiavelism iluzoriu, catastrofal. Refuzându-și colaborarea în capitalism, n-a primit o reală colaborare în comunism, iar de suplini, ideologic și practic, i-a fost posibil în parte și cu sacrificări dezumanizante. Centralismul patronal cu proprietate incertă și discreționară nu putea produce modernizarea, în primul rând, economică. Muncitorii și investitorii, cu roluri diferențiate, au de compatibilizat efecte finaliste și nu de disputat cauzalități (contra)productive.

Nonconformismul de tip comunist la mersul comprehensiv al istoriei a fost plătit prin autonegație involuntară. Comunismul nu a putut fi salvat nici de naționalism. Era deja o autonegare de sine esențială. Neavând universalitate reală, fiind un tot sau într-un tot artificial, internaționalismul a apelat cu disperare și aparent idealism la naționalism, sărind din lac în puț. M. Călinescu, relativistul, dă, se pare, o mică șansă și naționalismului. Se pare că celui care nu-și vinde doctrina altor ideologii, celui va să zică autonom, care se impune lucid și nu narcisist ori, mai rău, irațional. Naționalismului (auto)critic, ar fi chiar necesar, chiar în context globalist ori mondialist. Argumentul lui e că marile puteri sunt mondialist-naționaliste. E o constatare, nu un elogiu, la M. Călinescu.

O înțelegere comunistă a democrației burgheze

În anii '60, ani românești, și el devine un vajnic recuperator al zisei *moștenirii literare* în grilă politico-sociologică, marxist-leninistă, antiburgheză și anticapitalistă. Și rămâne chiar bine înregimentat, un veritabil supus în postura de istoric și critic literar. Perfect echipat, potrivit în rol și în echipă. În marș, în demers de clasă, muncitoresc. Marcat de trădarea originilor, pe lângă falsificarea realității. Infernul indexat era atunci cel burghez. Raiul, deja pogorât, avea față comunistă. Din literatură, recuperabil rămânea tot ce fusese reprobare a trecutului, eventual aderență la viitorul, și el, potrivit.

Poezia lui Minulescu se mai păstrează „ca reacție față de urâtul vieții cotidiene burgheze”, ca „reacție de apărare în fața <civilizației> (de tip capitalist)” (*Aspecte literare*, 1965). Socialul apare ca bază și baliză a literarului. „Ceea ce e mai valoros în poezia minulesciană ține în bună măsură de latura ei umoristic-lirică, formă indirectă a unei critici a convențiilor burgheze. (...) Care e factorul declanșator al acestui râs? Confuzia de valori a lumii burgheze.” Secretul lui Minulescu, spune viitorul hermeneut al enigmelor lecturii, s-ar ascunde în ignorarea ridicolului.

Proza (non)fictivă a lui Arghezi ar fi critică numai în măsura excluderii politicului și socialului, cu totul dezumanizate, din capitalismul românesc, nicidecum niște tare umane ale lumii, vieții, societății niciodată intangibile. Racilele de sistem, localizate punctual, ar figura sistemul în totalitate. „Ironiei acide a pamfletarului (Arghezi) nu-i scapă nici politicianismul corupt, nici farsa alegerilor <democratice>, nici <obiceiul partidelor politice> (trec peste citat, n. m.), nici stupiditatea satisfăcută a burghezului.” Chiar parțialitatea exprimă totalitatea. În *Țara de Kutty*, apar „realități sociale dureroase din România burghezo-moșierească”. Nimic bun nu existase în sistemul juridic, cartea condamnând „Justiția burgheză, cu nesfârșitele și oțioasele controverse juridice, menite adeseori să nege evidența...”. Ca să nu existe vreo ezitare, comentatorul, acum nemarcat de relativism, cu teama interpretării într-un sens exclus, notează că în opera recuperabilă pentru urmași „orânduirea burgheză apare (...) ca o <orânduire de putregai, de păături și teancuri de puroaie stratificate>”. Găsise citatul trebuitor. Dar era Arghezi un critic integral și excomunicator al lumii burgheze și un profet al celei proletare? Interpretarea dorită în acest sens mergea. De ajutor întăritor pentru comentator ajunge, evident, oportunismul lui Arghezi, aderent conjunctural, relativ abundent, la „socialismul” de tip rusesc-sovietic. „Orașul

pitoresc de altădată (dar și mizer, lipsit de lucrări edilitare etc.) s-a schimbat fundamental în socialism”, văd cu aceeași ochi buni scriitorul și criticul.

La Camil Petrescu, în *Ultima noapte de dragoste...*, temele acoperitoare sunt socialul și juridicul, date de gol de către romancierul implicat, chipurile, asemenea unui pamfletar, sau făcând ficțiune la modul realist-critic cel mai exacerbat. Indistincția autor-narator era exclusă în pseudo-critica monoidelologică. Romanul și romancierul câștigă, potrivit acestei lecturi previzibile, de obicei mistificatoare, „procesul intentat stilului de viață al burgheziei”. Ella este îndeosebi odioasa burgheză, o aderentă la valorile acelei clase condamnate. O sclavă, așadar, a revolutului sistem. M. Călinescu, jucând ca exponent al noului sistem, face și el gestul de a-l corecta pe, altfel foarte admiratul, G. Călinescu, cu o distincție care evidențiază inaderența pasivă, timidă, de luat în seamă, dar insuficientă, în raport cu inaderența activă, la sistem. Împotrivirea rămâne baza, ea ajunge să fie căutată, pe ea se așează recuperarea literaturii, adresată aproape exclusiv epocii anterioare, dar operațională pentru întregul trecut. Așadar, suntem lămurii, Camil Petrescu nu este un inadapabil doar ca blândul și sentimentalul Brătescu-Voinești la lumea burgheză, el se revoltă, chiar dacă doar într-un fel individualist. Crohmălniceanu a ajuns criticul de tip nou care pricepe „imposibilitatea de <realizare> a intelectualului în societatea burgheză...”, cu care polemizează eroul revoltat, vinovat doar că nu s-a înscris într-un grup adecvat.

În *Scrinul negru*, autorul (și numai autorul, naratorul încapă cel mult în acesta) „studiază un caz, destul de frecvent în lumea burgheză, de ratare prin succes”! Curios paradox. Nimic nu arată a fi în ordine în lumea burgheză. Firește, în afara insuccesului, care generează revolta. Ideologia de clasă pro-proletară, antiindividualistă, îl călăuzește pe comentatorul recuperator de literatură să constate satisfăcut că în acest roman „filonul comic e și el foarte bogat (înfașurarea aristocrației în decrepitudine după instaurarea regimului socialist)”. Criticul aplaudă deodată cu autorul, cel așa zis drept în perspectivă istorică, „protipendada în zdrențe”, numită o „faună de inadaptați ridicoli”. Ei ar merita condamnarea și executarea, tot pasămite de istorie impuse. Pentru că, după ce că sunt ceea ce sunt, cât și cum mai sunt, vai, „resping ideea că vremurile revoluționare ar fi mai mult decât un accident istoric de scurtă durată...”. Și, cu toate că li se întinde o omenească mână, ei, ajunși o „faună”, nici nu se lasă reeducați. Li s-ar potrivi, ca atare, zdrobirea, începând cu latura mentală. „Nimic nu se schimbă în felul de a gândi al foștilor aristocrați...”. Continuitatea lor n-ar fi bună. Aداug, pentru că în volum e citat în franceză un aforism care spune chiar că numai ceea ce continuă e bun.

Surlașul poetic comunist M. Beniuc, „Romanticul tumultuos și aspru”, exprimă durerea izolării în „vechea lume a exploatării și nedreptății” și, astfel, nu ratează refuzul dur al orânduiri răului și amăgirii dezamăgitoare a omului. Pretinzându-se liber să aplice tezele ideologiei „socialiste” la literatura de dinainte de regimul impus prin lupta de clasă, comentatorul nu uită de cenzură, evident de cea burgheză, înfruntată de M. R. Paraschivescu.

Și e destul. Nu mai înseamnă prea mult faptul că inocentă nu era nici reamintirea stupidei suficiențe burgheze la G. Flaubert, indirect de pe poziții comuniste, *quand même!*

Un fel de socio-comunism

Potrivit lui M. Călinescu, nu încapе îndoială că Blaga devine socialist. „Adeziunea față de socialism, formulată în termeni categorici (ne referim la articolul *Profil de epocă*, apărut în 1960, în *Contemporanul*), a fost rezultatul firesc al unei profunde dezbateri interioare. Procesul acesta de confruntare, de abandonare a unor vechi concepții, și de treptată deschidere față de valori și idealuri înnoitoare, se poate urmări în volumul *Poezii*.” (*Aspecte literare*, 1965) Blaga se lăsase reeducat, deopotrivă omul și poetul!? Mai simplu este de demonstrat adeziunea la „socialism” a poetului G. Bacovia, apropiat de „mișcarea muncitorească”, solidar „cu cei dezmoșteniți, cu cei care suferă, cu estropiații, în plan moral și biologic, ai unei lumi strâmb alcătuite”. Criticul nu ratează citarea versurilor centrate pe sintagma „hidos burghez”. În modul cel mai nuanțat, pe acea linie de plutire ideologică, constată că relația cu „mișcarea socialistă” n-a fost decât una „sentimentală”. Aderarea la religia politică – așa cum se spune – a comunismului ajunge deservită prin *Cogito*: „Mi-am realizat/ Toate profețiile/ Politice./ Sunt fericit.” Comentariu la obiect: „Cuvinte simple, de firească adeziune...”. Socialismul lui Vianu, „nobil crez”, e dezvăluit în totul: etică, civilizație, cultură de masă, conștiința muncii, optimism, umanism socialist.

Sau comunist?! Socialismul este doar o prefigurare a comunismului, în care se lasă integrat pe cât de tacit, pe atât de confuz. M. R. Paraschivescu e comunist din ilegalitate, oricare vers al său primește adeziunea criticului, iar M. Beniuc, după ce înainte se luptase cu „forțele întinericului”, slobozește „Cântecul bărbătesc și năvalnic al prezentului socialist...”, exprimă adânc „condiția umană comunistă”, sigur că „omul comunist” va birui „teama în fața extincției”! Geo Dumitrescu este și el „poet comunist”, „revoluționar”. „În versurile lui Geo Dumitrescu – în cele mai bune, care sunt majoritare – trăiește lumea civilizației socialiste contemporane.” El calcă pe „drumul luptei revoluționare”, compune un „imn al ethosului comunist”. Scrie poetul: „comunismul e atunci/ când omul devine om” (*Omul va fi om*). Nina Cassian îmbrățișează și ea senzual ideologia comunistă: „cităm în întregime frumoasa poezie *Portret de comunist*.” O întovărășește Veronica Porumbacu, atunci când depune „o elocventă mărturie lirică asupra destinului femeii în socialism”. Teroarea atotprezentă era ascunsă, iar a vorbi despre ea era ca și cum s-ar aminti de funie în casa spânzuratului. Vigilent cu derapajele, criticul citează astfel, cu reproș pentru „alegorismul ostentativ”, din Nina Cassian: „Buldogul Teroarei”. În schimb, de pe aceeași baricadă, el îl aprobă pe M. R. Paraschivescu, pentru că „predică insubordonarea față de legi”. Evident, nu față de cele ale regimului comunist. (Iată și diferența: în SUA, supremația legii va identifica țara însăși, fapt notat în micul și densul său jurnal.)

Și N. Labiș, revoluționar, „romantic”, are „revelația sensului comunist al existenței”. *Lupta cu inerția* exprimă „adeziunea pasionată la valorile ethosului comunist”, „împotriva influențelor burgheze și a reminiscentelor crepusculare”, „Puterea regeneratoare a idealului comunist”. De la N. Stănescu, pentru a ne face o idee clară, criticul oferă o decupare din poezia *Cântec despre cea mai înaltă idee*: „Păstrez doar sentimentul dens/ al comunismului strălucitor de dens,/ al celei mai înalte idei,/ al flăcării iscate din scânteii,/ ce mistuie trecutul din temei.” Două cuvinte și din Cezar Baltag: „bărbăție comunistă”. Pe el criticul îl vrea încă și mai bărbat, și mai comunist: „*Apusul capitalismului* rămâne o compunere cuminte, banală,

nu lipsită de o anume eleganță chiar, deși exterioară și artificială”. A. Păunescu îi apare tare pe linia impusă, este „viguros și amplu”. Viersuiește și Ana Blandiana: „Ah, urăsc, urăsc c-o ură de clasă” (*Spital*). Dar poate fi bolnav un comunist? Blandiana răspunde partinic: „Eu sunt comunist – trebuie să fie-o confuzie,/ Desigur din greșeală stau în acest pat de spital...”. Așa cum se cere, judecă aici cronicarul literar: „Preocuparea de a restitui liric, sub multitudinea ei de înfățișări, actualitatea socialistă este prezentă în întregul volum.” Ceea ce criticul, cronicarul, activând în socio-comunismul în curs, constată sânguincios și la debutanta Gabriela Melinescu.

(Dez)vrăjiri din marxism și comunism

Am constatat că memorialistul notează cum politicul era evitat, întrebându-mă cât și ce ar trebui înțeles din asta, pe lângă ce a făcut într-adevăr. Apoi, pretinde că marxism-leninismul era disprețuit în fapt, iar faptul era de natură să apere conștiințelor „sănătatea mentală”. Iată ceva care, de-ar fi fost posibil și real, mă gândesc că ar fi înlăturat duplicitatea ori complicitatea la sistem și ar fi distrus motivația exilării. Și mă mai întreb dacă M. Călinescu este sau nu marxist, până târziu, la vremea amintirilor. Încep prin a însemna că un fel de marxism este declarat de el ca fiind încă și acum onorabil, acela occidental. Prin exemplele de marxiști români (și evrei, sau evrei români), onorabilitatea marxismului ajunge fără pată. (Doar 1 sau 2 la sută, va spune despre marxiștii universitari americani, sunt și inteligenți. Inteligenți, nu etici.) Îl putem crede pe deplin atunci când susține că nu era primitiv, ci occidental, în comunismul românesc stalinist, marxismul lui Ov. S. Crohmălniceanu și Paul Cornea, cu totul occidental și prin nimic primitiv? El însuși marxist, prin acceptarea coruperii fatale în sistem, cum motivează, M. Călinescu rememorează că a derapat progresiv: „eu mă îndepărtam de orice tip de marxism, fie el convingere, semi-convingere sau mască”. Cerându-i-se la universitatea americană din Bloomington să facă un curs apropiat problematic de marxism, notează în jurnal, devine traumatizat de această ironie a sortii, deși – ori poate pentru că – știe că acel curs e cerut de tinerii intelectuali anti-sistem. Cam anarhiști, la o adică. E iritat de observația incorectă a lui A. Soljenițan că intelectualitatea americană rămâne majoritar marxistă. Dar exilatul, predând acel curs, e sau nu e marxist, iată întrebarea. Cum e corect să-l calificăm, dincolo de ce-ar fi spus Soljenițan. Nu e, în cel mai bun caz, ușor de decis. El însuși rămâne și la acest punct indecis ori relativizant, deși nu o mai recunoaște. Dar acuză marxismul unui coleg, tot universitar, român: „Dincolo de exagerările retorice, anticomunismul lui F. (oiaș) nu e altceva decât un marxism întors pe dos.” (22 apr. 1980) Dincolo de faptul că Foiaș vede fără dubiu, cum înțelege diaristul, un reușit complot comunist antioccidental, rămâne marxismul. Descalificabil.

În *Cinci fețe ale Modernității*, marxismul ajunge să fie văzut în conflict ireconciliabil cu avangarda, *il decadentismo* (decadentismul italian), *kitsch*-ului care atacă umilitor clasa muncitoare și, în fine, postmodernismului. Dar, desigur, marxismul rămâne favorabil culturii de masă – în mod real silnică. Și totuși, criticii neomarxiști sunt dispuși la orice alianțe. M. Călinescu crede că și neomarxismul și „conservatorismul” sunt ideologice și *esteticiste* (cuvântul îi aparține) deopotrivă.

Comunismul, își amintește în memorii, a mutilat prin sărăcire omenescul și a redus perceperea realității ori imaginația. Mobilul a fost (anti!)politic, dar politicul, oricum ar fi el, face destinul, brutal sau fatal. Comunismul politic este recunoscut și de M. Călinescu drept „religie a puterii”, putere „în sine”. Autonomia cea mai rea, așadar. Tot el îl aseamănă cu o „calamitate naturală”. Sau îl descrie ca amestec de „umor negru și farsă tragică”, așadar de comic și tragic de aspect extrem. Boală ideologică gravă, comunismul practicat generează o „atrofiere a simțului politic”. România comunistă a fost infernul real din care el unul s-a salvat prin exil: „*Et in Infernis ego*.” Memorialistul nu ocolește comparația comunismului cu fascismul. O face amintind-o pe aceea din judecata lui Noel Bernard: comunismul rămâne mai rău (pentru că e mai mincinos) ca fascismul. Dintre cele două rele, mai nociv decât cel fătîș (fascismul) ajunge cel fătarnic (comunismul). Extremul idealism distruge mai adânc decât extremul realism. În țara părăsită, pretins decomunizată, constată că provincialismul comunist persistă la ora dialogului memorialistic.

Comunismul stalinist, notează diaristul, a coborât până în sclavagism. „Experiența stalinistă a creat în românul mijlociu o psihologie de sclav.” (1973) În comunism, există doar *ostatici* (1974). Dar acestea sunt notații decente, sanitare. În înțelegerea comunismului, el pleacă de la premisa și totodată concluzia că puterea politică ia numai chip rău, corupe, iar când puterea ajunge absolută, ea corupe, firește, în mod absolut. Comunismul, ca totalitarism, a demonstrat cu o vie ferocitate premisa și concluzia despre absolutismul politic. „Ce altceva e comunismul, la adăpostul retoricii, decât o sistematizare a corupției, lașității, meschinăriei, brutalității? (...) Comunismul, ca formă absolută a puterii, forțează corupția asupra întregii populații.” (21 apr. 1975) Atunci, nici o șansă pentru apolitism în totalitarismul roșu. Nu e admisibil. Politicul este urmat, cel puțin ca neîmpotrivire. A doua convingere largă pe care o împărtășește diaristul este a comunismului ca religie politică: cult al „puterii (divinitatea căreia trebuie să i se închine toți)” (6 martie 1980).

Despre stalinism, diaristul notează în SUA că e încă viu, în 1974, anul în care tezele ceaușiste din iulie 1971 prefigurează „re-stalinizarea” (22 nov. 1979). URSS există ca superputere. Tot în jurnalul său american, M. Călinescu reține că un profesor universitar american a predat în imperiul comunist de la răsărit, autocenzurându-se în mod oportun(ist). Firește că așa a făcut, altfel i s-ar mai fi permis să predea acolo? Credița politică și istorică a lui M. Călinescu în anii aceștia americani este că Rusia, mincinoasă și cinică, rămâne o lume inaptă de democratizare, neschimbată de veacuri, cu toate că uneori, ca în 1980-1981, mai prinde și ea frica „aliatilor”, a Poloniei mai cu seamă. Aici întrevede chiar o șansă de schimbare. În lumea globală, nu în Rusia. Împreună cu I. Șaferevici, citindu-i acestuia *Fenomenul socialist*, admite că rusificarea rămâne doar lingvistică și n-a prins decât în unele locuri. Rușii nu ar fi colonizatori, ci dispuși la metisaj cu alte etnii, iar pe deasupra radical autocritici. M. Călinescu e de acord cu eșecul rusificării și stalinizării. El revine ulterior la cartea lui Șaferevici și se desparte de lumea dominației superputerilor (deci și de globalism sau mondialism), în 1881. Atunci, „o lume mult mai normală” i se pare „O lume <atomizată național>...”. Menționează și de ce. „Pluralismul e normal, gigantismul o aberație trecătoare.” La modul ideal, da, dar în lumea (chiar istoria) reală nu e deloc simplu de știut și de spus cum s-ar putea întâmpla.

O dată notează absurditatea socio-economică a comunismului: „teoria mea că principiul de bază al comunismului e <principiul sisific> aplicat la scară industrială” (5 mai 1981). Sisific, în sensul zădărniceii, dincolo de care nu încap nici un strop de fericire. Dar Camus, pentru viața ca atare, și, mai ales, admirabilul Steinhardt, care și-a dus viața în mare parte în comunism, cu sau fără paradox, nu doar au întrevăzut, dar chiar au evidențiat fericirea sisifică. Însă despre asta discuția se poate întinde nemărginit. În nici un caz pentru validarea sistemului comunist, care s-a invalidat, istoric, singur, în cazul în care istoria nu s-ar repeta. Mersul istoriei îl preocupă pe diarist, atent, de exemplu, la Polonia, în august, decembrie, 1981, apoi în martie, 1981. Notează: „Polonia eroică și tragică.” Cea care a dezvăluit frica rușilor sovietici.

Constat și faptul că-i unește pe comuniștii și legionarii români, egali în fanatism și fanatizare. Legionarii sunt parte semnificativă a exilului postbelic. Comuniști, din toată lumea, găsește și în SUA, în mediul universitar, îndeosebi maoiști. Deși comunismul rămâne răul prezent, mult mai temut apare fascismul ori nazismul, din trecut, mai evident condamnate de istorie. Comunismul joacă rol de alternativă, de obicei teoretică. Posibilitatea comunismului nu sperie pe cei care nu l-au trăit. Pentru ei, comunismul ajunge comunicabil. Chiar și-n chip de iminentă realitate. Citim, după o discuție la telefon cu Toma Pavel: „Cioran e deschis față de posibilitatea unui regim comunist în Franța: intelectualii francezi îl vor, să li se dea. Ce mod românesc de a gândi!” (5 iunie 1977). Nu e exclusiv românesc acest mod fatalist de a gândi, ajunge multiethnic și multicultural. Diaristul stă pe linia unei eterne neîncrederi în eliminarea unui sistem care a perfectat irealitatea ca realitate: „Trezirea la realitate e imposibilă în socialisme de stat contemporane, pentru că ideologia oficială a reușit să extirpeze însăși credința în realitate – atât a celor care profită de sistem, cât și a celor, majoritatea zdrobitoare, care-i sunt victime.” (1 sept. 1977) Nu se manifestase *Solidaritatea* poloneză. Anticomunismul bazat pe teza sau mai exact lozinca trădării Occidentului (care e în fapt antioccidentalism), susținut insistent de Goma, și într-o conferință la Bloogminton, i se pare inacceptabil, „elementar”, „previzibil”. Altul e nexul, alta calea de atac.

Diaristul nu e însă avocatul sofist autodesemnat pentru o țară ca SUA, despre care recunoaște că a fost rușinos înfrântă în războiul purtat în Vietnam, ajunsă și bântuită intelectual de maoism, dar care se ține, peste orice altceva, de lege.

Raporturi personale cu comunismul

Disidența, mai citim în jurnal, are șanse mici la români, pentru că ea depinde de ecoul național. Iar România comunistă nu era pustie nici ca o peșteră. În jurnalul acesta american nu trece cu vederea că stânga intelectuală cu care are contact acuză libertatea care a generat lipsa libertății. M. Călinescu răspunde că rațiunea libertății este libertatea însăși.

Raporturile personale cu comunismul? Sunt semi-mărturisite, în fapt și fapte, cu vădită grăbire. În țară, ele sunt contradictorii, în timp, de la condiția de opozant (nu fățiș, dar din umbră, poate în cercuri vagi, mai cu seamă în sine însuși), la condiția tulbure și tulburată de relaționare, pentru el explicabilă, deși nu în modul cel mai simplu: „Am fost la început un anticomunist convins. Pe parcurs însă lucrurile au devenit mai complicate. Adică lumea comunistă a fost o lume rea, dar nu absolut, sau integral, rea. Au existat și oameni inteligenți

și oameni buni.” Comunismul ridică o problemă primordial morală, într-un mod de viață, totuși. A existat fascinația răului sub aparența binelui, dar cum relativismul persistă mereu, viața și istoria s-au putut face și așa. Răul ca bine, iată iluzia morală. Ai zice că formele moralei poartă responsabilitatea, cu mult mai mult decât oamenii: „am fost victimele unei iluzii”, admite pentru perioada 1964-1971. (Cf. interviul din *Contrapunct*, august-septembrie-octombrie, 1997.) Iată doar victime, în această circumscriere temporală: dezgheț, vagă deschidere pe mai multe căi. Și apoi mai vedem numai prizonieri, în circumstanțe esențial nemodificabile, sau supraviețuitori. Însă mă întreb ce cod moral li se mai poate aplica, pentru a-i identifica și diferenția.

Omul (intelectualul, scriitorul) nou, comunist, ca expresie a contradicțiilor dialectice, duse la limite uimitoare, cu condiția deținerii unui statut proeminent, acceptat, pentru că e abil apărât, apare întruchipat în Paul Georgescu. „Paul Georgescu a fost pentru mine un mister. Un om extrem de inteligent, cu lecturi moderne, vaste. (...) Era un fel de troțkist care accepta stalinismul, și credea în victoria finală a revoluției ruse.” (Cf. interviul din *Contrapunct*, 1997) Paul Georgescu, critic și prozator interesant, fără doar și poate, discutabil, și de bine, și de rău, este mentorul, susținătorul generației sale, prin *Gazeta literară* din București, iar M. Călinescu nu s-a separat de el nici când a ajuns universitar. Doctoratul său susținut la Cluj a fost văzut ca împotrivire la mediul Capitalei. Ar trebui precizat care mediu, dacă acela literar. Apoi, ce și cât a publicat în revista clujeană *Steaua*? Sau dacă va fi fost vorba de o împotrivire la mediul universitar? În sfârșit, câtă alegere ori întâmplare se află la mijloc?

Undeva (interviul din *Observator cultural*, nr. 259, martie 2005), narează despre un pact solid al regimului comunist cu „cetățenii”. „Între 1964 și 1971 a fost o perioadă de miniliberalizare, regimul nu era deranjat de reverii mistice. Regimul nu dorea să fie atacat, asta era dorința lui în acei ani. Partidul Comunist îi lăsa pe artiști în pace, câtă vreme nu atacau regimul...”. Iată un fel de mit ideologic, cam fetișizat, necritic: miniliberalizarea. Nu știu cine va fi folosit întâi termenul miniliberalizare, cu gândul la un fel de minimalism liberal, un liberalism sărac, elementar, de suprafață și de supraviețuire. Suficient pentru conștiințele încă oarecum vii, adormite cu forța și angrenate într-un coșmar, care erau retrezite la un fel de reeducare fals civică. E în orice caz intolerabil un comunism românesc tolerant cu visarea mistică și trezirea atât de vie după un coșmar întrerupt. Cei aproximativ șapte ani n-au fost ani fără control armat ideologic. N-am avut comunism religios, se înțelege, dar nici nu se jucau două piese istorice, una atee și alta mistică. Regimul nu se apăra singur, umbra sovietică, tot mai mare și mai mare, îl învăluia pe față, iar faptul exista în tratate. Contra-ataca și el, tot pașnic, din interior, era dator să o facă, dar nu atât regimul, cât garnitura inumană care-l dirija. Iar pe artiști, niciodată nu i-a lăsat regimul comunist, nici internaționalist, nici (semi)naționalist, ca să atace ordinea politico-statală, civic, politic, estetic, creator. Așa încât regimul i-a tras pe toți cei care scoteau capul după el, schimbând corabia totalitară, sărind din stalinism în „românism”, de la represiunea totală la una metonimică, de la tortura direct fizică la aceea psihică. Și se desprindea de trecut așa cum o spusese Lenin, fondatorul, râzând, dar tot constrângător, nicidecum eliberator.

(Re)cunoașterea extremismului legionar

Să trec și la modul în care M. Călinescu gândește legionarismul. Legionarii, o spune în jurnal, sunt întâi de toate niște fanatici. Rămân la fel de fanatici și în prezentul jurnalului. Aici se întâlnesc pe deplin cu comuniștii, crede M. Călinescu. Spre deosebire de istoricul și jurnalistul Vlad Georgescu, presupusul inventator al cuvântului *culturnic*. Acesta percepea și pricepea doar fanatismul celor dintâi. Aș adăuga: un rol juca și politica postului de Radio „Europa Liberă”, impusă de SUA, în numele conviețuirii pașnice a celor două sisteme politice, din vremea războiului rece.

Despre legionari spune mai mult și mai multe în interviuri, într-o perioadă în care cerceta, pentru o carte în proiect, trecutul interbelic românesc, spre care s-au îndreptat mai mulți în scop de cercetare. Legionarismul ca masificare mimetică (un fel de modă, de snobism), ca patetism isterizat, ca rinocerism, nu ar fi, pentru M. Călinescu (cf. interviul din *România literară*, nr. 17, 2002), o descriere și o interpretare satisfăcătoare. Ipoteza lui e că piesa lui Ionesco, *Rinocerii*, i se circumscrie. Nu doar că îl ia drept punct de plecare. De fapt, aici, M. Călinescu ignoră faptul că dramaturgul a explicat că substanța piesei (ideologică, dar și de viață) nu este alcătuită din formele totalitare, ci din totalitarismul însuși, în esența sa. Pe aceasta o configurează *Rinocerii*. Legionarismul și comunismul apar solidare în interferența lor. Ura de rasă și lupta de clasă ajung aici confruntate și confundate. Aparent artificios. În fapt, cu naturalețe. În limitele esteticii teatrale create de dramaturgul original.

M. Călinescu explică legionarismul ca naționalism extremist, opus și totuși tangent comunismului, ca efect retoric de autopersuasiune, dezvoltat de Czesław Miłosz în *The Captive Mind*. Ideologia produce discurs vrăjit, fascinator, în bună parte irezistibil, pentru mintea curioasă, disponibilă, eliberându-se în formă iluzorie și prizonieră. Negândirea ca promisiune a gândirii diferite, iată mirajul crunt al ideologiei, ca dat comun. Dorință autoînșelată, ispită gravă, fatală chiar, înțelege M. Călinescu. Nu riguros comună și egală. Trăitul i se poate sustrage, dar gânditul nu. La greșeală ineludabilă, iertare necesară! M. Călinescu cunoaște câteva cazuri intens publicitate. La noi, el crede în virtualitatea și aproape realitatea iertării lui Eliade de către Sebastian, cel dintâi ajungând doar adept al misticii legionare, nu și al antisemitismului adus la *realpolitik*. Într-un vis, amintit în jurnal, Eliade era „fericit că puteam explica atitudinea mea”. Dar visul nu oferă explicația. La trezire, visătorul a uitat-o. Dă vina pe Sebastian, care l-ar fi „întrerupt” când „nu știu ce îi spuneam”. Și ce i-ar fi putut spune? Dar adevărul din vis poate fi chiar *adevărul*? Despovărarea îl bucurase. Eliade nu uită tot visul. Aici, adevărul visului, spus prin Sebastian (despre care Eliade tocmai aflase că murise călcat de o mașină), era că el, Sebastian, și Nina, soția, moartă și ea, a lui Eliade, trăiau. Și dacă moartea nu există, mai contează atitudinile și explicațiile? Rămâne ambiguitatea gândirii și a sentimentelor. Rămân iubirea-ură, ura-iubire, probate de gândire și trăire. M. Călinescu mai citează un alt fragment de jurnal, în care Eliade își mărturisește „rușinea”: „Mi-era atunci rușine de mine – consilier cultural la Lisabona – și de umilințele pe care le îndura el, pentru că se născuse și voise să rămână Josef Hechter.” Rușinea diferenței etnice? Poate indirect. Rușinea de a servi un regim antisemit. Eticul acuzator reamintindu-i etnicul ignorat sau frivol minimalizat. Totul purtat de dorința amăgitoare a misticii naționaliste.

Legionarismul lui Eliade nu trebuie ascuns, adevărul integral trebuie rostit, e de părere M. Călinescu. Dar să vedem ce și cum. „Ne trebuie adevărul, tot adevărul și numai adevărul”, crede, în interviul din *Observator cultural*, nr. 259, martie 2005. Și se identifică aici cu articolul lui Norman Manea, scris în română, tradus în engleză, publicat în SUA, dar retradus nefericit în română, publicat astfel la noi și generând știutul scandal. „Citit azi, acest articol este exemplar de echilibrat.” Venea după volumul lui Mac Linscott Ricketts, *Mircea Eliade: The Romanian Roots*, 1988. M. Călinescu nu are propriu-zis o opinie cu adevărat proprie, el o urmează aici pe Wendy Doniger, titulara Catedrei „Mircea Eliade”, la Chicago: Eliade a fost legionar, dar nu antisemit; de la dreapta politică a alunecat, lăsându-se „sedus de anumite mitologii naționalist-revoluționare. Era o modă care prindea la tinerii intelectuali, toți credeau în Revoluții, fie revoluții de tip bolșevic, fie revoluții naționaliste. Era o frenezie: să schimbăm, să distrugem, să facem <omul nou>. În toate cazurile, acest <om nou> s-a dovedit de o brutala primitivitate.” Iată explicația legionarismului lui Eliade, din unghi relativizant: un soi de victimă a ideologiei de un anumit tip, la modă, snobism, mimetism. O alunecare și nimic altceva. Asta i-ar fi spus el lui Sebastian: slăbiciune fatală, frivolă. Slabă și tristă scuză, ar replica cineva din urma istoriei noastre. M. Călinescu încercase să caute o altă înțelegere, nu aceea a mimetismului și *rinocerizării*, dar a blocării mentale. Înțelegerea statului minții în loc... E tot o formulă populară. Poate că „politologul” Leonida, care contrase reacțiunea, comentat într-un mic eseu encomiastic, ar fi admis-o, fiindcă devine pozitivă și optimistă, nici nu se opune progresului, ba dimpotrivă. Gândire blocată, nu gândire imitată, iată dilema ideologiei, din care M. Călinescu iese printr-o simplă deblocare. Altfel privim lucrurile dacă blocarea gândirii înseamnă emisie mimetică. Așa cum multe pagini ale lui M. Călinescu, apărute în vremea regimului comunist dâmbovițean, o dovedesc. Oportunitate și inoportunitate, adevăr și minciună etc., și traseul cu ele, printre ele, ar fi o înțelegere, cred, mai rațională. Dincolo de „mistica” unei fatalități a negândirii. O „negândire” proliferantă, în cărți ca și în viață.

Dar legionarismul rămâne o paranteză istorică mai mică, dar adâncă, din care și M. Călinescu îndeamnă spre ieșire. Iar cale de ieșire, tot istorică, nu era decât prin comunism. Stalinist și poststalinist, în stricta contemporaneitate a autorului pe care-l comentez, sper, cât mai înțelegător.

(Anti)modelul generației 1927

Ne putem întreba și ce-ar fi putut să fie cartea sa rămasă în stadiul de proiect despre interbelicul nostru, nu doar literar. Într-un interviu (*România literară*, nr. 17, 2002), îi aflăm cel puțin poziționarea. „Paradoxul e că faima generației 1927 a devenit din multe puncte de vedere paralizantă. Și, din nefericire, primejdioasă pentru cultura română post-comunistă. Pentru că după devastările celui de-al Doilea Război Mondial și după vidul cultural comunist de patru decenii și mai bine, exemplul generației '27 ne întoarce în perioada ideologic atât de tulbure a anilor '30, dar fără prosperitatea, fie ea relativă, a anilor '30 și fără societatea civilă a anilor '30 care, de n-ar fi început războiul în 1939, ar fi putut împiedica derapajul de extremă dreaptă tot așa cum, după război, a putut pentru o bucată de vreme să opună o rezistență morală și intelectuală considerabilă terorismului comunist. Regăsirea generației '27

– a spiritului ei creator, spre deosebire de politica ei dezastruoasă – n-ar trebui să fie și regăsirea unei situații ideologice polarizate între o dreaptă cu tendințe-ispite extremiste și o stângă slabă, aproape inexistentă, inventată pentru a justifica virulența unei reacții ultranaționaliste, drapată în vocabularul idealist al <spiritualității>. Pericolul e ca tocmai generația care a sfârșit prin a realiza anumite virtualități europene și universale ale culturii române – e adevărat, mai ales în latura lor conservatoare, dar conservatoare în sensul bun al cuvântului – să determine, datorită unei înțelegeri înguste, o reprovincializare a culturii române. Dar despre asta ar trebui discutat mai mult și într-un context mai larg. Să notăm totuși că mesajul matur al generației '27 e un mesaj trecut prin filtrul exilului – al exilului extern sau al exilului mai aspru, mai dureros, mai eroic, cel intern. E un mesaj în care spiritul anilor '30 e repudiat.”

Generația '27 din interbelicul românesc, sub raport civic (cu implicatul politic) și cultural este, se vede clar, în bună măsură contestată ca model. Compararea cu ea poate ajunge chiar un păcat ideologic, în sensul că încremenește gândirea firească, liberă, creatoare. Generația aceea oferă un antimodel, primejdios și paralizant. Mai ales, ea este un antimodel politic. Revenirea monarhiei n-ar impune și recuperarea ei. M. Călinescu nu analizează derapajele monarhice din istoria românească. El dorea o restaurare a monarhiei de principiu, sigur, și într-un mod real, concret, prin regele care fusese silit să abdice la 30 decembrie 1947. Satisfăcându-se criteriul legitimității istorice într-un mod retroactiv. El susține monarhia și ca formă aptă să (re)capete fond. Ține seama desigur de tradiția istorică internă. Nu gândește o grefă politică de democrație liberală din SUA, țara care l-a adoptat și în care, de bine și de rău, s-a adaptat. Nu vrea o restaurare propriu-zis istorică, el nefiind dintre istericii care o doresc. Doctrinile și practicile de asociații politice dintre războaiele mondiale erau departe de echilibru. M. Călinescu trece peste contextul mai larg, extra-românesc, similar. Iubitor de comparații foarte largi, iată că e-n stare să excludă comparațiile înguste, la îndemână. El crede că răul politic interbelic de la noi s-a datorat amăgirii spiritualiste, iraționaliste, fanatice, fără necesara luciditate, într-un proces de viață (și de viață istorică) vie, dialectică. Dogmatismul, unilateralitatea au generat exacerbari național(ist)e, cărora el le spune ultranaționaliste, ori etniciste și rasiste. E o discuție dacă și de clasă socială, tot în partea drepte extremiste. De regulă, rasa și clasa se crede că au operat ideologic și politic separat. Interferențele lor sunt ignorate. Când, dimpotrivă, s-ar cuveni intens tratate. Chiar în sinteze și chiar în, termenul vine singur, tratate.

Apoi, europenismul conservator autohton poate fi apreciat cu moderație. Identitatea (specificul) se alterează și se transformă. M. Călinescu îndeamnă la a fi cu ochii asupra prezentului. Iluzionant, dezamăgitor, e drept. Nu suportă amăgirea cu trecutul. Cu trecutul (pre)totalitar el este critic, lucid, într-un mod, pe cât posibil, cu justă măsură. El sugerează necesitatea unei construcții istorice noi, cu speranța în prezent, implicit în viitor, și învățarea reală a lecțiilor trecutului. Este, iată, un pedagog, dublat de un estetic, al istoriei. El agreează limpiditatea politică. Crede încă în funcționalitatea doctrinară și pragmatică de tip bilateral, stânga-dreapta. Întinde o mână stângii, unei noi, adevărate, stângi. Fără să mângâie dreapta, din contra, împingând-o și împungând-o cu palma (nu contează: dreaptă sau stângă!) în față. Interbelicul este pentru el istorie pilduitoare, de revăzut, repet, critic, nu un model de-a gata,

bun doar pentru gândirea închisă, captivă, din prejudecată, tot în înțeles (larg, totuși propriu) ideologic. Închiderea conduce, firește, la provincializare și există o experiență suficientă la noi pentru a nu o accepta. Sau ar trebui să fie retrezită această experiență. M. Călinescu crede și el, ca A. Marino, că deprovincializarea concomitentă europenizării (oarecum și a reeuropenizării) este fundamental incipientă, aflată pe un drum lung și mai ales greu, atrăgând ispite ușoare de abandon și refugiu, pe cărări înguste și (im)proprii.

Gândul personal al lui M. Călinescu, relativ la generația '27, este unul de avertisment, de luat aminte: în și prin exil (el dă prioritate celui intern), exponenții generației și-au revizuit critic trecutul, mergând până la autonegare. Așa să fie? Da și, din păcate, nu. Autonegare exclusiv de bună credință, deschisă, ca o benefică schimbare la față? Știm că nu chiar. Transformarea prin exil nu poate fi contestată. Dar o autoscrutare lucidă, dusă în străfundul conștiinței, rămâne doar pe cale, și nu tocmai pe mijlocul ei. Deși timp istoric, iată, a fost. Loc de adevăr există, prea există. Acoperit în bună măsură de bagajele mistificărilor. La exil dureros, adevăr la fel de dureros, iar autochirurgia nu apare la îndemână, cât amânarea și învăluirea. Ori retoricile nepersuasive ale unor pseudo-interpretări. Certitudinile din exil aparțin exilului și exilatului. Exilul nu garantează adevărul gol-goluț. Relativistul individualist care a devenit pentru restul existenței lui M. Călinescu o și recunoaște, e drept că mai mult implicit decât explicit.

FOR A LITERARY HERMENEUTICS OF THE ONIRICAL IMAGE

Ovidiu Moceanu, Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Ovidiu Moceanu's study offers an analysis according to the literary principles of oneiric images, starting from the method released by S. Freud when interpreting W. Jensen's short story Gradiva. The idea that a literary work and a dream have the same root (the capacity of one's consciousness to create images) makes it possible for a series of parables, symbols, allegories, etc. to reveal their meanings in a more nuanced way. The first part of the study represents a theoretical approach of the subject under discussion, the second one analyzes the parables, dreams, allegories, etc. from the The Old and The New Testament, and the third is dedicated to D. Catemir's Hieroglyphic History, a research of the modern implications of the allegory and of the novel's construction.

Keywords: dream, allegory, parable, symbol, hermeneutics

1. Visul sugerează, de obicei, visătorului că, dincolo de imaginile pe care le “vede”, de întâmplările pe care le “trăieşte”, se află un sens ce se impune descoperit, că totul nu e decât o paradă a măştilor, că, date la o parte, ar fi posibil să găsească un mesaj netransmisibil altfel. Ideea existenţei unor lumi paralele se accentuează la revenirea în starea de trezie: o *lume reală* (a senzaţiilor, observaţiei directe, corporalităţii), o *lume onirică* (a cărei esenţă s-ar apropia de ceea ce înţelege A. Pleşu prin *mundus imaginalis*)¹ şi o *lume tainică*, a categoriilor, adevărilor ultime, exprimate prin simboluri, alegorii, parabole. “Lumea” onirică, întocmai ca “lumea” creaţiei (analogie deplin justificată), izvorăşte din facultatea imaginativă a omului, din capacitatea de a transforma în imagine senzaţii, stări, idei. A. Pleşu discuta, într-un alt context, problema “gândirii în imagini” şi existenţa *lunii imaginale* (*mundus imaginalis*) ca “o lume a sufletului”, situată între lumea senzaţiilor şi lumea intelectului, “alcătuită din «imagini», adică din forme care , fără a fi «abstracte», sunt totuşi necorporale”. “Calea regală de acces” spre această lume e *imaginatio vera*, adică acea “capacitate de a vizualiza (s.a. – A.P.) realităţi trans-vizuale, de a încorpora spiritul”.² Analogia cu lumea din oglindă se impune de îndată, pentru că în oglindă sesizăm “amestecul de evidenţă şi inefabil”. În lumea onirică, totul e *real*, (“realitate” care se impune cu insistenţă visătorului), dar, în aceeaşi măsură, inconsistent, inaccesibil contactului direct.

“Discursul” oniric (folosim termenul “discurs” pentru a sublinia caracterul demonstrativ al visului) desfiinţează logica obişnuită şi face posibilă reversibilitatea timpului şi spaţiului, o altă accepţie a corporalităţii individuale, a raporturilor cu lumea “înconjurătoare”. Visătorului i se sugerează ideea exemplarităţii situaţiei în care se află, de personaj şi spectator în acelaşi timp. Există, oare, o mare diferenţă, din acest punct de vedere,

¹ A. Pleşu, *Limba păsărilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 265 şi urm. Pentru problema pusă în discuţie, v. cap. XI (*Locul îngerilor: mundus imaginalis. Îngeri şi oglinzi*), pp. 265-268. Vezi şi p. 267, analogia cu lumea din oglindă.

² *Ibidem*, p. 264. A. Pleşu aşază conceptul de *imaginativ* între *imaginar* şi *imaginal*. *Mundus imaginalis* “e lumea intermediară dintre lumea corpurilor (a existenţei materiale) şi lumea Intellectului pur, a existenţelor spirituale. E, prin urmare, *lumea sufletului*, (s.a. – A.P.), o lume în care spiritul şi corpul se întrepătrund, o lume de imagini, *imaginală*, dar la fel de puţin *imaginară* (s.a. – A.P.) ca şi lumile care o flanchează.” (*Ibid*, p. 265).

între visător și cititor / creator? Că visul recurge la o anumită simbolică pentru a comunica ceva despre o lume necunoscută de visător e un fapt observat încă din Antichitate. Freud ne atrage atenția asupra unor tipuri de simboluri, departe de a fi epuizate. Anticii știau că diversitatea imaginilor onirice derutează, de aceea, înainte de a le explica, trebuie cercetat dacă fac parte din vise *semnificative* sau *nesemnificative*. Macrobius, Sinesius din Cirene, Chalcidius, comentați de J. Le Goff,³ clasificau visele, după Artemidor, în: *vise simbolice*, *vise oraculare* (chrematismos) și *vise premonitorii* (horama, theorematikos). De altfel, Cornelius Agrippa considera că, în cazul aceluiași vis, se pot detecta elemente simbolice și altele fără nici o semnificație.⁴ Problema este, așadar, de a găsi punctul cel mai adecvat de situare față de vis, cauză a multor întreprinderi ratate. În cele ce urmează, ne propunem să analizăm capacitatea visului de a simboliza, a transpune în alegorie, parabolă și a duce la capăt acea “pedagogie” de care vorbesc mare parte din comentatori, de a configura o hermeneutică de tip literar în interpretarea imaginilor onirice. C.G. Jung ar contrazice demersul nostru, afirmând că visul nu recurge la camuflarea mesajului, ci îl exprimă direct, doar că noi am pierdut facultatea primordială de a-l înțelege. Limba visului (idee, de fapt, a romanticilor) nu recurge la viclenii, ci la un vocabular imagistic, cu care noi am pierdut legătura. “Aluziile”, consideră Jung, fac parte din arsenalul transindividual al visului.⁵ Pentru aceea, se impune cercetarea omului ca individualitate (“omul este singura realitate”), fiindcă trăitoare într-un anumit context existențial, dar și într-un orizont care depășește individualitatea, pentru cunoașterea căruia “înțelegerea miturilor și simbolurilor este esențială”.⁶ Vocabularul enigmatic, neînțeles de visător, n-ar fi totuși o tendință de escamotare a sensurilor, ci doar expresia *naturii* speciale a “materialului” oferit spre contemplare, analiză. C.G. Jung insistă asupra ideii că visele “sunt natură” și nu vor să mintă, ci doar să comunice “în chip naiv” ceea ce au de comunicat, dar că “natura nu manifestă nici cea mai mică tendință de a-și oferi, oarecum gratuit și după așteptările umane, roadele”⁷.

Ideea de a proceda la un demers hermeneutic pentru a stabili sensuri se impune mai ales în așa-numitele “vise mari”, care vin întotdeauna dintr-un strat profund al ființei.⁸ Visele “mari”, vise prin excelență semnificative, se caracterizează printr-o mai mare claritate, coerență, impresionează mai puternic și nu apar prea des, fapt sesizat, de altfel, de mulți scriitori, care le prezintă în anumite momente din viața personajelor. Ele utilizează, de

³ Vezi J. Le Goff, *Imaginarul medieval*, Eseiuri. Trad. și note de Mariana Rădulescu, Ed. Meridiane, Buc., 1995, pp. 366-369. Pentru aceeași problemă, v. și A. Pleșu, *Idiomuri simbolice*, în *Limba păsărilor*, cit. supra, pp. 59-77 (reluare a studiului *Proba viselor. Carl Gustav Jung și tradiția oneirocritică*, “Secolul 20”, 1986, nr. 310-311-312 [10-11-12], pp. 23 și urm.). V. și V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Albatros, București, 1983, p. 523.

⁴ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Die magischen Werke*, [De occulta philosophia], III, 51, Fourier, Wiesbaden, 1982, p. 515. Apud A. Pleșu, cit. supra, p. 69.

⁵ C.G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé annoté par le Dr. R. Cahen, Gallimard, Paris, 1964, p. 26. Vezi disputa cu Freud, în aceeași problemă, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Denoël, Paris, 1964, pp. 89-93.

⁶ C.G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, cit. supra, p. 93.

⁷ Vezi C.G. Jung, *Puterea sufletului*. Antologie. Prima parte. Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Ed. Anima, București, 1994, p. 121 și C.G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Genève, 1946, din care citează A. Pleșu, cit. supra, p. 61.

⁸ C.G. Jung, *Despre natura viselor*, în *Puterea sufletului*, cit. supra, pp. 117 și urm.

obicei, imagini din depozitul infinit al “figurilor colective” și vor să exprime un mesaj general uman, într-o împrejurare anume din destinul individual. Jung numea “figurile colective” *mitologeme* (s.n. – O.M.). Prin ele, o parte ignorată din ființă “e pe cale să intre în ființă”: “Găsim, spune psihanalistul, dragoni, animale binevoitoare și demoni. Întâlnim bătrânul înțelept, omul zoomorf, comoara tănuțită, pomul ispitelor, fântâna, peștera, grădina împrejmuită de ziduri, procesele de transmutare și substanțele alchimiei – numai și numai lucruri ce nu privesc în nici un fel banalități cotidiene”.⁹ Rămâne semnificativ, în acest context, comentariul său la o reproducere medievală după visul lui Nabucodonosor, de fapt o reprezentare a aceluși vis, în care se amestecă visul propriu-zis, alegoric, din *Vechiul Testament* (*Daniel*, 4, 1-24), cu ceea ce “visează” artistul.¹⁰ S-a produs o “contaminare”, observabilă și atunci când analizăm anumite comentarii critice la operele literare. Supralicitarea alegoriei din textul *Vechiului Testament* aduce chiar o modificare a sensurilor inițiale, deslușite de prorocul Daniel.

În secolul nostru, nu numai în literatură (suprerealismul, de exemplu), s-a impus ideea reproducerii directe a viselor ca o condiție a autenticității, adică a unui *mimesis* de tip special, având în vedere că se aplica unei “realități” incontrollabile. Bineînțeles că, din această perspectivă, nu există “vise mari” și vise ne semnificative. J.B. Pontalis, un bun cunoscător al psihanalizei, coautor (alături de Jean Laplanche) al *Vocabularului psihanalizei*¹¹, manifestă reticență față de un asemenea demers, lovit din capul locului de artificialitate. Chiar dacă visul este *natură* creatoare, a încerca să-l reproducă devine “un exercițiu artificial, așa cum au putut fi încercările pictorilor și cineaștilor de a exprima în imagini plastice sau în filme visele noastre nocturne”.¹² Pornind de la acest punct de vedere, susținut în continuare de argumente, se ajunge la apropierea dintre vis și creație și decelarea elementelor specificității creației.

Când analiza visele din *Grävida* lui Wilhelm Jensen (apărută în 1903), Freud demonstrează că nimic nu trebuie privit ca ne semnificativ în vis, dar că, pentru a ajunge la esență, trebuie să cunoaștem bine caracterul subiectului investigat, trăirile care au precedat visul și pe cele dintr-un trecut mai îndepărtat. Totuși, oricâte precauții și-ar lua cercetătorul, mai ales când investighează o operă literară, rămâne întrebarea dacă nu cumva a fost găsit un sens “cu

⁹ *Ibidem*, p. 120.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 120 și urm. C.G. Jung. comentează imaginea medievală din perspectiva unor simboluri alchimice și creștine. Arborele crește, în reprezentarea artistului anonim, din ombilicul regelui. Este arborele strămoșilor lui Hristos, răsarit din ombilicul străbunului Adam. În coroana sa adăpostește pelicanul, care își jertfește sângele pentru a-și hrăni puii (o alegorie pentru jertfa lui Hristos), și patru păsări, simboluri ale evangheliștilor. În partea de jos, un alt simbol al lui Hristos, cerbul și patru animale (închipuindu-i, de asemenea, pe evangheliști). “S-a insinuat, așadar, observă Jung, în reproducerea imaginii onirice, nu numai reprezentarea creștină a arborelui genealogic și a cuaternității evanghelice, ci și ideea (alchimică) a dublei maternități («superius est sicut quod inferius»)). Această contaminare ilustrează foarte bine felul în care procedează visele individuale cu arhetipurile. Acestea din urmă se întrepătrund, se întrec și se amestecă nu numai între ele (ca aici), ci și cu elemente individuale izolate”. (p. 121). Vezi și Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 203.

¹¹ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, coord. al trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. Humanitas, București, 1994.

¹² J.-B. Pontalis, *Atracția visului. Dincolo de psihanaliză*, trad. Monica Pârvu, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 121.

totul străin autorului”.¹³ Aceeași întrebare se pune cu atât mai mult când psihanalistul purcede la studiul unui caz concret.

În opera literară nu există vise “ne semnificative”, pentru că se integrează unei opțiuni, intenționalități auctoriale. De aceea i-a fost posibil lui Freud să descopere, în *Gradiva*, o anumită mișcare psihologică. Și în opera literară, visul desfășoară o “pedagogie”, prin forța de persuasiune de care vorbeam la început și pe care o are în mod obișnuit. Această forță va fi exploatată de autor, amplificându-i efectele, urmare a stimulării elementelor *autenticității*. În plină ficțiune, trebuie să fim convinși că totul e “fîresc”, că, intrînd într-o lume cu legi misterioase, necunoscute, numai acceptînd “jocul” vom putea înțelege ceea ce se întîmplă. Dar acceptarea convenției constituie una dintre capcanele întinse cititorului. Visătorul nu are posibilitatea “opțiunii”, ci doar să contemple ceea ce “a văzut”, să creadă sau nu că strădania de a pătrunde dincolo de imagini are un rost, duce la un sens.

2. Tâlcuirea viselor (pe care trebuie să o integrăm hermeneuticii, înțelegînd visul ca un *text*) este una din cele mai vechi arte. Un visător biblic, Iosif tâlcuiește visele Faraonului cu vacile și spicele (*Facerea*, 41, 1-37), visul marelui paharnic al Faraonului, aruncat în închisoare (*Facerea*, 40, 5-15), visul marelui pitar (*Facerea*, 40, 16-22), și el închis. Tulburat de claritatea visului, de mesajul insinuat (prin, cum am spune azi, punerea în insolit), chiar dacă nu era un vis apăsător, marele paharnic i-l povestește lui Iosif. Alegoria onirică are ceva din construcția unei fabule: O viță de vie se afla în fața paharnicului, din ea s-au dezvoltat trei mlădițe care au dat rod. Și, povestește mai departe paharnicul, “paharul lui Faraon era în mîna mea; și părea că am luat un strugure și l-am stors în paharul lui Faraon și am dat paharul în mîna lui Faraon”. Iosif îi arată că peste trei zile va fi repus în dregătoria sa și, întocmai ca în vis, îi va da Faraonului paharul în mîna.

Asemenea vise pun problema raportului dintre alegorie și parabolă, a distincțiilor și suprapunerilor dintre celor două mijloace artistice. Visul paharnicului este, mai degrabă, o parabolă organizată în jurul simbolului viței de vie, construit pe realitatea îndeletnicirii sale. Toată dificultatea deciptării stătea în înțelegerea simbolismului viței de vie. *Vechiul* și *Noul Testament* o consideră simbol al vieții, Arbore al Vieții, arbore mesianic, imaginea sa avînd totdeauna conotații pozitive.¹⁴ Din acest arbore al vieții, se desprind trei “mlădițe”, trei zile, după care va veni eliberarea. Se observă că simbolizarea unor elemente funcționează doar pe anumite spații, care vor aduce sensul integrator.

În celălalt vis, al pitarului, în centru se află imaginea pâinii. El visează panere cu pâine. Le purta pe cap, iar din cel de dedesubt ciuguleau păsările cerului. Evident, nimic bun: “După trei zile, îi spune Iosif, Faraon îți va lua capul și te va spînzura pe un lemn și păsările cerului îți vor ciuguli carnea.” Pâinea, simbol al hranei esențiale, al izvorului vieții,¹⁵ nu era oferită

¹³ Sigmund Freud, *Scrisori despre literatură și artă*. Trad. și note Vasile Dem. Zamfirescu. Prefață de Romul Munteanu, Ed. Univers, București, 1980, p. 93.

¹⁴ Vezi Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, 1990, pp. 1012-1014. Despre vie ca arbore sacru: *Judecători*, 9, 13; *Deuteronom*, 32, 37. Autorii reiau și informația dintr-o tradiție care identifică via cu arborele vieții în Paradis.

¹⁵ *Ibidem*, p. 722.

păsărilor, ci ele, în chip neprevăzut, sfidând destinația (ca dar pentru viață), produc o alterare, o degradare, o profanare.

Caracteristicile de parabole ale acestor vise, precumpănitoare, ies în evidență dacă le comparăm cu primele alegorii onirice, de asemenea vise ale lui Iosif (*Facerea*, 37, 5-8, 9-10). Frații lui Iosif, invidioși că acesta e iubit de tatăl lor mai mult, plănuiesc să-l omoare. Iosif le povestește visul cu snopii: ei legau snopi și snopii fraților s-au adunat în jurul snopului său ca să i se închine. Frații înțeleg de îndată alegoria: “Nu cumva ai să domnești peste noi? Sau poate ai să ne stăpânești?”. Celălalt vis, în care i se închinau soarele, luna și unsprezece stele, povestit tatălui, determină, de asemenea, o reacție imediată: “Ce înseamnă visul acesta pe care l-ai visat? Au doară eu și mama ta și frații tăi vom veni și ne vom închina ție la pământ?”

Desigur, realitatea va confirma, într-un viitor nedeterminat, premonițiile. Un vis alegoric are, cum ni se povestește într-o apocrifă a *Genezei*, Avram (Abraham) în timp ce se afla cu Sara în Egipt. El vede “în somn” un cedru și un palmier, iar când vin oamenii să taie cedrul, palmierul le strigă: “Nu tăiați cedrul, căci blestemat va fi acela care va abate cedrul”.¹⁶ Elementul “pedagogic” al acestui vis se revelează din sugestia pe care i-a oferit-o lui Abraham de a-i spune Sarei să afirme, oriunde-ar merge, că e fratele ei, nu soțul, fiindcă numai în acest fel avea să fie salvat de la moarte.

Nu la vis, ci la forța alegoriei va apela Iotam (*Judecătorii*, 9, 7-9) ca să deschidă ochii locuitorilor Sichemului care l-au încurajat pe Abimelec să-și ucidă frații pentru a lua puterea. Parabola modernă nu va dezvolta acest tip de narațiune, regăsit în structura alegoriilor medievale, ci modelul noutestamentar, în care sensuri complexe sunt comunicate prin situații obișnuite de viață. De altfel, trebuie să observăm că Iotam apelează, pentru prima dată în *Vechiul Testament*, la această formă de exprimare a unei opinii (construcția ficțională), similară cu visul. Iotam, fratele mai mic al lui Abimelec, care a scăpat de urgia dezlănțuită de acesta, spune poporului pilda copacilor porniți să-și aleagă împărat. Pe rând, refuză demnitatea măslinul, smochinul, vița de vie, dar o acceptă spinul amenințând: dacă nu va fi pus împărat, “va ieși foc din spini și va arde cedrii Libanului”. Nu se mai apelează la un proroc, deși e vorba de destinul unui popor. Iotam nu întârzie să le sugereze cine este spinul și ce se va întâmpla dacă Abimelec va fi acceptat conducător.¹⁷

Așa cum se poate observa în visele lui Iosif sau în pilda lui Iotam, există întotdeauna un element care circumscrie parametrii onirici sau ficționali (o cifră, o situație socială, un aspect al vieții curente etc.). El permite o decodare adecvată, în acord cu dimensiunea profundă, gravă sugerată. Faptul de a se propune prin vis, alegorie, parabolă o imagine *exemplară*, o situație *exemplară* de viață a revenit, nu fără o anume semnificație, în proza și teatrul secolului nostru.

În general, descifrarea sensurilor în visele-alegorii are caracter premonitoriu. Când Daniel, ca și Iosif, e solicitat să tâlcuiască visul lui Nabucodonosor, înfruntă o primă piedică: nu cunoștea visul regelui. Semnul că e alesul, că și tâlcuirea vine de la Dumnezeu (cum spunea Iosif) e vedenia de noapte prin care i se descoperă taina primului vis (*Daniel*, 2, 19). În

¹⁶ Vezi *Apocriful Genezei*, în Constantin Daniel, *Scripta aramaica*, 1, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, pp. 126 și urm.

¹⁷ Abimelec era fiul lui Ierubaal (Ghedeon) și al unei roabe.

celelalte, regele își povestește visele. Primul vis (*Daniel*, 2, 31-45) îi arată un chip care “avea capul de aur curat, pieptul și brațele de argint, pânțele și coapsele de aramă, pulpele de fier, iar picioarele o parte de fier și o parte de lut”. O piatră lovește picioarele și le sfărâmă, aducând dezastrul. Totul se transformă în țărână, în timp ce “piatra care a lovit chipul a crescut munte mare și a umplut tot pământul”. Daniel arată că, după Nabucodonosor, vor urma diferite regate, desprinse din regatul său, din ce în ce mai slabe, până ce totul va fi nimicuit de mâna nevăzută a lui Dumnezeu.

Visul acesta e unul din visele “mari”, cum le numea Jung, ca și celelalte, de altfel (*Daniel*, 4, 1-24). Două elemente atrag atenția în tâlcuire: imaginea de putere pe care o sugerează colosul și a pietrei aruncate de o mână nevăzută. În celălalt vis, imaginea copacului ilustrează puterea. La porunca unui înger, copacul e tăiat, iar butucul pedepsit să rămână șapte ani în iarba câmpului, ca să se arate că deasupra puterii lumești se află puterea divină. Nabucodonosor va fi alungat, într-adevăr, iar după șapte ani va reveni, mai înțelept, smerit: “Acum, eu, Nabucodonosor, laud, înalt și preamăresc pe Împăratul Cerului; toate faptele Lui sunt adevărate și căile Lui drepte, iar pe cei ce umblă mândri poate să-i smerească!”

O situație aparte au, în *Vechiul Testament*, vedeniile-alegorii și vedeniile-parabole. Deosebirea o indică, desigur, gradul de metaforizare, ca și în cazul viselor de acest fel. Tudor Vianu includea în rândul metaforelor alegoria și parabola, contrazicând pe unii autori de poetici, care le negau această calitate. Distincțiile lui T. Vianu ne interesează, deoarece, azi, perspectiva asupra raporturilor dintre ele urmează, în fapt, sugestiile sale. “Fabula și parabola sunt alegorii *închise* (s.a. – T.V.), cei doi termeni ai comparației subînțelese care le constituie fiind deplin cristalizați, astfel că spiritului îi este cu ușurință posibil să recunoască pe cel dintâi sub învelișul sensibil al celui de al doilea”.¹⁸ În rândul alegoriilor *deschise* sunt incluse, în același context al discuțiilor, ghicitorile. Lessing distingea fabula (alegoria) de parabolă prin gradul de individualizare a situației de viață înfățișate.¹⁹ O fabulă prezintă o situație *reală*, întâmplată cândva, situată în timp și spațiu, în timp ce în parabolă situația e numai *posibilă*. Parabola transmite mesajul “Iată ce se întâmplă dacă... sau când...”.

Fabula, alegoria, ghicitoarea țin de un stadiu mai vechi al literaturii. În *Judecătorii* (14, 12-18), reținem ghicitoarea lui Samson, în *II Regi* (12, 1-6), pilda lui Natan prorocul, în *Iezechiel* (cap. 15, 17, 19), o serie de alegorii, de fapt “ghicitori”, cum sunt numite (v. cap. 17, 2): vița de vie (Ierusalimul), vulturul și cedrul, leoaica și via ș.a. O parabolă, foarte apropiată ca și construcție narativă de cele din *Noul Testament*, prezintă prorocul Isaia (cap. 5, 1-6): un prieten avea o vie pe care a îngrijit-o cu mare atenție, dar a făcut, în loc de struguri, aguridă. Evident, nu-i mai rămânea decât să o părăsească, să o lase pradă tuturor calamităților. Multe profeții despre Israel pornesc din această situație exemplară de viață, în care n-a intervenit forța metaforei decât în măsura specifică oricărei ficțiuni.

Cu totul altfel se întâmplă în vedeniile-alegorii ale lui Ieremia, Iezechiel, Daniel, Amos, Zaharia sau, exemplul cel mai semnificativ, în *Apocalipsa* Sfântului Ioan Teologul. Ieremia (24, 1-2) are vedenia coșurilor cu smochine, unul cu smochine “foarte bune”, celălalt

¹⁸ Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, Ed. Tineretului, București, 1965, p. 107.

¹⁹ *Apud* T. Vianu, *op. cit.*, p. 106. T. Vianu discută afirmațiile lui Lessing din *Tratatul despre fabulă* (1749).

“foarte rele”. Pe trunchiul acestei imagini reale, banale, se transmite profeția despre cei pe care Domnul îi va privi cu bunăvoință și despre ceilalți, decăzuți, îndepărtați de credință, care vor fi aruncați, distruși. Pentru un mesaj asemănător, Iezechiel reia simbolismul viței de vie (cap. 15). Imaginea-simbol a copacului apare la același proroc (cap. 17) într-o vedenie-alegorie semnificativă pentru destinul poporului său. Analizând mai multe vedenii, vise, observăm o tendință de cristalizare a conținuturilor semantice ale unor imagini. De altfel, dicționarele de vise nu sunt altceva decât dicționare de simboluri, interpretate în funcție de asemenea tendință, când nu rămân, bineînțeles, pure fantezii. Și în cadrul aceleiași imagini există fluctuație, în funcție de anumiți parametri. Mircea Eliade distingea, în legătură cu simbolul arborelui, șapte interpretări principale, pornind de la ideea că trebuie să știm “ce funcție religioasă (s.a. – M.E.) împlinește arborele”, “ce revelează și ce semnifică” (s.a. – M.E.) și “în ce măsură ar fi legitim să căutăm o structură coerentă sub aparenta polimorfie a simbolismului arborelui”.²⁰ Studiind simbolurile onirice, literare etc., ies în evidență raporturile cu fenomenul cultural, din care ele absorb conotații, sensuri, detalii, structurându-le după exigențele contextului “narativ” în care apar. Clasificarea lui Mircea Eliade întărește această afirmație. În “cultele vegetației”, savantul identifică următoarele grupe de imagini-simbol: 1. ansamblul piatră-arbore-altar, ca *microcosm* (Australia, China-Indochina-India, Fenicia, Egeea); 2. arborele-*image* a Cosmosului (India, Mesopotamia, Scandinavia etc.); 3. arborele-*teofanie* cosmică (Mesopotamia, India, Egeea); 4. arborele-*simbol al vieții*, al fecundității inepuizabile, al realității absolute, izvorul nemuririi (“Arborele Vieții”); 5. arborele-*centru al lumii și suport* al universului; 6. arborele antropogen; 7. arborele-simbol al reînvierii vegetației, al primăverii și al “regenerării” anului.²¹

În vedenia-alegorie a lui Iezechiel, de exemplu, se impune prima accepțiune, *arborele-microcosmos*, simbol al unui popor între alte popoare. Vedeniile-alegorii ale lui Daniel (7, 1-14; 8) și Zaharia se apropie foarte mult de atmosfera din *Apocalipsa* Sfântului Ioan prin dimensiunea eschatologică. Daniel vede (“Văzut-am în vedenia mea din timpul nopții...”) patru vânturi care sfredelesc marea “cea necuprinsă”, de unde ies patru fiare uriașe, “una mai deosebită decât alta”: prima seamăna cu un leu, a doua cu un urs, a treia cu un leopard, iar a patra nu se aseamăna cu nici una din vietățile cunoscute: avea zece coarne. Stăpânirea lor înfrigorantă este luată când apare “Cel vechi de zile”: “Am privit până când au fost așezate scaune și s-a așezat Cel vechi de zile; îmbrăcămintea Lui era albă ca zăpada, iar părul capului său curat ca lâna; tronul său, flăcări de foc; roțile lui, foc arzător. Un râu de foc se vărsa și ieșea din el; mii și mii îi slujeau și miriade de miriade stăteau înaintea Lui! Judecătorul s-a așezat și cărțile au fost deschise” (*Daniel*, 7, 9-10). În vedenie apare Fiul Omului, Căruia Cel vechi de zile îi dă “stăpânirea, slava și împărăția și toate popoarele, neamurile și limbile îi slujeau Lui. Stăpânirea Lui este veșnică, stăpânire care nu va trece, iar împărăția Lui nu va fi nimicită niciodată” (*Daniel*, 7, 14). Zaharia, încă din primul capitol al cărții sale, povestește o vedenie-alegorie. I se arată un om călare pe un cal roșu, care “stătea

²⁰ M. Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o prefață de G. Dumézil și un Cuvânt înainte al autorului, trad. Mariana Noica, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 252. V. și *Imagini și simboluri*, trad. de Alexandra Beldescu, pref. de G. Dumézil, Humanitas, Buc., 1994, pp. 200 și urm.

²¹ *Idem, ibidem*, pp. 252 și urm.

între munți, într-un loc umbros, și în urma lui cai roibi, murgi și albi”. Ca și Daniel, primește de la înger explicarea simbolurilor din alegorie. Cele patru fiare vor fi patru stăpâniri care vor asupri pământul până la venirea Fiului Omului. Caii din cealaltă vedenie sunt “solii pe care i-a trimis Domnul ca să cutreiere pământul” (*Zaharia*, 1, 9) și, evident, să-l cerceteze.

Sunt cunoscute dificultățile deciptării alegoriilor din *Apocalipsa* Sfântului Ioan. Unele simboluri se adresează unui anumit context istoric, altele îl depășesc. Mircea Eliade considera că pentru a ni se revela totalitatea unui simbol, trebuie să știm că diversele semnificații “se solidarizează în chip de sistem” și că eventualele contradicții se rezolvă “de îndată ce simbolismul este considerat în ansamblul său, îndată ce i se descoperă structura”.²² Interpretarea unor pasaje din *Biblie* a generat o disciplină de studiu, hermeneutica biblică, tocmai din preocuparea de a evita “interpretările particulare”, de care vorbea și M. Eliade.

O situație specială au parabolele din *Noul Testament*. Iisus n-a ales întâmplător această modalitate de a comunica adevăruri esențiale. Ele depășeau puterea de înțelegere a ucenicilor sau a mulțimilor care îl ascultau. Situații simple de viață, prin care e posibil ca omul să treacă oricând și să se comporte sau nu, să gândească sau nu ca unul din personaje: Un bărbat, înțelept, își construiește casa pe stâncă, iar când vin ploaia, furtuna, vântul mare nu o pot clinti; în schimb, bărbatul nechibzuit își clădește casa pe nisip (*Matei*, 7, 24-27). Păstorul căruia i s-a răătăcit o oaie din cele o sută le lasă pe cele nouăzeci și nouă și se duce să o caute (*Matei*, 18, 12). Semințele aruncate de un semănător ajung lângă drum, pe loc pietros, între spini, ori în pământ roditor (*Marcu*, 4, 2-20). Un om își sădește o vie, o împrejmuiește, construiește teasc, turn și o dă în grija unor lucrători, dar aceștia, când își trimite slugile să ia roadele, le omoară pe rând; apoi, la sfârșit, stăpânul crede că dacă își va trimite fiul se vor rușina. Lucrătorii cei răi îl omoară și pe el, ca să le rămână lor moștenirea. Bineînțeles, stăpânul va veni, va lua via, o va da altora și pe lucrătorii cei răi îi va pedepsi (*Marcu*, 12, 1-9). Un om, coborând de la Ierusalim, a fost atacat de tâlhari și lăsat în nesimțire. Un preot trece pe lângă el, dar nu-i dă atenție, apoi un levit procedează la fel, dar unui samaritean i se face milă, se apropie de el, îi leagă rănilor, îl duce într-o casă de oaspeți și-l lasă în grija gazdei, asigurând-o că va plăti la întoarcere pentru cel aflat în dificultate (*Luca*, 10, 30-37). Un om avea doi fii și cel mai tânăr îi cere partea lui din avere, la un moment dat. Tatăl împarte averea, iar tânărul o risipește într-o țară îndepărtată “ trăind în desfătări”. Desigur că nu trece mult și dă de fundul sacului. A început să ducă lipsă, mai ales că prin acele locuri s-a abătut o foamete mare. Cumva “s-a lipit”, spune textul, de unul din locuitori, care îi îngăduie să păzească porcii. Ajunsese până acolo încât ar fi vrut ca măcar din roșcovele date la porci să mănânce, dar nu i se dădea voie. Într-o zi, se gândește să se întoarcă la tatăl său, să-și ceară iertare și să-l roage să-l facă slugă, fiindcă fiu nu se mai putea numi. Tatăl, spre surprinderea lui, îl primește cu mare bucurie și face ospăț, căci “acest fiu al meu mort era și a înviat, pierdut era și s-a aflat”. Celălalt fiu, când se întoarce din țarină și află pricina veseliei, se supără pe tatăl său, care îl mângâie, explicându-i că nu e vorba de o nedreptate, ci de sărbătorirea învierii fratelui său din păcat (*Luca*, 15, 11-32). Un fariseu și un vameș “s-au suit” la templu să se roage. Fariseul mulțumește lui Dumnezeu că nu e ca oamenii ceilalți, lacom,

²² *Imagini și simboluri, cit. supra*, pp. 202-203.

nedrept, “răpitor”. Că nu e ca vameșul. Iar vameșul își plângea păcatele neîndrăznind măcar să ridice ochii spre cer, implorând mila lui Dumnezeu. Bineînțeles, cel smerit “s-a coborât mai îndreptat la casa sa”. (Luca, 18, 9-14).

Hegel definea expresiv acest tip de narațiune în *Prelegeri de estetică*: “Cuprinzând evenimente din cercul vieții cotidiene, cărora le atribuie o semnificație mai generală și superioară, parabola urmărește să facă inteligibilă această semnificație cu ajutorul unor întâmplări care, considerate pentru sine, sunt de toate zilele.”²³

Literatura secolului nostru și, în general, artele narative (filmul, teatrul ș.a.) vor exploata forța parabolei. În centrul operei lui Kafka (*Procesul*, *Castelul*, *Metamorfoza*), se află sugestii parabolice. *Ciuma* (1947) lui A. Camus este romanul unei lumi surprinse într-un moment de criză, meditație asupra a ceea ce a fost războiul, avertisment însoțit de mesajul optimist despre forțele umane, capabile, prin sacrificiu, să regenereze lumea. Un film al lui Andrei Tarkovski (*Călăuza*, 1979) înfățișează un alt Oran (orașul unde se petrece acțiunea în romanul lui Camus), lovit de fel și fel de primejdii, între care cea nucleară nu e ultima.

Cele trei personaje (Călăuza, Savantul-fizician, Scriitorul) pătrund într-o “zonă”, tărâm încărcat de mister, unde totul se petrece după modelul fantastic și oniric. “Zona” se lasă înțeleasă și astfel cucerită de cel care știe să o “citească”, are armele sufletești necesare: credință, nădejde și dragoste. O lume încearcă să-și regăsească suflul, tulburată de întâmplări dramatice, catastrofale (la nivel individual și colectiv). În această lume, omului i se oferă șansa mântuirii, a salvării sufletului. Al. Paleologu, în eseu “Călăuza” sau Căutarea Graalului²⁴, cerceta elementele care ar grupa sensurile imaginilor și aducea în discuție mitul lui Sisif – motivul călătoriei (Ulise), al inițierii în tainele “coborârii în Infern” ș.a., însă, ca și în *Castelul* sau *Ciuma*, rămâne ceva în afara observației, câteva aspecte de “dincolo”. În “zonă” ești sau nu, în funcție de o anumită capacitate de a recepta semnale dinspre acel “dincolo”.

Ideea că nu face parte din lumea visată îl încearcă adesea și pe cel ce visează. Ieșirea din “ficțiune” (adică trezirea) produce *sentimentul* frustrării, înstrăinarea. Din acest punct de vedere, alegoria și parabola au creat posibilitatea exprimării unei dimensiuni dramatice a condiției umane. Ființa umană se află la granița dintre o lume visată ori creată de propria imaginație, fantezie și o lume a cărei concretețe și ale cărei legi sfidează pe “visător”. În Evul Mediu, alegoria, transformată din simplă figură retorică în mijloc compozițional, construiește viziuni creatoare asupra lumii și a destinului uman, de la *Romanul trandafirului* (Guillaume de Lorris, sec. al XIII-lea), până la *Călătoriile lui Gulliver* (J. Swift, secolul al XVIII-lea).

3. Integrată acestei linii de evoluție, *Istoria ieroglifică* (1705) a lui Dimitrie Cantemir demonstrează cât de puternică poate fi alegoria atunci când își asociază și simbolismul transei onirice. Într-o vreme când alegoria începuse să nu mai corespundă unei sensibilități care se îndrepta spre alte formule artistice, Cantemir, înaintea lui Swift (*Călătoriile...*, începute, după toate probabilitățile, în 1720 sunt publicate în 1726), îi reconsideră disponibilitățile, scriind (dacă ar fi să situăm cartea lui într-un interval mai larg de istorie literară) un roman de “tranzitie” de la

²³ G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. D.D. Roșca, Ed. Academiei, București, 1966, p. 398.

²⁴ Al. Paleologu, *Alchimia existenței*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, pp. 208-217.

simpla “lectură” a evenimentelor istorice (cronicile) la decodarea lor. Iar pentru aceasta, deocamdată, mijlocul cel mai potrivit părea alegoria. Alegoria lui Cantemir sugerează sensul mai profund că istoria oferă momente inextricabile, încâlcite până peste măsură, încât viața însăși pare fantezie și trebuie “lămurită”, “descifrată”. Inorogul se distinge de dușmanii săi și prin capacitatea de a trăi în ficțiune, de a vedea “dincolo: “că fantezia la proști, spune naratorul, cele văzute numai a închipui poate”.²⁵ Alegoria ar fi, așadar, un antidot, cum mai târziu, în romanul secolului nostru, în teatrul absurdului, va fi parabola. De fapt, competiția între modelele existențiale, cel propus de autor și cel dat, are rădăcini, s-a văzut, în parabola biblică. D. Cantemir pune visul, în contextul alegoriei sale, într-o ecuație foarte apropiată de complexitatea abordării simbolismului său în vremuri apropiate de noi. Elvira Sorohan observa cu justete că “revitalizează acest procedeu (al inserției – n.n., O.M.) cu efect de surpriză narativă, îl investește cu un hotărâtor rol divinatoriu (episodul luptei inegale între Inorog și Corb), îl încarcă de simboluri culese din mitologie, alchimie, medicină ocultă, filosofie hermetică, texte biblice sau din cărțile de tălmăcire a viselor cu circulație în Orientul Apropiat etc.”²⁶. Caracterului premonitoriu despre care vorbește Elvira Sorohan i-am adăuga și intenția lui Cantemir de a-și supune personajul unei probe, care îl ridiculizează în fața propriei conștiințe (a reprezentării despre sine), în fața cititorului și, bineînțeles, a realității concrete. Sugerarea unei dimensiuni în care nu poate pătrunde Hamelionul, căci la visul lui ne referim,²⁷ în care nu “manevrează”, ci e “manevrat”, duce la umilire. Hermeneutul narator își dovedește superioritatea prin încifrarea imaginilor, prin dexteritatea cu care pune în mișcare simboluri, aluzii, imagini. *Confesiunii* Inorogului către Șoim, o coborâre conștientă în Sine, îi răspunde contrapunctiv invitația la introspecție prin vis, pe care, bineînțeles, Hamelionul nu o înțelege, o ignoră și o interpretează la un nivel mediocru, de oniromanție populară. Așa se explică formulările paradoxale de început: “somm fără somm și odihnă fără odihnă îl chinuia, atâta cât cu ochii deschiși somna și cu toată fantazia deșteptată visa”²⁸. Dezlănțuirea inconștientului îl copleșește. Prin teribilul val de imagini torturante se exprimă, de fapt, o realitate a ființei Hamelionului, care a înmagazinat prea mult venin în acțiunile malefice, întors acum, prin vis, împotriva sa. În lumea onirică își pierde identitatea, în timp ce identitatea Inorogului se revelează în esență, măreția și puterea ei. Imaginile hiperbolizează în vis: Hamelionul visează că umblă pe marginea unei ape, unde se află “niște hingiuri dese și înghimpoase și niște copaci frundzoși și umbroși, atâta cât de desimea și grosimea umbrelor ce avea, precum de tot soarele le lipsește și peste tot întunecul căptușește i să părea”. Un foc mare vede înainte, “cât cu vârful parăi nuării ceriului pătrundea”, apa și focul scot “mari și groaznice plesnete”. I se arată în foc “o jiganie groaznică”, asemănătoare cu șopârla (desigur, o salamandră), care “fără sațiu jăratecul păștea și de mare lăcomie și spudza înghiția”. Vederea salamandrei dezlanțuie o poftă și o sete mistuitoare de a se bucura de plăcerile pe care le trăia hidosul

²⁵ D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, vol. II, ediție îngr., note și glosar Ion Verdeș și P.P. Panaitescu, Ed. Minerva, București, 1983, p. 7.

²⁶ Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Ed. Minerva, București, 1978, p. 230.

²⁷ Vezi comentariul Elvirei Sorohan despre sensurile plasării visului din punct de vedere compozițional, în *op. cit.*, pp. 229-237.

²⁸ *Op. cit.*, p. 5. Urmează citate de la pp. 5-7.

animal: “simțire resimțită simt și pătimire nepătimită pat...”. La cerere, salamandra îi recomandă “ouăle șerpelui vii”, iar Hameleonul le caută torturat de lăcomie: “porni prin toate malurile a cerca toți câmpii și dealurile a cutreiera și toate boltele copacilor, găurile țărurilor și crăpăturile pământului a scociorî începu...”. A găsit ouăle șerpelui “carile ohendra să cheamă” și “fără de nici o îngămală le sorbi”. Naratorul notează ironic: “Însă după fire și doftorul, după doftor leacul și după leac ca acela tămăduirea care i să cuviniia îi vini, de vreme ce nu chipul boalei în chipul sănătății, ce forma răului într-altă formă mai rea și mai cumplită s-au mutat”. Ouăle ohendrei, găsind loc prielnic, fac pui și îl muncesc cumplit pe Hameleon: “din pânțele-i ieșind, peste trup i să împletecna, de grumadzi i să colăciia, îl pișca, îl mușca, și nu laptele, carile nu avea, ce sângele, carile de prin toate vinele i să scurgea, îi sugea”. Atunci, chinuit ca în iad, își aduce aminte de “mare și minunată puterea cornului Inorogului asupra a toată otrava.” Pe Inorog îl vede într-un munte foarte înalt, inaccesibil, înconjurat de “prăpăsti, hârtoape și păhârnituri groaznice”.²⁹ O pasăre (Corbul) îl atacă, vrând să se așeze pe corpul lui. Inorogul o lovește la un moment dat cu cornul și o aruncă în prăpastie. Hameleonul nu mai simte, în acel moment, durerile, căci era atras de priveliștea luptei: “când puterea sufletului chiară în privala înțelegerii se înfîge, atuncea toate simțirile trupului dinafară amurțesc”. Leacul pe care îl cere Inorogului nu se poate aplica la “boala sufletului” (căci de o boală a sufletului era vorba). Urmează, totuși, o rețetă absurdă, cu un anumit rost în economia narațiunii: “receta leacului tău aceasta ieste: cornul cămilii, coama șerpelui, ochiul ghiuzului orb și unghile peștelui luând, în laptele aspidiei le fierbe, până din dzece ocă, dzece dramuri vor rămânea, carile în chipul – ale fiiului făcându-să, când soarele ca luna va scădea cu o parte pe la rane te unge, iară cu altă parte la sfârșitul soarelui, apă din fărnușuri de marmure și din pilituri de aur storcând, o amestecă, și în chipul șerbetului făcând-o, o bea, și așa leacul îți vii afla”. Hameleonul, văietându-se că nu va găsi asemenea leac, se trezește din coșmar.

În visul Hameleonului găsim unul din cele mai semnificative *vise literare*. De la D. Cantemir, care imită logica onirică, la oniricii români moderni, iată încă o linie de evoluție de studiat, mai mult decât interesantă.

Autorul tâlcuiește, în “scara” sa, diverse simboluri, lăsând pe Hameleon să se amăgească, după ce “toate cele dimpotrivă din gând izgonind, după plăcerea și pofta sa visul tâlcuia...”. Cu toate că rămân aspecte care îl pun pe gânduri, stabilește sensuri favorabile. Leacul propus de Inorog e o mostră de absurd, dar unui caracter malefic nu i se poate răspunde decât astfel. Absurdul lingvistic, destinat să lecuiască absurdul lumii interioare a personajului, interferează absurdul situațiilor existențiale onirice, ca, mai târziu, în cărțile lui L Carroll.

Interesează mai puțin, în acest context, raportul dintre simboluri și realitate. Atenția noastră are în vedere funcționalitatea visului, ca element central al *Istoriei ieroglifice*. O succesiune de tâlcuiri marchează evoluția conflictului. Hameleonul, după tâlcuirea pentru sine, realizează una pentru Șoim, personaj apropiat Inorogului, dovedind inconsecvență morală și în această împrejurare. Visul înregistrează amprenta sufletului, transformată în imagini. Când e întrebat Șoimul cum ar înțelege visul, Hameleonul, de teamă că află adevărul, de teamă ca nu

²⁹ Până în acest moment, visul are caracter *retroactiv*, reluând, într-o simbolistică specifică *Istoriei ieroglifice*, aspecte din viața personajului. Urmează secvența centrală, a luptei dintre Inorog și Corb, tot o reiterare, iar, în final, secvența *premonitorie* a izbăvirii Inorogului.

cumva Șoimul să fi pătruns sensurile adevărate, pe care și el le intuia, “pe scurt mintea a-i căptuși siliia” și “la unele prindzindu-se, la altele neprindzindu-să, izbândirea visului nădind și cârpind în scurte cuvinte, lungi și late viclesuguri acoperiia”.³⁰

Personajele, inclusiv Inorogul, trăiesc într-un mediu unde se practica tâlcuirea viselor. Când Plotunul (Cerbul, Scarlat Caragea) e trimis la Inorog (partea a doua a cap. al XI-lea) să-i ceară iertare, Inorogul reia simbolistica visului, invitându-l pe Hamleon să analizeze visul de odinioară ca “adevărații onirocriți”, în sensul sugerat de izbânda Inorogului, adică îl invită să renunțe la minciună și să privească realitatea în față, oricare ar fi ea.³¹ Trebuie să interpretăm reluarea visului, cu puțin timp înainte de deznodământ, ca o invitație făcută Hamleonului la cunoașterea de sine și la eliberarea de ceea ce “obrazul rușinează” și “sufletul ucide”, ca o pecete a destinului (favorabil Inorogului), iar, din punctul de vedere al naratorului, ca o imagine necesară pentru a subordona toate elementele caleidoscopice ale narațiunii. Visul din partea “a șaptea” organizează magnetic diferite ramificații narrative (scrisori, fabule, digresiuni etc.), concentrând liniile de forță ale narațiunii și prefigurând finalul, apoteoza Inorogului. El arată celor în cunoștință de cauză pecetea “de sus”, mai ales în cea de a treia reluare. Forța lui se îndreaptă nu spre realitate, pe care a prevestit-o, ci, retroactiv, spre oameni, în primul rând spre Hamleon, o piesă oarecare în angrenaj. Astfel, visul, prin funcționalitatea complexă pe care o capătă, nu are numai un simplu rol moralizator, cum ar lăsa la un moment dat naratorul să se vadă, acel rol “pedagogic”, specific alegoriei: “Iar Hamleonul, în groapa carea singur au săpat, într-aceiași singur au cădzut”; “După aceasta, sfârșitul și izbânda dreptății în curând să așteaptă, ca ce au sămănat, aceia să secere, și ce ș-au așternut, pre aceia să se culce...”³²

Așadar, Cantemir intuiește valențele alegoriei onirice. Swift va utiliza, în descrierea *Călătoriei în Lilliput* a lui Gulliver o cheie onirică. Visul o face plauzibilă, e substanța necesară pentru a da credibilitate episoadelor care urmează. După eșuarea vasului cu care călătorește, personajul ajunge la țărm, doborât de efortul de a se salva: “Din pricina oboselii, căldurii și a vreo jumătate de pintă de brandy pe care o băusem când am părăsit vasul, m-am pomenit picotind. M-am tolănit pe iarba foarte mărunță și moale și am dormit mai adânc decât îmi amintesc să mi se fi întâmplat vreodată...”³³. Pentru a relata întâmplările din celelalte călătorii, Swift nici nu mai consideră necesar să recurgă la artificii inițiale. Parabola funcționa în parametrii ei moderni.

Pentru a sublinia ideea că D. Cantemir depășește un stadiu vechi al înțelegerii narațiunii onirice, E. Sorohan amintea visele din *Dafnis și Hloe*, romanul lui Longos, cele din *Etiopica* lui Heliodor, unde se exploatează caracterul lor oracular, într-o linie, am spune, tradițională, neschimbată din Antichitate.³⁴

³⁰ *Op. cit.*, p. 29.

³¹ *Op. cit.*, p. 181.

³² *Op. cit.*, p. 181.

³³ Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, trad. Leon Levițchi, prefăta Vera Călin, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 6.

³⁴ E. Sorohan, *op. cit.*, p. 230.

Bibliografie

- Cantemir, D., *Istoria ieroglifică*, vol. II, ediție îngr., note și glosar Ion Verdeș și P.P. Panaitescu, Ed. Minerva, București, 1983
- Chevalier, Jean și Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, 1990
- Daniel, Constantin, *Scripta aramaica*, 1, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, pp. 126 și urm.
- Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994
- Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o prefață de G. Dumézil și un *Cuvânt înainte al autorului*, trad. Mariana Noica, Ed. Humanitas, București, 1992
- Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, trad. de Alexandra Beldescu, pref. de G. Dumézil, Humanitas, Buc., 1994
- Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*. Trad. și note Vasile Dem. Zamfirescu. Prefață de Romul Munteanu, Ed. Univers, București, 1980
- Hegel, G. W. Fr., *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. D.D. Roșca, Ed. Academiei, București, 1966
- Jung, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé annoté par le Dr. R. Cahen, Gallimard, Paris, 1964
- Jung, C. G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, Denoël, Paris, 1964
- Jung, C. G., *Puterea sufletului*. Antologie. Prima parte. Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Ed. Anima, București, 1994
- Jung, C. G., *L'homme à la découverte de son âme*, Gèneve et Hachette, Paris, 1962
- Kernbach, V., *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Albatros, București, 1983
- Laplanche, Jean și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, coord. al trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. Humanitas, București, 1994.
- Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval*, Eseuri. Trad. și note de Mariana Rădulescu, Ed. Meridiane, Buc., 1995
- Paleologu, Al., *Alchimia existenței*, Ed. Cartea Românească, București, 1983
- Pleşu, Andrei, *Limba păsărilor*, Ed. Humanitas, București, 1994
- Pontalis, J. B., *Atracția visului. Dincolo de psihanaliză*, trad. Monica Pârvu, Ed. Humanitas, București, 1994
- Sorohan, Elvira, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Ed. Minerva, București, 1978
- Swift, Jonathan, *Călătoriile lui Gulliver*, trad. Leon Levițchi, prefața Vera Călin, Editura pentru Literatură, București, 1967
- Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*, Ed. Tineretului, București, 1965

A FORGOTTEN NOVELIST: OCTAV ȘULUȚIU

Gheorghe Glodeanu, Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare North University Center

*Abstract: In Romanian literature exist some fascinating love stories that inspired imagination works or marked the memorialistic literature pages. The first one and the most well-known love story is the one between Veronica Micle and Mihai Eminescu. Another famous story that is closer to our days and, possibly, more popular with young generations of readers, is the one between Maitreyi Devi and Mircea Eliade. There are few cases in Universal literature when the same love story is mirrored from the two different points of view. A more complicated love story is the one between Anton Holban and a beautiful Lydia Monolovici, the character of the novel **Dani's Games**. It is a dramatic story because of the literary critic Octav Suluțiu (1909-1949), another remarkable figure of the interwar literature life, who as well falls in love with the beautiful Jewish. **Hybrid** is a novel- journal of an outrageous conciseness that aspires to an absolute love, but that has to be contented just with a telluric, depraved state of feelings. Although the book is very little known between the nowadays readers, it recommends Octavian Suluțiu as one of the interwar period important writers.*

Keywords: memorialistic literature, love story, dramatism, conciseness, interwar period

Există în literatura română câteva fascinante povești de dragoste, care au inspirat opere de imaginație sau au marcat paginile de literatură memorialistică. Prima și cea mai cunoscută poveste de dragoste este cea dintre Veronica Micle și Mihai Eminescu. Intensitatea sentimentelor celor doi îndrăgostiți este oglindită de corespondența pe care au purtat-o cei doi de-a lungul timpului. O altă poveste celebră, mai apropiată de zilele noastre și poate mai cunoscută de către tinerele generații de cititori, este cea dintre Maitreyi Devi și Mircea Eliade. Sunt semnalate puține cazuri în literatura universală în care aceeași istorie de iubire să fie redată din două puncte de vedere diferite. În 1933, Eliade publică romanul **Maitreyi**, care îl face celebru în viața literară românească înainte de împlinirea vârstei de treizeci de ani. Eroina romanului află de existența cărții foarte târziu de la sanscritologul Sergiu Al-Gerge, iar lectura trezește în sufletul ei niște sentimente pe care le-a crezut stinse definitiv cu mult timp în urmă. Dragostea renaște cu atâta intensitate în inima femeii de 56 de ani încât, la patru decenii de la desfășurarea evenimentelor, pentru a-și regăsi liniștea sufletească, ea călătorește la Chicago pentru a-l reîntâlni pe Eliade. La întoarcere, scrie romanul **Dragostea nu moare**, care o face cunoscută în viața literară a Indiei. Pe lângă operele de ficțiune, detalii despre această incredibilă poveste de dragoste primim și din corespondența dintre Sergiu Al-Gerge și Maitreyi, precum și din schimbul epistolar purtat de către Mac Linscott Ricketts (biograful și fostul doctorand al lui Eliade) cu discipolul lui Rabindranath Tagore. Nu putem ignora nici versurile pe care Maitreyi i le dedică lui Eliade, traduse recent în limba română.

O poveste de dragoste mai complicată este cea dintre Anton Holban și frumoasa Lydia Monolovici, eroina romanului **Jocurile Daniei**. O poveste dramatică, pentru că de frumoasa evreică se îndrăgostește și o altă figură marcantă a vieții literare interbelice, criticul literar Octav Șuluțiu (1909-1949). Pentru fiecare, Lydia se transformă într-o adevărată muză, cei doi închinându-i femeii iubite câteva pagini memorabile. Dacă Anton Holban scrie **Jocurile**

Daniei (carte apărută abia postum, în 1971, deoarece toată lumea în epocă știa care este adevărata identitate a eroinei), Octav Șuluțiu elaborează romanul **Ambigen**, mult mai puțin cunoscut cititorului român de azi. Din cauza Lydiei, cei doi prieteni ajung la dispute urâte, refuzând să își mai vorbească. Mai mult, orbit de gelozie, criticul literar publică pamfletul **Licheaua sentimentală**, în care îl atacă violent pe prozator. Abia la moartea prematură a lui Anton Holban, Octav Șuluțiu îi dedică prietenului de odinioară câteva fraze memorabile, în care își exprimă regretul pentru cele întâmplate. Pe lângă roman, Octav Șuluțiu își dezvăluie pasiunea mistuitoare pentru Lydia și în paginile jurnalului său intim. Triunghiul erotic se transformă în cvartet atunci când, în excentrica existență a domnișoarei Manolovici, intervine încă un scriitor, Zaharia Stancu, care îi va dedica narațiunea **Oameni cu joben** (1941). Chiar dacă pentru scurt timp frumoasa, bogata și capricioasa evreică resimte din plin fascinația literaturii, ea se va căsători cu un englez bogat și va părăsi țara în plină perioadă de înflorire a antisemitismului interbelic.

Prima ediție a romanului **Ambigen** a apărut în 1935, la Editura Vremea din București, deși – așa cum se precizează în nota finală a cărții – narațiunea a fost finalizată deja la 4 noiembrie 1931. Cea de-a doua ediție a cărții a văzut lumina tiparului abia în 1992, la Editura „Jurnalul literar”, patronată de criticul literar Nicolae Florescu. În prefața romanului, acesta menționează că este vorba de o „carte nedreptățită”, iar autorul ei este inclus în sfera literaturii autenticiste. Prozatorul se dezice în mod programatic de înfloriturile stilistice și de regulile de compoziție, deoarece, în viziunea sa, ele pot falsifica demersul artistic. În mod similar gândeau în epocă alți promotori fervenți ai autenticității: Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, M. Blecher. Nu este întâmplător faptul că, în calitatea lui de cronicar literar, Octav Șuluțiu comenta în presa timpului, cu predilecție, tocmai operele confrăților săi „trăiriști”. Mai mult, unul dintre studiile reunite în volumul **Pe margini de cărți**, din 1938, se intitulează simbolic **Autentic și estetic**. Autenticitatea este opusă estetismului și este definită de autor drept „revolta vieții contra artei”.

Romanul **Ambigen** îi este dedicat Lydiei, marea pasiune a scriitorului: „Lydiei căreia îi datorez această carte, i-o închin”. Un motto sugestiv din Petru Manoliu vine să legitimeze estetica autenticității: „Nu este prudent să vă întrebați de ce un om vă comunică gândurile sale. Poate vi le spune din dispreț; poate vi le mărturisește ca să vă arate că înțelegerea este dificilă; sau poate pentru că se simte singur. Oricare ar fi însă motivul, oare nu e mai delicat să primiți un dar, – indiferent dacă este sau nu de valoare – pe care vi-l dă cineva cu dragă inimă și să vă gândiți că voi nu puteți face așa ceva în fiecare zi, decât să întrebați care-i este prețul, ca și cum un gând, - prost sau bun, - ar fi asemenea stambei sau ciorapilor? Spuneți-mi de ce omul este un animal cârcotaș?” Narațiunea este ilustrată cu gravurile lui I. Anestin, stampe reluate și în ediția din 1992.

Fraza de debut a romanului circumscrie formula narativă utilizată de către scriitor. În prelungirea lui Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian sau M. Blecher, Octav Șuluțiu se dovedește adeptul romanului-jurnal, al literaturii de factură autenticistă, al unor relatări în care confesiunea, de o sinceritate absolută, se dovedește mult mai importantă decât scrisul frumos. În același timp, personajul-narator, Di, enunță problematica relatării. Eroul camilpetrescian al cărții caută absolutul în iubire. Drept urmare,

romanul se deschide cu o dedicație făcută femeii ideale pe care nu a găsit-o niciodată: „*Vroiam să adresez această confesiune aceleia pe care n-am întâlnit-o niciodată. Am văzut-o când țineam ochii deschiși spre idealul de neatins, asupra unui punct gol*”. În continuare, romancierul exprimă un paradox: „*Visele nu se realizează niciodată; dar cu atât mai mare e realitatea lor*”. Misterioasa femeie își face apariția în incontolabilele iluzii nocturne ale protagonistului, dar și în jocurile de peste zi ale imaginației, în visele din starea de veghe. Tocmai persistența idealului reprezintă dovada existenței sale. Mai mult, se sugerează ideea că femeia din vis ar putea manifesta înțelegere față de un solitar precum Di. Sceptic, solitar, înfrânt de realitatea dură, falsul erou al romanului preferă să se refugieze în sfera imaginarului.

Alte mărturisiri vizează arta scrisului. Personajul-narator recunoaște faptul că este vorba de o confesiune ce nu ține cont de cronologie și care se lasă greu tălmăcită în cuvinte: „*Confesiunea pe care o încredințez acum hârtiei, începută adesea în mine, neîndrăznind să se prindă într-un șir cronologic, am încercat uneori să o tălmăcesc în cuvinte scrise, când plictisit de istovitoare monotonia a zilelor citadine mă retrăgeam în vreun cotlon sufletesc să petrec răgazuri intime... Am încercat să o scriu uneori – de multe ori – și n-am izbutit: poate că viața nu-mi ajunsese încă o povară, ca astăzi, sigur că nu aveam cui să povestesc stupiditatea unor repetate renunțări la fericire*”.

Ființă problematică, Di refuză să trăiască asemenea unei larve preocupate exclusiv de plăcerile materiale. Un demon îl împinge spre adâncimile psihologice, spre prăpastia din propriul său suflet. Autorul prezintă un om sfârșit, un *alter ego* dilematic ce suferă de o „maladie temperamentală”. Singurul lucru care i-a rămas este scrisul. Din această perspectivă, creația dobândește o importantă funcție terapeutică. Personajul-narator se ambiționează să aștearnă pe hârtie aventura miraculoasă pe care a trăit-o. Creația îi este dedicată mai întâi iubitei care întârzie să vină. Apoi el scrie doar pentru hârtie sau pentru copilul pe care îl va avea.

După numeroase momente de criză existențială, naratorul se regăsește și este decis să nu mai lase condeiul din mână. I se confesează hârtiei, deoarece „*un om nu poate asculta jelania altuia fără nerăbdare și fără să se amestece pe sine în confesiunea lui*”. Autorul de autoficțiune știe că „*nimeni nu te ascultă decât în speranța de a se vedea în oglinda ta*”. Potrivit acestei viziuni, pagina scrisă se transformă într-o oglindă fidelă a frământărilor interioare. Confesiunea reprezintă, însă, o oglindă subiectivă în care nu s-ar putea recunoaște prietenii sau cunoscuții diaristului. Octav Șuluțiu definește prietenia astfel: „*Prietenul este un depozitar prețios, exemplar greu de găsit, pentru care confesiunea să fie o comoară de ascuns. După confesiunea cea mare prietenia trebuie încetată*”.

Prozatorul vorbește apoi de nevoia sa organică de a scrie, relevând astfel, în repetate rânduri, rolul terapeutic al confesiunii. Pentru a fi cât mai elocvent, el trimite la mitologie. „*În fiecare dintre noi doarme bărbierul unui rege Midas*”, mărturisește personajul-narator al cărții. Luat arbitru în disputa dintre doi zei, Pan și Apollo, regele frigian îi dă câștig de cauză lui Pan. Mânios, Apollo îl pedepsește, făcând să-i crească niște gigantice urechi de măgar. Cuprins de rușine, regele le ascunde sub o scufie, taina teribilă fiind cunoscută doar de către bărbierul său. Chiar dacă este amenințat că își poate pierde viața, acesta nu se poate abține să

nu vorbească. Face o gaură în pământ unde șoptește că „*regele Midas are urechi de măgar*”. Din pământ crește însă o trestie care, la adierea vântului, le dezvăluie tuturor cumplitul adevăr. În felul acesta, în scurt timp, toată lumea află că regele are urechi de măgar. Povestea are rolul unei parabole, ce relevă faptul că adevărul iese mereu la iveală. Dar ea vorbește și de nevoia imperioasă a omului de a se confesa. Împărtășită și altora, suferința nu mai pare atât de grea. Ideea este împărtășită și de către Emil Cioran, care, încă din tinerețe, a devenit un specialist în problematica morții și a suferinței: „*Dacă n-aș scrie aș urla pereților ce am de spus, numai pentru a auzi împărtășită suferința. Aș vorbi umbrei de pe perete, imaginii din oglindă, câinelui sau pisicii. Nu-i de ajuns. Toate astea n-au ecou*”. Simpla confesiune nu este suficientă, mărturisește prozatorul. Ea trebuie să aibă ecou pentru a se putea perpetua: „*Omul nu caută să se golească de secretul lui decât pentru a-i auzi perpetuat ecoul, pentru a se convinge de adevărul pe care-l poartă și nu-l crede. Nu mărturisirea îl ușurează ci reflexul ei*”. Nu este deci întâmplător faptul că, atunci când scrie, naratorul aude răsunând fiecare cuvânt în urechile a mii de oameni, care îi răspund și care îi perpetuează suferința, făcând-o cunoscută în rândul celorlalți.

După o asemenea introducere cu valoare programatică, începe confesiunea propriu-zisă. Personajul-narator vorbește de femeile pe care le urmărește pe stradă, cu care aspiră să intre în vorbă și în jurul cărora imaginează o serie de întâmplări neverosimile. Naratiunea se găsește sub fascinația misterului feminin. Înzestrat cu o timiditate excesivă, Di se prezintă drept un seducător ratat. Deși urmărește peste o sută de femei, nu are curajul să le abordeze, deoarece nu se simte încurajat. În esență, aspirația disperată la iubire devine pretextul unei autoscopii necruțătoare. Incapabil de gestul suprem al apropierei, bărbatul găsește următoarea explicație prin care își justifică neputința: „*Femeia e făcută să aștepte și să accepte*”. Di aspiră la iubire, dar conștientizează faptul că nu o poate întâlni pe stradă. Caută o femeie pe care să o iubească și de care să fie iubit, dar căutarea se prelungește dureros de mult.

Protagonistul romanului trăiește sub zodia lui Narcis. Asemenea prințului Maxențiu, eroul Hortensiei Papadat-Bengescu, acesta își analizează defectele fizice în oglindă, iar ceea ce vede nu îl încurajează deloc să speră că va fi furat vreodată de o amazoană. Portretul realizat este amănunțit, iar concluziile sunt pe măsură: „*Figură hâdă, figura mea*”. Di se definește drept un individ oribil, căruia îi e scârbă de propria sa persoană. Consideră că e suficient de urât pentru a nu prezenta interes pentru o femeie. Naratorul lasă însă să se înțeleagă faptul că, la fel ca în basme, presupusul monstru ar putea să se metamorfozeze oricând într-un prinț prin intermediul iubirii. Textul propune o dedublare a motivului oglinzii. Pe de o parte, există oglinda în care personajul își privește necruțător defectele fizice, dar se poate vorbi și de oglinda hârtiei în care el își investighează abisurile sufletești. Di este un personaj înzestrat cu o luciditate necruțătoare, de aici afirmația: „*Sunt senin până și în aprecierea propriei mele persoane, în sfidarea mea*”. Sintagma camilpetresciană „câtă luciditate, atâta dramă” este valabilă întrutotul și pentru personajul lui Octav Șuluțiu. Iubirea reprezintă aspirația supremă, promisiunea cuceririi fericirii, dar, în realitate, ea nu aduce decât o imensă suferință.

Scriitorul recurge la motivul dublului, prezent deja în proza lui Eminescu. De data aceasta, dublul nu are menirea de a potența efectul fantastic, ci de a aprofunda autoscopia:

„Ce poftă nebună aş avea să mă dedublez! Fiinţa din oglindă să prindă carne şi viaţă, să se mişte, să sufle şi să mă scuipe pe mine însumi, să-i simt întregul dispreţ aruncat de un alt **mine**. Poate numai aşa s-ar trezi în mine demnitatea, ambiţia de-a fi altfel. Dar nu se poate. Când mă dispreţuiesc, o fac din minte. Şterg oglinda cu regretul de-a nu mai fi putut jigni în carne, jigni de moarte, aşa ca să ţip şi să reacţionez”.

La fel ca într-un jurnal intim, notaţia se dovedeşte fragmentară. Naratorul sare de la un subiect la altul, fără să aibă un plan prestabilit. Diferenţa faţă de însemnările zilnice este dată de absenţa datărilor din fruntea confesiunilor şi de perspectiva ulterioară asupra evenimentelor. Totuşi, din biografia plină de eşec a lui Di nu lipsesc nici momentele frumoase. Astfel, personajul torturat de incertitudini rememorează întâlnirea extraordinară pe care a trăit-o, în urmă cu doi ani, la cinematograful, când s-a aşezat lângă el o femeie de o frumuseţe mitologică. Momentele îi revin obsesiv în memorie. Misterioasa necunoscută este percepută de protagonist atât vizual, cât şi olfactiv. Îndeosebi parfumul senzual şi exotic este cel care îl fascinează pe individul care se destăinuie. Acesta simte nevoia să îi vorbească femeii, dar are nevoie de o încurajare din partea ei. Drept urmare, teama de eşec îl paralizează, deşi filmul ar putea constitui un bun pretext pentru a intra în vorbă cu ea. La sfârşitul spectacolului, Di observă cu tristeţe că frumoasa necunoscută se găseşte în compania altcuiva, a unui birocrat insignifiant de vreo 50 de ani. Amintirea femeii îl mai urmăreşte încă, iar parfumul ei îl face să întoarcă privirea pe stradă.

Mai mult decât alţi prozatori ai timpului, Octav Şuluţiu acordă o importanţă deosebită senzaţiilor olfactive şi vizuale. Simţurile joacă un rol important şi atunci când personajul revine în clădirea facultăţii în care şi-a făcut studiile. Nu îşi aduce aminte de cursuri şi de profesori, ci de mirosurile impregnate pe coridoare şi de parfumul femeilor. Amestecul de senzaţii creează o „simfonie olfactivă” ce aminteşte de lirica simbolistă şi produce o beţie a simţurilor. Mai mult, în prelungirea lui Marcel Proust, Octav Şuluţiu vorbeşte de posibilitatea învingerii timpului prin intermediul unor simţuri precum gustul sau mirosul. Nu întâmplător, în finalul confesiunilor sale, Di exclamă: „Numai noi pierim: farmecul, frumosul, aromele, niciodată”.

Gândurile negre ale personajului se transformă într-o continuă tortură sufletească. Di seamănă cu Sandu, eroul dilematic al lui Anton Holban, după ce acesta a pierdut-o pe Irina. Încearcă să îşi explice timiditatea maladivă şi o justifică prin teama de a fi refuzat. Deşi raţiunea îi spune că nu toate femeile îl vor repudia, imaginea din oglindă îi sugerează altceva. Experienţele negative pe care le trăieşte îl învaţă că nu poate deveni un seducător. Mai degrabă reuşeşte să înspăimânte femeile din jurul lui cu una din strâmbăturile sale. Asemenea lui Don Juan, Di e mereu însetat de iubire, dar experienţele sale erotice reprezintă o succesiune de eşecuri. Scurte infuzii de peisaj întrerup uneori meditaţiile sumbre ale hoinarului singuratic.

Personajul se analizează periodic în faţa oglinzii, iar concluziile sale se dovedesc catastrofale. Îşi schiţează propriul portret caricatural, împrumutat parcă din *Istoria ieroglică* a lui Dimitrie Cantemir: „nas cârn şi mic de maimuţă, ochi crăpaţi sub frunte ca ai unui chinez, buze de malaiez. Cine dracu să stea să asculte declaraţiile unui asemenea ipochimen?” Ştie că ajunge ca bărbatul să fie ceva mai frumos decât diavolul, dar nu este

înzestrat nici cu frumusețea tipic masculină, nici cu urâtenia totală, virilă. Di se prezintă drept o arătare „mucedă și palidă” care spurcă limpezimea oglinzii. Nu îl mai preocupă nimic în afara iubirii sale inaccesibile. În contrast cu timiditatea maladivă de care dă dovadă, protagonistul timorat vorbește de un prieten lipsit total de inhibiții care oprește femeile necunoscute noaptea pe stradă, pentru a le abandona a doua zi cu dispreț. Succesul personajului este explicat prin forța virilității atotputernice și inevitabile. Spre deosebire de reușitele amicului, s-ar mulțumi cu iubirea unei singure femei. Îi este însă frică de suferință și de complicații, motiv pentru care vrea o iubire calmă, fără zbuciumări.

Refuzat de toate femeile, condamnat la singurătate, personajul exclamă: „*Ce fericit aș fi să mă oblighe o femeie să o iubesc! Și să-mi impună iubirea ei!...*” Stă deznădăjduit în fața oglinzii și se simte abandonat. În maniera în care se prezintă, Di pare a fi monstrul cu suflet de aur ce se contemplă în oglindă și așteaptă sosirea frumoasei din vis să îl salveze. Deși ajuns la maturitate, pare un colegian hlizit de 20 de ani. Lipsa părului și albeața pudrei îl fac să se compare cu un androgin. Asemănarea este sugerată de o fotografie făcută cu obraji rași și poate constitui o posibilă explicație a titlului. Din această perspectivă, Di este un androgin ce și-a pierdut jumătatea. Pe parcursul romanului, ni se sugerează și alte sensuri ale titlului **Ambigen**. Nu întâmplător, la un moment dat, Di vorbește de figura sa de hermafrodit adolescent.

Pe parcursul destăinuirilor sale, personajul își pune o serie de întrebări tulburătoare, care se transformă în tot atâtea tentative de a motiva situația disperată în care se găsește. Printre altele, el își justifică fascinația pentru necunoscute în loc să cucerească dragostea femeilor din propriul său anturaj. Apoi afirmă: „*Capitolul iubirilor cunoscute e cel mai dureros*”. Trece în revistă femeile de care s-a atașat, confesiunea transformându-se într-o galerie de portrete. Octav Șuluțiu zugrăvește mai multe tipuri de iubire (fizică și spirituală) și mai multe genuri de femei (tiranică, ingenuă, cerebrală etc.). Sentimentele pentru Ata, Judith și Eveline sunt pure, elevate, platonice, în timp ce dragostea pentru Elina și Nina este una degradată, fizică, lipsită de orice dimensiune spirituală.

Prima experiență erotică înfățișată este iubirea narcisiacă pentru Ata: „*Căutam să mă iubească. Pe atunci însă credeam într-o iubire absurdă, ideală, în care femeia idol suav și îndepărtat se lasă adorată, o iubire dezinteresată în care trebuie să te consumi fără a lăsa pe femeie să-ți vadă turmentul și să te sacrifice în fața ta însuși pentru propria admirație. Egoism marcând o neputință organică de exteriorizare a aspirațiilor. Narcisism rău înțeles, transpus dintr-un domeniu intelectual în domeniul carnal al iubirii*”.

Din păcate, sentimentele personajului nu sunt împărtășite. Omul de cultură inspiră doar o vagă admirație intelectuală, nu și atracția fizică necesară unei mari pasiuni. Pentru narator, relatarea experiențelor erotice devine un bun pretext pentru completarea propriului portret interior. Există la protagonistul lui Octav Șuluțiu o veritabilă voluptate a suferinței (voluptate a plânsului), chiar dacă recunoaște faptul că lacrimile nu îi vin ușor. Abia la pagina 39 a romanului aflăm că individul vulnerabil care se confesează se numește Di și că este scriitor. Acesta îi dedică iubitei sale mai întâi ample poeme lirice în proză, iar apoi înflăcărâte scrisori sentimentale. Relatarea ne oferă și o serie de detalii despre condiția materială precară a personajului, un om „*hărțuit de neajunsuri financiare mărunte*”. Drept consecință, el nu

poate asigura suportul necesar unei armonii îndelungate a cuplului. În viziunea lui Di, fericirea sufletească depinde de cea bănească. Știe că nu îi poate oferi iubitei sale o viață pe măsura așteptărilor, motiv pentru care se decide să renunțe la ea. În realitate, eroul dilematic inventează mereu obstacole care îi sporesc indecizia și îl împiedică să ia o hotărâre fermă. Preferă echivocul și se ascunde în spatele explicațiilor, iar consecința este – la fel ca în cazul lui Emil Codrescu, personajul lui G. Ibrăileanu – pierderea iubitei. Însetat de dragoste, o caută pe Ata pentru a fi iubit și nu pentru a iubi. Or, potrivit mentalității epocii, nu femeile sunt cele care inițiază jocul erotic. Ca metaforă textuală, oglinda este obiectul magic care se găsește în centrul narațiunii. Nu întâmplător, Ata se privește în oglindă atunci când vorbește cu Di, iar acesta se autocontemplă cu atenție în momentul în care își schițează propriul portret spiritual. Ruptura dintre cei doi intervine în momentul în care aceasta mărturisește că dovezile de dragoste se dau, nu se cer. Pentru o fire slabă, renunțarea se dovedește întotdeauna mai facilă decât pasul decisiv. În plus, ea poate fi mereu argumentată. Despărțirea îl zguduie pe personaj, dar durerea trece neașteptat de repede. După câteva luni, suferința devine doar „o dulce aducere aminte”. Privind lucrurile ulterior, i se pare ceva firesc să nu o mai iubească pe Ata. Regretă, însă, faptul că nu a știut să folosească momentul în care femeia l-ar fi putut iubi. Un alt detaliu semnificativ se referă la influența elementului livresc asupra personajului: „*Livrescă, Ata fusese deformată de literatură și ca în dramele unui mare scriitor nordic ea căuta sacrificiul cu orice preț, ca singura dovadă posibilă a iubirii*”.

Rămas singur, personajul exclamă cu durere: „*Ce multe femei frumoase! Și eu sunt un bărbat sărac și urât*”. Analizându-și condiția, este de părere că ar putea ajunge ușor un Don Juan prin intermediul banilor. Neavând acces la iubirea spirituală, Di experimentează, în compensație, iubirea carnală, fizică. Octav Șuluțiu descrie experiența bordelului, iar paginile sale se dovedesc extrem de îndrăznețe pentru o literatură pudică așa cum era literatura română interbelică. Mai ales că, la un moment dat, discuția este purtată în jurul homosexualității și a iubirii safice, subiecte tabu pentru acel timp. Pornind de la ideea că în fiecare femeie se găsește o cocotă, în spațiul degradant al bordelului, Di (nume simbolic, o posibilă prescurtare a cuvântului „dilemă”) se oprește la două personaje caricaturale, tipice acestui cronotop: Nina și Elina. În absența oricărui element de spiritualitate, femeile devin niște instrumente ale plăcerilor trupești.

Eșecurile repetate din planul diurn sunt compensate prin refugiul în sfera imaginarului. Personajul mărturisește că singura voluptate o trăiește abia atunci când se culcă și așteaptă fericit să viseze. În momentul în care își pune cămașa de noapte, se simte eliberat de obligațiile cotidiene. Redobândirea beatitudinii și a liniștii sufletești este marcată printr-o personală pledoarie pentru lumea lui Oneiros: „*Visele sunt singura lume în care mă simt trăind liber și fericit*”. Uneori, personajul se vede în somn alături de o femeie frumoasă și impunătoare, care îl apără de o nenorocire iminentă. Cum visele nu îl dezamăgesc niciodată, ajunge la următoarea concluzie: „*Simt că dacă un zeu perfid mi-ar fura somnul, viața mea întreagă s-ar prăbuși. N-aș mai avea de ce trăi*”.

Succinte descrieri peisagistice marchează zonele de trecere de la o meditație la alta. Ca și în cazul romanticilor sau al simbolistilor, acestea se găsesc în deplină concordanță cu starea

sufletească a personajului-narator. Drept urmare, apropierea toamnei anticipează proximitatea somnului și a morții.

În plan social, asemenea lui Kafka, Di este un modest funcționar care detestă activitatea pe care o desfășoară: copiază rapoarte, redactează memorii, iscălește hârtii, foiletează dosare. În plus, este mereu terorizat de un șef tiranic. Drept compensație, se lasă fascinat de „poveștile minții”. După ce face – asemenea lui Mateiu Caragiale – elogiul secolului al XVIII-lea, personajul menționează faptul că trăim într-un veac al bărbatului. În mod paradoxal, emanciparea femeii are drept consecință apropierea acesteia de bărbat, adică pierderea farmecului feminității. În viziunea protagonistului, femeia e frumoasă când e plâpândă și caută apărare lângă bărbat. Lipsa de farmec a femeilor din bordel s-ar datora faptului că ele nu au nevoie de apărare. Experiențe precum homosexualitatea și safismul sunt considerate niște dovezi ale masculinizării secolului.

Din când în când, în text apar o serie de noi meditații despre scris. De exemplu, estetica autenticității este circumscrisă astfel: *„Aș vrea să vorbesc cât mai simplu, cât voi putea mai natural. Și e greu să fiu astfel. Îmi cer un efort neobișnuit”*. Spre deosebire de sinceritatea din fața hârtiei, Di recunoaște că a învățat să mintă în societate și că a dobândit o mare abilitate de a se preface.

Protagonista celei de a doua povești de dragoste redată de către personajul-narator este Judith. În esență, întâmplările povestite seamănă cu cele din *Adela* lui G. Ibrăileanu. Narațiunea reconstituie plictisul provincial ce cuprinde mica stațiune balneară de provincie C. De altfel, autorul însuși este cel care trimite la *spleen*-ul simbolist. *„Pasiunea contemplativă e cea mai nobilă pasiune”*, afirmă personajul-narator. Monotonie provincială este depășită atunci când Di o întâlnește pe Judith, fecioara cu nume biblic de care se îndrăgostește imediat. Vrajit de frumoasa unguroaică de 17 ani, tânărul își analizează reacțiile: *„De câte ori iubesc am impresia că sunt neînsemnat, am conștiința unei nimicnicii minerale. Iubirea mea e o piatră pe care calcă piciorul iubitei”*. Confesiunile sunt ulterioare desfășurării întâmplărilor, iar decalajul temporal dintre trăire și povestire permite o judecată obiectivă a faptelor. Personajul conștientizează că a iubit-o mai mult cu ochii decât cu inima pe Judith, fecioara pentru care a nutrit o dragoste platonice. Rod al autoiluzionărilor perpetue, povestea de amor ține doar două săptămâni, după care vine timpul zbuciumat al radiografierii eșecului. Pentru omul care este de părere că nu poate fi iubit, justificările se transformă în tot atâtea explicații ale lașității. Având o situație materială precară, personajul-narator nu se poate gândi în mod serios la căsătorie. La un moment dat, el se întreabă: *„De fapt, cum să fiu iubit, dacă eu însumi mă urăsc, mă disprețuiesc? Fetele simt în mine nesiguranța și ele n-au destulă siguranță pentru a mă atrage. Trebuie să mă impun”*. Di își explică drama prin faptul că nu își poate exterioriza sentimentele: *„De multe ori mă minunez cum nu izbucnesc în strigăte sau în fapte. Stă în mine încordată o furie, o exasperare și nu răbufnește. Dacă ar izbucni... dacă, dar nu se poate. Aici stă toată nenorocirea mea: că nu pot să exteriorizez gestul violent al faptei. Voința stă în mine strânsă, gătuată, înăbușită în chingi prea tari. Am o putere mare, numai când e nevoie să mă stăpânesc. Asta e și puterea și slăbiciunea mea”*. În final, protagonistul rămâne din nou cu regretul unei iubiri neîmplinite.

Distrugând tot ceea ce atinge, Di repetă blestemul regelui Midas. Totul îi iese pe dos. Mai mult, el remarcă faptul că există o vădită discrepanță între trupul său oribil și sufletul ingenuu, însetat de dragoste. Solitarul situat la periferia societății revine periodic asupra meditațiilor despre iubire: „*Când iubesc mă preocupă mai puțin faptul dacă sunt iubit, cât acela dacă iubesc eu cu adevărat*”. Personajul recunoaște că nu are energia necesară unei mari pasiuni. Mai mult, se întreabă dacă sentimentul care îl încearcă este unul real sau doar un proces de autoiluzionare. În finalul considerațiilor sale, Di conchide că a fost sortit să nu fie niciodată iubit. În acest sens, protagonistul își creează și un epitaf ironic: „*Aici zace omul care n-a fost iubit niciodată*”.

Refuzul unei iubiri puternic spiritualizate îl readuce pe erou în spațiul damnat al bordelului, unde, în mod paradoxal, este disputat de două prostituate: Elina și Nina. Deși este jignit de refuzul Elinei, Di este mulțumit că poate prezenta interes pentru o femeie, fie ea și o cocotă. În mod paradoxal, „omul fără însușiri” găsește iubirea tocmai acolo unde se așteaptă mai puțin: spațiul desacralizat al bordelului. Este dovada clară a faptului că poate fi iubit, chiar dacă dragostea la care are acces este departe de aspirațiile sale. În continuare, scriitorul insistă pe câteva scene erotice îndrăznețe, după care se lansează interogația: „*Toată viața mea se reduce la dorințe. Împlinise-vor vreodată?*” La un moment dat, este definită femeia, văzută ca o ființă ce trăiește sub zodia măștii: „*Dar te joci cu o femeie? Animalul acesta e născut actor și se minte cu ușurință chiar pe sine*”.

O nouă ipostază a iubirilor lui Di este Ana, femeia-prietenă. Personajul nutrește pentru ea o dragoste admirativă, pe care nu vrea să o distrugă de dragul unei iubiri carnale. Iubita este înfățișată drept o femeie-vampir: capricioasă, amețitoare și voluptuoasă. O admiră foarte mult, motiv pentru care între cei doi există o puritate a sentimentelor ce amintește de tandrețea dintre frate și soră. Analizându-și iubita, naratorul ajunge la o concluzie interesantă: în fiecare femeie de provincie zace o Emma Bovary. Ana îl consideră pe Di un om slab și, pentru a demonstra acest lucru, îl supune unui test. În felul acesta, ea se transformă într-un Don Juan feminin, într-o veritabilă Dona Juana. Autorul ne prezintă o curajoasă scenă de seducție, în măsură să demonstreze că Di nu poate rezista farmecelor femeii. Refuzat, personajul se simte umilit și nu îi poate ierta acest lucru prietenei de odinioară. Protagonistul suferă o nouă înfrângere dureroasă și, pentru a depăși momentul delicat, face o nouă escală la bordel. Urmează o lungă descriere a acestui topos malefic și a oamenilor care îl frecventează.

Un alt portret feminin ideal, puternic spiritualizat, este cel al Evelinei. În realizarea lui, scriitorul a avut-o drept model pe frumoasa și excentrica Lydia Manolovici. Din această perspectivă, **Ambigen** poate fi considerat un roman cu cheie. La numai 15 ani, Eveline pare o vedetă de cinema. Este bogată, răsfățată și extrem de capricioasă. Di o cunoaște încă din copilărie și contribuie la formarea ei spirituală. În această privință, el seamănă cu eroul lui G. Ibrăileanu, Emil Codrescu. La fel ca în **Ciuleandra** lui Liviu Rebreanu, pe cei doi îndrăgostiți îi unește dansul. O visează și visele reprezintă adevărata lui viață. De data aceasta, eroul confesiunilor își justifică timiditatea prin diferențele de ordin social dintre ei. Di conștientizează faptul că nu va obține niciodată acceptul părinților fetei pentru o căsătorie posibilă. De aici o serie de meditații asupra iubirii platonice, neconsumate. Personajul afirmă că se poate iubi fără să te gândești la căsătorie, mulțumindu-te cu o privire, o sărutare sau cu

un mărunț gest de tandrețe. Știe, totuși, că „*o pasiune mare cere tot. Iubirea este comunitatea totală a două corpuri și a două suflete*”.

Farmecul resimțit pentru Eveline dispare în momentul în care aceasta îl anunță că Elimer, un tânăr rotofei și bonom, întruchipare a soțului ideal, o iubește și că se va căsători cu el. Revelația iubirii pentru un alt bărbat devine pentru personajul-narator un chin insuportabil. Triunghiul erotic alcătuit de Eveline, Elimer și Di amintește de dragostea resimțită de către Octav Șuluțiu și Anton Holban pentru aceeași femeie, Lydia Manolovici. Descoperind adevărata identitate a pretendentului, Di afirmă că femeile nu iubesc pentru merit, ci din instinct. Se întreabă dacă Eveline l-a iubit și ajunge la concluzia că nu, deoarece, dacă ar fi avut pentru el mai mult decât o prietenie trecătoare, nu l-ar fi părăsit. Eveline pleacă, dar îi cere să-i scrie. Nu o face, deoarece totul este zadarnic. Nu mai are ce să îi spună, deși continuă să o iubească. Totul rămâne în sufletul personajului foarte viu, amintirea Evelinei constituind cea mai mare fericire a vieții sale. De aici zicala: „*Nimic nu e mai frumos decât o amintire fericită în zilele de nenorocire*”. Di vorbește apoi de atenuarea suferinței odată cu trecerea timpului: „*Chiar și nenorocirile se distilează în amintire și capătă o nuanță de tândră melancolie*”. Concluzia la care se ajunge este totuși una dureroasă: „*Eveline e ultima fată pe care am iubit-o și o voi mai iubi vreodată*”. Toate aceste experiențe eșuate demonstrează faptul că eroul, care își radiografiază sentimentele cu maximă luciditate, poate fi iubit.

Confruntat cu o realitate dură, în care se simte un ratat, personajul se refugiază în lectură sau visează cu ochii deschiși. Asemenea lui Napoleon, el cucerește lumea în sfera imaginarului. E prins scriind în timpul orelor de serviciu și este puternic admonestat. Jignirea supremă care i se aduce de către șeful tiranic este aceea că este poet, termen cu conotații peiorative în societatea timpului. Urmează o serie de meditații interesante despre politică, religia lumii moderne. Di nu o acceptă, deoarece ea cere o credință fanatică, intolerantă. Politica e considerată o plagă pe sufletul omenesc. În aceeași manieră critică, scriitorul vorbește despre comunism.

Oscilațiile continue dintre teluric și astral se încheie cu victoria elementului teluric. Meditațiile din final insistă tocmai pe diferența dintre aspirații și realitatea dură, care distruge orice ideal: „*Ata, Judith, Eveline. Vă port recunoștință promisiunii unei fericiri pe care nu o meritam. Trio Di! Ce număr de muzic-hall în Cosmos! Duo Elina-Di! Număr de bordel...*” Personajul face parte din familia lui Ladima, eroul dilematic al lui Camil Petrescu. Romanul prezintă odaia sărăcăcioasă a scriitorului damnat, iar descrierea amintește de nuvela **Sărmanul Dionis** a lui Mihai Eminescu. Octav Șuluțiu realizează o interesantă incursiune în atelierul de creație al unui artist care își petrece timpul liber scriindu-le prietenilor. Acesta face elogiul prieteniei adevărate, sincere, pe care o cultivă din toată inima. Radiografiindu-și destinul blestemat, Di lansează o afirmație elocventă în care îl parafrazează pe Voltaire: „*totul e cum se poate mai rău în cea mai rea din lumile posibile*”. Pentru a-și explica trăsăturile de caracter, ezitățile continue, personajul se psihanalizează. Ajunge la concluzia că absența tatălui și mama excesiv de ocrotitoare i-au marcat profund copilăria. Naratorul își prezintă existența ca o succesiune de eșecuri. În ciuda aspirațiilor sale, a ajuns doar un umil funcționar cu pretenții de scriitor. Un scriitor ratat, al cărui birou este plin de proiecte nefinalizate.

Protagonistul dezvăluie latura feminină a personalității sale. E timid și modest ca o fată mare, are o sensibilitate exacerbată și e nebun după parfumuri. Îi place misterul, tenebrosul, vagul și muzicalul, de unde fascinația pentru simbolism. Pentru el, pasiunea cea mai mare o reprezintă amintirile, motiv pentru care nu va uita niciodată femeile pe care le-a iubit. În felul acesta se explică și formula de roman confesiv care este asumată. Scriitorul din interiorul textului, un veritabil *alter ego* al lui Octav Șuluțiu, recunoaște că, pentru el, nevoia de a se spovedi este mai puternică decât pudoarea. Sunt cuvinte care circumscriu din nou o personală estetică a autenticității. Nu întâmplător, la un moment dat se afirmă: „*mă roade demonul ca să mă expun*”. Prezentându-și latura feminină, personajul recunoaște faptul că îl atrag doar femeile virile. Acesta este motivul pentru care rămâne cu Elina, cocota iubitoare, puternică și întreprinzătoare. Ea devine tovarășul de viață perfect, în măsură să compenseze natura dilematică a protagonistului și să îi ofere un statut social.

Finalul romanului sugerează un posibil reper temporal privind momentul desfășurării întâmplărilor. Confesiunile personajului-narator sunt redactate la cinci ani de la dragostea pentru Eveline, iar clipele de odinioară sunt retrăite în manieră proustiană, pe baza senzațiilor vizuale și olfactive. De aici afirmația: „*Numai noi pierim: farmecul, frumosul, aromele, niciodată*”.

Ambigen este romanul-jurnal al unei conștiințe ultragiutate care aspiră la o iubire absolută, dar care trebuie să se mulțumească doar cu o ipostază telurică, degradată a sentimentelor. Deși este foarte puțin cunoscută de către cititorii de azi, cartea îl recomandă pe Octav Șuluțiu drept unul dintre prozatorii importanți ai perioadei interbelice.

Bibliografie

Șuluțiu, Octav, **Ambigen**, roman, text îngrijit de Mihaela Constantinescu, prefată de Nicolae Florescu, Editura „Jurnalul literar”, 1992, Seria „Capricorn”, nr.7.

Glodeanu, Gheorghe, **Poetica romanului românesc interbelic. O tipologie posibilă**, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Editura Tipo Moldova, Iași, 2013.

Manolescu, Nicolae, **Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură**, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Pârvulescu, Ioana, **Întoarcere în Bucureștiul interbelic**, Ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2007.

A FLORAL POETESS

Al. Cistelecan, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The article briefly restores the biography of the poet Veturia M. Florenţiu and reviews her creation, today forgotten and completely ignored.

Keywords: Veturia M. Florenţiu, flowers' language, floral symbolism, bouquet recipes.

Dintre delicate, amărâte şi firave face parte şi Veturia M. Florenţiu, moartă la abia treizeci de ani.¹ De nu s-ar fi măritat prea repede² cu profesorul Marin C. Florenţiu, "autor de manuale, pe atunci revizor al şcolilor din Judeţul Muscel,"³ ar fi fost primul Manolescu⁴ din istoria noastră literară. A învăţat, după cum zice Stan V. Cristea, "singură să scrie şi să citească"⁵ (sunt de acord şi ceilalţi biografi) iar odată măritată îşi dă examenul convenit la Eforia Şcoalelor şi e numită directoare a Şcolii de fete din Alexandria. Stă aici doar şapte ani, căci în 1867 se mută, tot directoare, la Ploieşti. Nu se înţelege însă cu restul cancelariei, care-i face atmosferă neplăcută (zic Faifer şi Cristea) şi demisionează (era şi bolnavă), mutându-se la Bucureşti. Cît a fost ploieşteancă, a fost însă publicistă activă (în ziarul *Amicul şcolii*, scos de soţ), cu „articole variate şi instructive,” după cum precizează *Notiţa...* (şi Pop întocmai după ea; de fapt, Pop n-are scrupule să copieze mai toată *notiţa*, cuvînt de cuvînt). Tot mai bolnavă, apucă să-şi vadă prima ediţie din *Limbajul florilor*, apărută în 1872. Ediţia următoare, îmbogăţită, e îngrijită de "a doua sosoară a d-lui M. C. Florenţiu", Parascheva,⁶ femeie de treabă şi fără resentimente pentru prioritate.

Limbajul florilor e treabă serioasă, nu simplă invenţiune metaforică sau lanţuri de epitete cu profume şi colori; e mai aproape de eseu (presărat cu floricele, fireşte, şi împănăt cu

¹ Asta depinde însă de ce dată a naşterii acredităm. Dicţionarele (*Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei, Bucureşti, 1979, în care articolul îi aparţine lui Florin Faifer; *Dicţionarul scriitorilor şi publiciştilor teleormăneni*, scos de Stan V. Cristea în 2005 la Editura Rocrisiss din Alexandria, precum şi *Dicţionar subiectiv de literatură. Argeş*, Cu o antologie de poezie şi optsprezece scrisori inedite, realizat de Sergiu I. Nicolaescu şi publicat în 2012 la Editura Ordessos din Piteşti) o dau născută în 1846, la Cîmpulung-Muscel; Vasile Gr. Pop, în *Conspect-ul său asupra literaturii române şi literaturilor ei de la început şi pînă astăzi în ordine cronologică* (Ediţie critică, studiu introductiv şi note de Paul Lăzărescu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982, p. 297) o înregistrează în 1847 (dar o notă a editorului îl corectează şi o trece tot în 1846); în schimb, *Notiţa biografică* de la cea de-a III-a ediţie din singurul ei volum (*Limbajul florilor*, elaborat de d-na Veturia M. Florenţiu, Ediţiunea III, din nou revăzută de M.C. Florenţiu, Editura Librăriei Socec&Comp., Bucureşti, 1888; cu mulţumiri Bibliotecii Centrale Universitare Iaşi pentru amabilitatea de a-mi fi pus volumul la dispoziţie) zice că e născută "pe la finele anului 1844" (p. 107). Nu ştiu cine e mai credibil; aş zice că soţul editor ar trebui să ştie, totuşi, mai bine. Fireşte, nu se va face moarte de erudit pentru a destrăma aceste neclarităţi, dar dacă tot le-am constatat, le-am semnalat. De murit, a murit în 1876, la Bucureşti (aici e consens), "cu daună pentru societatea română", după cum zice *Notiţa...* şi Pop după ea întocmai.

² Şi asta depinde de creditul dat exegeţilor; după dicţionare, s-a măritat pe la vreo 13 ani, împliniţi, totuşi; *Notiţa...* precizează că a făcut-o doar "înainte de a atinge etatea de 17 ani."

³ Florin Faifer, *op. cit.*, p. 359.

⁴ Stan V. Cristea, *op. cit.*, p. 172.

⁵ Idem.

⁶ *Prefaţa editorului* la ediţia a III-a, p. 6.

cîteva poezii) decît de poemul în proză; în orice caz, e o pledoarie cu manual de susținere, numai bun pentru inițierea în rafinatele de simbolistică florală ("o carte – zice Faifer - plină de candori, o inițiere, și gingașă și naivă, în universul florilor").⁷ Ideea însăși a cărții are argument educativ, căci Veturia n-a vrut să lase literatura română cu un gol de delicatețe, așa că văzînd ea, "a căreia inimă și frumoase sentimente /.../ erau tot atît de curate și suave ca și profumul roselor," "că lipsește în literatura română cea mai gingașă și cea mai sentimentală carte: *Limbagiul florilor*", pe loc "și întreprinse a umplea acest gol prin adăogirea unei frumoase verige în lanțul născîndei noastre literaturi."⁸ Veturia însăși se temea de oarece ezoterism în expunerea temei, dar numaidecît ne previne "să nu se mire nimeni, de păruta obscuritate a acestui ingenios și neocomparabil limbagiu"⁹ și ne și oferă un fel de scară a numerelor tîlcuitoare, alcătuiind un util *vocabular* și un carnet de *embleme* florale. Nu înainte de a ne familiariza cu conceptul ca atare, căci, zice ea într-o notă, "limbajul florilor" reprezintă un fel de "vorbă simbolică în care florile, fie isolate sau unite în oarecare mod, servă a exprima o cugetare, un sentiment secret."¹⁰ Nu e, firește, un manual universal, unul care să străbată toată botanica; e un breviar care face antologie de flori, alegîndu-le doar pe "cele mai cunoscute și cu semnificațiile cele mai demne de a putea figura în biblioteca unei familii".¹¹ *Dedicat doamnelor și domnisioarelor române*, manualul le instruește în construcția de buchete cu împletituri simbolice, dînd, concret, și cîteva rețete eficiente de simbolizare, cu mesaj, zice Veturia, mult mai iradiant decît al unor banale bilețele. Iată, bunăoară, cum se poate alcătui un buchet de consolare: dintr-o *volbură* – care zice "comptează pe devotamentul meu", o *micsandă* (însemnînd "fidelitate în nenorocire") și o simplă *ramură de ederă* (ce declară "adevărată prietenie").¹² Orice situație își are rețeta ei, căci Veturia contează pe un fel de chimie simbolică și brevetează un mic tabel al lui Mendeleev, cu valențele simbolice ale fiecărei flori. Publicul-țintă e, firește, lovit în plin rafinament, mai ales că Veturia "ardea de dorința de a-și vedea sexul (*honni soit qui mal y pense*, n.n.) și în special femeia română rădăcată la o sferă mai înaltă de activitate", cum zice, foarte inocent-pervers, Gr. Pop.¹³ Rețetele simbolizante nu-s chiar simple, căci contează poziția florii (înclinarea într-o parte sau alta), numărul lor, felul cum sunt legate, mă rog, multe lucruri subtile și pentru care trebuie neapărat instrucție serioasă în subtilitate. Veturia e destul de savantă, face citații din autorități, e documentată și gata de emancipare, inclusiv lingvistică (deși lui Faifer "limba" i se pare "impură, cu neologisme hibride").¹⁴ Totuși, dominante sunt "tendențele ei către simplitate și natural"¹⁵ (e de acord și Faifer, căci și el remarcă "o simplitate ce păstrează un sunet delicat")¹⁶ iar "ideile, stilul și termenii apar în

⁷ Florin Faifer, *op. cit.*

⁸ Ibidem.

⁹ *Limbagiul florilor*, ediția citată, p. 20.

¹⁰ Idem, p. 10.

¹¹ Ibid., p. 13.

¹² Ibid., p. 16.

¹³ Vasile Gr. Pop, *op. cit.*, p. 298. Ce-i drept, Pop doar copiază din *Notița biografică*, și încă întocmai.

¹⁴ Florin Faifer, *op. cit.*

¹⁵ *Notița...*, p. 108.

¹⁶ Florin Faifer, *op. cit.*

toată claritatea” ”pretutindeni”¹⁷ (Pop e aici mult mai delicat, căci, după el, ”limba, stilul sunt atât de suave și curate ca și caliciul rozelor”).¹⁸ Firește că misiunea simbolizantă a florilor e întâi de toate una morală (”comentariul e moral, sentimental”, zice Faifer),¹⁹ iar pentru a o releva mai bine Veturia face un fel de fabule, cu morala trasă în clar (fiecăre floare e o alegorie; iată, bunăoară, ”viorica” - întruparea ”modestiei” -: ”Viue imaginea acelor ce se petrec în lume, unde virtutea și cele mai mari bine-faceri, nu sunt adesea compensate decât printr-o desprețuitoare uitare, sau chiar prin insulte și persecuțiuni”).²⁰ Cîteva flori o emiționează liric (face ”portretul cîtor-va flori”), așa că le sfîrșește portretul printr-un imn în versuri: ”Gingaș fiu al primăverei,/ Ghiocelul mult iubit!/ Tu înfrunți viscole grele/ Ce te bat neconținut,/ Ca s-aduci în inimi triste/ Amoru-ți *consolator*,/ Și verginei inocente/ Dulci speranțe-n viitor” (ghiocelul e simbolul ”consolațiunii”).²¹ Faifer zice că Veturia are ”o firavă imaginație plastică,”²² dar dacă chiar are așa ceva, e firavă de tot.

Dicționarul de simboluri și semnificații moral-florale al Veturiei e, însă, chiar interesant, mai ales prin surprizele de semnificație propuse (”angelică – *inspirațiune*; alun – *reconciliere*; arțar – *rezervă*; brîndușe – *adio plăceri!*; busuioc – *neavere*; cănipă – *caracter bun*; carpin – *maritagiul*”; etc.). Cele cîteva poezii reproduse în *Notița biografică* sunt de natură (primăvară, toamnă), cu ton adecvat anotimpului. Nu știu dacă poate fi adevărat ce zice Gr. Pop despre faptele lirice ale Veturiei (cum că ”Lirica, pastorală, și mai cu osebii elegia, era muzica ale cărei note vibrau cu putere în sufletul său”),²³ dar poate el va fi văzut și ”bogat (-ul) manuscript cu o mulțime de poezii alese și suave”²⁴ și pe care spera ca soțul să-l publice. Din cîte știu, n-a făcut-o. Păcat, că poate așa s-ar fi putut vedea talentul ”discret”²⁵ al Veturiei, oricît de discret ar fi fost el. Așa însă, cu manuscriptul rămas în sertar, lucrul cel mai interesant la Veturia e tabelul cu simboluri florale.

¹⁷ *Notița...*, p. 108.

¹⁸ Vasile Gr. Pop, *op. cit.*, p. 297.

¹⁹ Florin Faifer, *op. cit.*

²⁰ *Limbăgiul...*, p. 48.

²¹ *Ibidem*, p. 46.

²² Florin Faifer, *op. cit.*

²³ Vasile Gr. Pop, *op. cit.*, p. 298.

²⁴ *Idem*, *ibidem*.

²⁵ Florin Faifer, *op. cit.*

SYMBOLIC MEMORY

Rodica Ilie, Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The aim of this research is to emphasize the existence of a common cultural, social, moral and symbolic foundation among the members of the multi-ethnic community of Râşnov, a foundation which ought to be exploited especially in the current context oriented towards globalization. The prerequisite of the aforementioned capitalization on the multifarious consideration of ethnic identities without eliminating differences, on the contrary, by identifying the specificity, originality and authenticity of cultural traditions, was formulated not solely as a research objective but it has been clearly stated by the respondents despite the trauma, hardships and barriers raised by history. Well aware of the fact that the symbolical is affected by a sometimes grotesque-derisive and other times contingent-commercial reallocation of meaning, that mentalities are dynamically changing, the aim of our research was to record the specific attributes of the moral and symbolical heritage of the Râşnov community by means of a critical-reflexive process of selection and comprehension of what Maurice Halbwachs termed symbolic memory.

Keywords: community, values, moral and symbolic heritage, inter-ethnic communication, pluralism, symbolic memory.

Obiectivele prezentului studiu fac parte dintr-o cercetare mai amplă ce vizează interogarea asupra realizării unui bilanţ simbolic, patrimonial, de tipul: „Ce luăm cu noi spre a duce mai departe, la ce renunţăm? În ce constă moştenirea pe care o primim şi o asumăm?” (Mircea Martin, în „Cuvântul”, nr 8, 18 iulie 2006). Acest gen de probleme se pun tot mai des în contextul societăţii actuale, supuse pericolelor globalizării, de aceea cercetarea noastră a urmărit identificarea elementelor de *patrimoniu moral şi simbolic*, a structurilor axiologice prezente la nivelul comunităţii multietnice din Râşnov; restaurarea unor modele identitare, a unor experienţe istorice, sociale, morale, a unor reprezentări culturale, simbolice ale alterităţii şi ale conştiinţei comunitare; identificarea mecanismelor memoriei colective privind cunoaşterea propriilor valori morale şi recunoaşterea acestora de către ceilalţi.

Elementele pe care sociologul Maurice Halbwachs le delimita în teoria sa privind *cadrele sociale ale memoriei* le-am considerat drept dimensiuni ale cercetării pentru care am formulat indicatori specifici. Astfel aspectele *memoriei normative* au fost recunoscute în seturile de reguli, norme şi valori, în modelele / contramodellele oferite de familie, şcoală, biserică, vecini, prieteni, colegi, în exemplele de comportament, în fapte ori evenimente care conduc la respectarea tradiţiilor. *Memoria simbolică* am recuperat-o prin evocarea unor respondenţi care povestesc despre diverse embleme identitare, despre eroi, despre comemorarea evenimentelor, a unor personalităţi, am recunoscut-o cum se afla depozitată în diverse aspecte de limbă, în sintagme, proverbe, zicători, dar şi în coduri vestimentare, coduri culturale, arhitecturale, amestecată cu fondul comun al *memoriei în afara timpului*. Acestei memorii indeterminate i-am recunoscut resursele în povestirile despre toponimie, în legendele despre locuri sau evenimente fondatoare, în istoria localităţii / comunităţii. Nu am ignorat nici *memoria intelectuală* ce contribuie la fabricarea de imagini şi ritualuri prin

validarea și exersarea unor raporturi culturale interetnice (contaminări, preluări, adaptări), prin strategii de perpetuare a tradițiilor, etc.

Vom ilustra în continuare unele aspecte definitorii ale memoriei simbolice, structurate la nivelul discursurilor narative, al mărturiilor obținute de la respondenți în cadrul interviurilor realizate în 2007, împreună cu Anca Buta, la Râșnov, unde comunitatea mai păstrează, prin coabitarea mai multor grupuri etnice (printre care cele mai reprezentative au fost sașii, românii și maghiarii), formele de dialog și regulile unei conviețuiri complexe, dinamice. Această complexitate etnică și culturală a modelat de-a lungul timpului mentalitatea transilvană, a influențat codurile și normele de comportament, sistemul de credințe și opinii, atitudinile față de evenimente ale comunității, față de experiența civică, față de modele și contramodelle. „Conceptul de multiculturalitate ne servește în acest context pentru a înțelege nu doar diversitatea, ci mai cu seamă mecanismele subtile de instituire a ideii de ordine comunitară complexă, de model, în sensul de *exemplum* care funcționează dincolo de barierele etnice sau de altă natură” (Ilie, Buta, 2012). Intenția noastră a fost, de asemenea, de a reține și aspectele dilematice și dramatice ale patrimoniului simbolic. Astfel, noțiunea de patrimoniu a putut fi gândită mai ales în relație cu „o reprezentare a experienței morale determinate de trăsături precum: rivalitatea, contradicția, incertitudinea, ambiguitatea sau imprevizibilitatea” (Caius Dobrescu, 2006). Am urmărit așadar viața morală a comunității râșnovene din perspectiva organizării, a decantării unor structuri comportamentale și atitudinale de profunzime, și mai puțin în sensul evidențierii unor momente și aspecte culturale de „indiscutabilă claritate și intensitate morală”, care să reprezinte răspunsul unic, punctual la tensiunile istoriei comunitare.

O secvență de memorie colectivă - memoria simbolică

Embleme identitare: topografie și ordine real – imaginare

Pentru o definire cât mai completă, ideea de *patrimoniu moral și simbolic* (Martin, 2011) impune abordarea tradiției culturale multietnice din perspective convergente: a mărcilor identitare, din unghiul imaginarului social interetnic și din perspectiva dimensiunii de *comunicare interculturală*, activând funcția de cunoaștere și de transmisiune a valorilor prin limbaj, prin idei, norme, principii elaborate de înțelepciunea populară (proverbe, zicători), prin codurile artistice (arhitectural, vestimentar, al artei culinare, etc.).

Astfel memoria simbolică păstrează la nivelul imaginarului comunității o serie de caracteristici sublimite în mărci de natură emblematică. Acestea au rolul de a pune în lumină specificitatea fiecărui grup etnic, dar și formele de reprezentare globală a comunității prin stereotipizarea unor imagini care legitimează autodefinirea localității și a localnicilor. Prin aceste imagini semnificative, ce transgresează diferențele etnice și originile fondării lor, se instituie fondul comun al indeterminărilor mitico-simbolice care apare exprimat inedit în povestirile respondenților pe care i-am selectat din cadrul comunității analizate.

În imaginarul simbolic al românilor râșnoveni emblemele identitare se elaborează prin legătura cu locul, prin raportarea la spațiul originilor. În acest sens Dobricea devine o emblemă identitară specifică autodefinirii, toți respondenții care s-au născut pe acea vale au

menționat în descriere atmosfera specială, aurorală și feerică a începuturilor, amintind de aerul care diferea de restul zonelor din Râșnov: „E un miros plăcut în Dobricea asta, e altu' aer, când intrii în Dobrice intrii în alt aer, când vii încoa' altfel.” (M.R.); „Pe vremea aia Dobricea o aveam noi, o familie, și era împrejurul ăla... eram ca o familie. Nu ziceam că suntem vecini (...). Noi ne-am avut nu bine, chiar foarte bine, cu toți vecinii, noi așa ne știam acolo, că dacă coboram, și dacă eram mai în spate și treceam pe lângă dânșii ciocăneam la geam să ne vadă că trecem. Dobricea era o ... foarte văzută pe timpuri. Și tot ce a coborât de pe Dobrice au fost numai oameni buni. Tot ce a coborât era numai oameni buni. Acuma sunt...” (M.R.).

Trăsăturile emblematic reflectate în aceste fraze sunt schematizate prin focalizare de la cadru la persoane-personalități: cartierul devenea familie, armonia socială este redată în termenii specifici utopiei vârstei de aur, relațiile de vecinătate sunt firești și sudate prin comportamente corecte din punct de vedere moral, iar oamenii sunt descriși prin atributul exemplarității.

Din interviurile realizate, am putut constata că dobricenii se percepeau ca aparținând altei ordini, ieșirea din centrul lor și trecerea spre zonele celelalte, locuite de sași, era semnificată ca plecarea spre altă lume, universul lor protector matricial apare în frazele aceleiași respondente marcat nostalgic, dar și prin diferență sau distanțare. Astfel lumea celor „de sus” era percepută ca fiind arhaică, pe când cea „de jos”, mai emancipată: „Da' eu când eram dă pă Dobrice și până coboram trebuia să-mi iau o cârpă sau ceva sau să-mi iau ceva de schimb. *Că aicea era altă lume. Noi veneam în alt sat când coboram dă pă Dobrice.* Era mai noroi și multă lume zicea "aoleu, dobriceni" și mai erau de făceau și d-ăștia.” (M.R.). Subiectul se definește în acest caz și prin percepția alterității, a celor stabiliți jos, în „celălalt” sat. Universurile lor fuzionau foarte rar, fiecare grup încercând să-și conserve identitatea, să-și afirme valorile în ciuda obstacolelor, (a noroaielor, a sărăciei), a impedimentelor de natură materială ori simbolică.

Emblemele identitare ale etnicilor germani se definesc, de asemenea, prin apel la miturile originii, dar mai ales prin caracteristicile comportamentale. Astfel, se instituie în primul rând definirea grupului prin mărci identitare de factură morală, etică și culturală în care semnificative sunt: ordinea culturală și rânduială morală, punctualitatea, onoarea, exemplaritatea, comportamentul pașnic: „NU trebuia, nu trebuia să plece, cu ei a plecat cultura. A fost o rânduială și o punctualitate și un CUVÂNT, știi. A fost un popor exemplu. Ei n-au făcut nimic rău și nu au fost năvălitori și au fost pașnici și dacă i-ai spus „ASTĂZI vii la ora aia”, ASTĂZI la ora aia a venit. Deci nu s-a luat în gură, nu s-a certat, n-au fost procese, rareori între această nație. Deci au fost PAȘNICI. N-au fost... de exemplu, maghiarii au fost ALT popor, deciăștia sunt alții. Păcat de toate ce au venit peste noi!” (R.M.). Respondenta de etnie germană pune în lumină modul cum se autodefinesc sașii prin comparație cu ceilalți, modul de a disocia valorile, diferența în raport cu alteritatea (românii, maghiarii), ambiguitatea semantică fiind încă o dată un aspect ce intră în mecanismele de constituire a patrimoniului simbolic al locuitorilor râșnoveni.

Definirea de sine prin apartenență la grup rezultă și din integrarea individului în riturile cotidiene ale cetății, astfel se produce agregarea acestuia la ritmul comunității prin

simbolul ceasului din turnul bisericii evanghelice, simbol al reglării zilnice a unității de acțiune, a convergenței faptelor sociale, dar și al regăsirii spirituale în timpul sacru al comunicării cu divinitatea : „Uite și obiceiul ăsta: la amiază trage clopotul. Auzi și bate și ceasul meu... / *Bate odată cu biserica...*/ Da, da... / *Sunteți mai aproape de Dumnezeu!?*/ Nu știu. Eu n-am făcut rău nimănui. Ne-am învățat să ne rugăm, zicem și noi rugăciunea noastră în limba noastră, și copiii, și asta este” (R.M.).

În constituirea identității sociale a grupului etnic relevantă este autodefinirea în și prin acțiunea practică în slujba comunității. Arta conviețuirii în grupul etnic este prezentată emblematic de domnul H.T.: „Avea o șură mare unde ținea fânul pentru tauri și pentru caii comunei, adică ai primăriei și era un șopron iară mare unde erau materiale pentru 3 șuri. Tot mereu pregătite. A ars șura, ăștea două a ars, imediat toți pă ele și au făcut șurile din nou. Toți, numai sași! După ce era folosit materialul, se aducea iară material pentru alte două,[...] imediat se completa”. Spiritul chivernisirii, al gospodăririi, devine emblemă identitară de natură etică pentru sașii râșnoveni. Comunalitatea, caracterul prevăzător, organizarea în vederea intervențiilor în cazuri de criză toate acestea definesc identitar grupul etnic prin sublinierea retorică pe care o exercită în discurs interlocutorul. Spiritul de întrajutorare, respectarea rânduiei strămoșești sunt de asemenea mărci identitare specifice etniei căreia îi aparține, mărci recunoscute și de *outgrup*. Subiectul își definește grupul și implicit se autodefineste orgolios prin comparație și diferență față de majoritarii de astăzi: „*Ei nu erau în societatea șurilor, erau în afară. Dar au fost și cazuri când au ars și șurile românilor și i-au ajutat...* / Da, da. Apoi, ce să faci, asta a fost niște lucruri care s-a... cum am spus cu degetele: dacă cinci sunt, mai tari decât unul. Și lucrul ăsta trebuia făcut, trebuia făcut că la sași era așa: ajutorul ăsta reciproc nu era cum este la români acum” (H.T.). Sașii se definesc mai degrabă ca grup, nu ca indivizi, identitatea lor de rezistență astăzi fiind periclitată, ei încearcă să depășească individualismul, competiția artificială și să regăsească unitatea și coerența, astăzi pierdute: „*Care dintre oamenii care sunt aici îngropați ar trebui să fie și acum pomeniți, că merită o poveste?* / Toți. La noi nu au fost. Am spus: la noi a fost grijă de când cu nobăriile ăștea. Avea scopu’ ăsta, când se adunau nobăriile, aveau scopu’ de a ajuta pe fiecare, să nu-l lași să... în urmă.” (*idem*).

Valorile care constituie mărcile identitare ale sașilor se regăsesc și în formula sfaturilor și a învățăturilor transmise. Modelele de educație socială și morală impuse de ei reiau aceste valori în sens aforistic: „*Ce învățături ați da pentru tineri?* / Să fie muncitori, să nu mintă, să nu fure, să nu facă rele, să fie ordonați, cinstiți și harnici. Numai prin muncă poți să ai ceva. Așa am învățat, așa mergem. Noi așa dăm educație. Educație ... asta am spus-o mereu. Să fie oameni între oameni. Să fie exemple. Rezultatele mele și viața mea toată viața mea e acolo...” (R.M.). Respondenta face din propria sa viață o reflectare implicită a valorilor comunității, valori după care s-a ghidat, asumând experiența emblematică a strămoșilor și perpetuând tradiția etico-simbolică.

Trăsăturile emblematică care definesc grupul etnic al sașilor se regăsesc și în mărturisirile altor etnii despre aceștia. Relevante sunt cuvintele unei respondente de etnie maghiară: „*AICI A FOST ORDINE MAI ALES CÂND ERAU SAȘI MAI MULȚI, A FOST ORDINE AICEA*. Eu nu pot să spun că nu e, și-acuma e ordine, dar acolo, atuncea ERA

STABILITĂ O TREABĂ.(...) *Și ordinea aceasta cine a impus-o?* / Asta comunitatea săsească, știți? Păi ei aveau o ordine, știți? Și acuma se respectă!” (V.D). Un alt respondent de etnie rromă subliniază aceleași trăsături identitare ale grupului sașilor: „Au fost oameni muncitori, au avut bogăție, n-au avut probleme cu românii, au fost respectuoși, au avut înțelegere și românii cu sașii, da, a fost ordine nu a fost dezbinări.”

În profilul comunității multietnice a Râșnovului apare și identitatea etnică a maghiarilor, chiar dacă mărcile identitare nu sunt atât de evidente și de bine conturate. Una dintre respondente încearcă definirea propriului grup etnic prin egalitate și respectarea normelor impuse de biserică, administrație locală, putere politică: „Deci la noi, la unguri, nu se cultivă că eu să fiu primul, deci asta nu! Toată lumea trebuie să facă la el și... deci la unguri nu se cultivă ca la români chestia asta ... care e cel mai... Toți să fie, să se încadreze și să respecte anumite norme, statute interioare: a bisericii, a comunității, a satului, a orașului. Deci la unguri nu se cultivă chestia asta că ce, care e cel mai bun.” (K.G./ V.D). Sudarea grupului este elementul de natură definitorie pentru comunitatea de maghiari, individualismul este considerat periculos, dezintegrant. Respondentele aflate în interviu au marcat ambele aceleași componente identitare: ordine, reguli comune, coeziunea grupului.

Dubla identitate sau identitate de împrumut

Din analiza datelor colectate, se poate constata că, prin căsătoriile mixte, rolul asumării emblemelor identitare se intensifică, în ciuda situațiilor de transfer și adaptare la o nouă ordine moral-simbolică. Respondenta de etnie germană care s-a căsătorit cu un român afirmă respectul pentru valorile tradiționale, ancestrale, care și-au pus amprenta definitiv în construcția personalității:

„Da’... A fost numai așa,... temporar, eu sunt înapoi de unde am fost, în...(religia mea), de unde am fost (născută), că eu am zis: știi, că eu mi-am imaginat viața, că soțul meu nu a fost așa cum e, l-am imaginat, a fost un eșec, știi? Da’ am doi copii realizați și atuncea eu mulțumesc lui Dumnezeu pentru copii și nu puteam să fac eu nimica. Da’ am vrut înapoi și, mai ales că am cavoul, să mă bage acolo, unde e locul meu, și gata. Și nu am făcut eu parte niciodată dintre rumâni, dar am făcut parte dacă eu l-am luat pe el, eu am fost și românească, știi?”(R.M.)

Astfel, în mod paradoxal, se ajunge la o definire ambiguu-contradictorie, se afirmă în mod straniu o dublă identitate: cea naturală, dobândită prin naștere, prin legătura organică cu tradiția, și alta de împrumut, identitatea învățată și asumată oarecum artificial, pragmatic prin strategiile socialului, prin imperativele de ordin contractual-familial.

Limba și tradiția multilingvismului

În tradițiile culturale transilvănene multiculturalismul a constituit un mod de existență, astfel și râșnovenii s-au definit și încă se mai definesc prin contaminare interculturală rezultată grație sintezei etnice. Dominanta simbolică o reprezintă însă zestrea culturală săsească pe care românii încearcă să o preia mai ales prin învățarea limbii, acest fapt fiind evident începând în special cu anii 70. Este de reținut faptul că în special persoanele cu un

nivel de educație ridicat alegeau pentru copiii lor învățământul în limba germană ca o șansa de ieșire din carcera „culturală” a comunismului: „Păi școala asta, de exemplu au fost numai sași. Mai era câte un român, dar din ăștia ca U., mai răsăriți așa, ca ăsta de lângă vale, și ăștia care au fost cu studii de exemplu, oameni mai culți, așa. ăștia îi primeam și veneau la școala germană și învățau, dar vorbeau perfect.”(G.T.). Astăzi această decizie este luată de către părinți din alte motivații, precum avantajele profesionale, educative, economice, chiar politice: „*Dar de ce credeți că îi dau părinții la școala săsească, chiar dacă sunt români?/* Avantaj, sunt și mulți care s-au înscris în Forum, în Forumul german, ca să învețe limba germană. Că este o zicală, dacă știi mai multe limbi trăiești mai ușor în viață. Și asta e lege.” (G.T.).

Dincolo de asigurarea prestigiului simbolic, prin preluarea, prin asumarea valorilor celuilalt, de obicei ale majoritarului sau ale grupului elitar, pe de altă parte aspectele lingvistice ale patrimoniului simbolic trebuie analizate și din cealaltă perspectivă, a minoritarilor. Aceștia susțin ideea multiculturalismului și a multilingvismului, ca formă de coabitare armonioasă:

„Eu știu să comunic în toate cele trei limbi. Au făcut copiii mei școala în limba germană că dacă am fost aicea între sași... mai mult soacră-mea ne-a pus, știi, că poate noi dădeam la români. Dar ea a spus că dacă sunteți aicea între sași, dați copiii la grădiniță. Și copiii vorbesc și scriu toate cele trei limbi.

În primul rând i-ați învățat lb. maghiară, nu?

Da. Aici în casă au vorbit ungurește. Dar ei n-au mers la școală în lb. maghiară că n-a fost atunci și au învățat acasă să scrie și să citească în lb. maghiară.” (V.D).

„Îmi pare rău că nu știu țigănește și să arăt că doresc să comunic cu ei. De exemplu în Olanda au învățat să spună *mulțumesc* și *să-ți fie de bine* și în maghiară și în română. Este foarte important să dorești să înveți”(E.C).

Salutul reprezintă prima formă de agregare socială, în acest sens unii respondenți de etnie maghiară și de etnie germană au mărturisit că limba le este respectată și sunt salutați de vecini în codul lingvistic matern. Aspectele multilingvismului reies și din mărturisirea următoarei respondente de etnie germană:

„*Un om de vază trebuie să știe, să fie învățat, să știe o limbă în primul rând, nu?*

Da, da, eu știu săsește, nemțește și românește, cu românește mă mai împiedic.

Dar vorbiți...

Și nici nu înțeleg toate cuvintele care se spune la televizor; și spune și repede.

Acum când ieșiți pe stradă, cum vă salutați între vecini?

Săsește, săsește (...). Oameni mă respectă și răspund la salut”. (W.E.).

Toți respondenții care aparțin grupurilor etnice mărturisesc faptul că reușesc bine sau chiar foarte bine să comunice în limba oficială, chiar dacă în interiorul familiei și al grupului vorbesc limba maternă: „Și încă mai știu și destul de bine românește, știi? Nu-mi trebuie dicționar” (R.M.). Aceeași respondentă ilustrează respectul pentru limba română care transpare din următoarele cuvinte: „am învățat limba română ca limbă de stat, da, obligatorie,

aia o învățam. Până la clasa a treia numai în germană. Pe-urmă am învățat să scriem, să vorbim, că în casă se vorbea săsește”.

Rolul modelator inclusiv în formarea comportamentului față de limbă, nu doar în educarea competențelor intelectual-spirituale aparține dascălilor și preoților: „preotul ar trebui să judece din foarte multe unghiuri, să explice și pentru minoritatea maghiară că trăind în România ar trebui să vorbească și minoritățile limba română. Dacă eu țineam de limba maghiară atunci când am fost la București și ar fi trebuit să comunic cu profesorul care l-a operat pe soțul meu, nu l-aș fi înțeles, viața lui ar fi fost în pericol, dacă l-aș fi înțeles greșit. Atunci eu merg pe ideea asta: toți copiii să învețe o limbă străină.”(E.C.).

Fondul comun simbolic concretizat prin aspectele de limbă este valorizat de respondenții din lotul acestei cercetări prin contrapunctarea unor fapte, evenimente, exemple de comportament prin inserții gnomice, de tipul proverbelor, zicătorilor, poeziilor moralizatoare sau textelor ritualice (colinde, mici poezii ale folclorului copiilor). Unele sintagme de factură moral-simbolică sintetizează ideea de *lege spirituală*, de ordine impusă de un sistem religios: „asta e legea mea, cu asta m-am pomenit, cu asta mor, și după aia facă ce-o vrea.” (M.R). Nu doar subiecții români ortodocși țin la tradiția spirituală moștenită din strămoși, de asemenea și sașii evanghelici se revendică de la *ordinea ancestrală*: „Așa ne-a învățat și așa ne-a spus: „Fără muncă, nu pâine! fără muncă, nu mâncă! ”; „Ăsta să fie țăran și să-și poarte portul și să-și vorbească limba.” (R.M). Integrarea în ordinea comunitară și revendicarea de la anumite valori se realizează mai ales prin asumarea conștientă a rolurilor sociale, a unui status moral, simbolic, religios.

În ceea ce privește *reprezentările puterii*, modul de guvernare sau raporturile dintre membrii unei comunități, înțelepciunea plugarului susținea: „...că dacă merge bine stăpânului, merge și slugii bine!” (H.T.). Locul și rolul individului în societate depind în primul rând de respectarea unor reguli, a unei subordonări pragmatice care asigură buna conviețuire, coeziunea și armonia socială. Aceasta chiar dacă regulile induc o organizare sintactic-restrictivă și de multe ori deformantă, dacă o considerăm din unghiul actual de percepție. Însă respondenții nu o consideră astfel, căci ei situează modul lor de existență într-un mod de cultură semantico-sintactică (cf. teoriei semiotice a culturii, Iuri Lotman), după cum am văzut.

Privind modalitățile cele mai eficiente de *educație*, sinteza înțelepciunii comunitare afirmă: „Laudă un copil și critică-l să vezi rezultatul care e!” (H.T.). Echilibrul dintre recompensă, laudă și administrarea măsurată a lor prin judecata critică ținea de abilitățile educatorului. Alte valori, precum cinstea, educarea în spiritul onestității și al cultului muncii sunt ilustrate astfel: „Vezi că mama totdeauna spunea că câmpul are ochi și pădurea urechi, deci ai grijă să nu furi, să nu furi de pe câmp că te vede, oricine poa’ să te vază, de aia spunea: *vezi că câmpu’ are ochi și pădurea urechi*. Și degeaba te duci să tai lemne și zici că nu te vede nimeni, dar se aude că tai!, că ați întrebat de zicale! Simplu, zicala și foarte adevărată! Și zice lucruri sfinte” (VD / KG). Observația pe care o face respondenta de origine maghiară nu marchează doar la nivel de conținut valorile morale după care se conduce comunitatea tradițională, ci are, de asemenea, valoare de comentariu, ceea ce atestă conștiința reflexivă și auto-reflexivă a intervievatei.

În concluzie, valorile multilingvismului susțin o identitate culturală complexă care asigură individului un profil intelectual superior: „Câte limbi știi de atâtea ori ești om!” (E.C.); „Că este o zicală, dacă știi mai multe limbi trăiești mai ușor în viață. Și asta e lege.” (G.T.). Pe de altă parte, valențele multiculturalismului și ale coabitării armonioase sunt traduse și în formule umoristice, specifice poeziei sapiențiale maghiare: „Păduchii mei se amestecă cu ai tăi. Ai mei sunt cu cruce roșie, ai tăi cu cruce verde și se fac ai noștri”, în care nevoia de bună conviețuire apare în formulele ingenioase ale caricaturizării cromaticii simbolic-etnice.

Embleme și coduri simbolice

Rezultat al dezrădăcinării și al nostalgiei cu care sașii plecați din Râșnov se reîntorc la *locurile natale*, acest îndemn este concretizat/rezumat prin puține, dar relevante cuvinte: „Nu uita niciodată leagănul, că a doua patrie nu vei mai găsi” (R.M). Apelul la memoria simbolică este nu doar de natură colectivă, ci mai ales de regăsire dramatică, de reîntâlnire individuală cu istoria indeterminată a grupului, a partiei, a locurilor natale. Tocmai de aceea, aspectele simbolice ale dimensiunii morale sunt completate în cazul etnicilor sași printr-o serie de embleme materiale, devenite valori spirituale și culturale pe care toți le recunosc și prin care se autodefinesc:

„Care este emblema Râșnovului?”

Trandafirul, trei trandafiri asta e emblema...restul.... Acuma mulțumim că mai avem biserica și cimitirul care e... ultima stație, aia e casa de odihnă...” (G.T.)

„Și sala aia din centru (da acum nu puteți intra), în sală sus pe tavan sunt toate stemele Țării Bârsei: Râșnovul – trei trandafiri fără rădăcină, Ghimbavul a avut trei trandafiri cu rădăcină...

Da de ce Râșnovul a avut emblema trandafirilor fără rădăcină?

Așa era simbolul.” (H.T.)

Emblematica legată de autohtonie este prezentă nu doar în codurile arhitecturale, în însemnele heraldice, grafice, ci și în cele vestimentare, mai exact pe cravata bărbaților din portul săsesc: „Știți istoria Râșnovului, că Râșnovul a fost un lan de trandafiri sălbatici. D-aia noi avem pă cravată trei trandafiri, simbolul Râșnovului. În portul popular, numai pe cravata bărbaților”. (G.T.).

Actualmente sașii recunosc ca embleme culturale care îi reprezintă anumite coduri arhitecturale specifice, precum orașele-cetate (respondentul compară Râșnovul cu Prejmerul), apoi prezența cetății de apărare situată pe o înălțime, specificul caselor și al porților, școala și sala de sport, casa de cultură în accepțiune comunistă era, de fapt, pe vremuri, sală de baluri, de ceremonii și rituri de trecere, specifice nunților. Afirmate direct sau indirect, revin permanent în dialogurile cu cei intervievați orgoliul întemeietorului, nostalgia originilor, responsabilitatea conservării, a protejării patrimoniului identitar:

„Cetatea asta spune tot!” (H.T.).

„Unde am fost în casă la sași în Germania, unde am umblat, și am fost în multe localități, n-am fost numai într-un loc, am fost din München și până în Hamburg...și am văzut multe, dar peste tot sunt cetatea și biserica fotografiate...” (R.M.).

„Păi școala, toate clădirile sunt făcute de cetățenii sași fiindcă la noi școala germană n-a fost școală de stat, a fost școală a bisericii și aparținea bisericii. Biserica are acordul tutelar al sașilor și eu am spus așa: „întrucât această clădire a fost construită pentru școală și de la darea ei în folosință se folosește ca școală”. Și în momentul de față tot ca școală se folosește și cei care o folosesc n-au decât s-o întrețină. Sună bine? Nu? Așa că eu n-am spus să nu mai bage copiii acolo sau nu știu ce, cum a făcut P. Eu n-am făcut lucrul ăsta. Eu am spus să meargă copiii mai departe acolo și școala putea să rămâie a bisericii. Nu?” (H.T.).

Se observă că aceste imagini ale clădirilor se transformă din realități materiale în simboluri ale băștinii pentru cei autoexilați, iar în contextul disputelor pentru stabilirea proprietății, sașii sunt cei care au ajuns să cedeze în favoarea majorității, identitatea culturală a acestui grup cu rol fondator în acest loc a suferit ajungând să fie afectată în mod dramatic. Singurele embleme care le mai aparțin și la nivel material mai sunt propriile case, în cazul în care au reușit să le recupereze după naționalizare. Admirativ, respondentul analizează structura fundației casei săsești, generalizează identitar-simbolic, face apel la o tradiție arhitectonică transilvană.

„Păi da în anii ăia, fundația de la orice casă săsească n-are fundație, e numai din bolovani! Acuma vă dați seama că se spune că oameni ăia au fost înapoiți. De ce au făcut ei zidurile așa groase? Știți de ce le-au făcut? De exemplu vara era răcoare și iarna era cald. Vă dați seama peretele ăla gros așa! Extraordinar! Extraordinar!

Și porțile de ce erau așa zidite?

Uitați porțile... așa e stilul săsesc. Unde vedeți o boltă așa deasupra la poartă să știți că acolo au fost sași. Și majoritatea porților erau făcute din lemn.” (G.T.).

În comparație cu emblemele arhitecturale specifice sașilor, maghiarii și românii menționează doar biserica, recunoscând acest vid emblematic maghiar, fapt care atestă dominanta culturală săsească, ordinea și rigurozitatea construcției identitare care dublează și reflectă specificul arhitectural săsesc.

Pentru a depista dacă subiecții lotului supus cercetării își declină identitatea prin embleme culturale aparținând universului etnic și simbolic ce îi autodefinesc, am adresat întrebarea „*Dacă ați realiza un album cu Râșnovul, ce imagini reprezentative etniei dvs. ați pune acolo?*”. Am observat că doar etnicii sași au formulat răspunsuri concrete, enumerând printre embleme în primul rând cetatea, conexiunea imediată fiind realizată cu ideea câmplului de trandafiri sălbatici pe care cavalerii teutoni l-au transformat, punând bazele unei noi așezări. În anumite situații asociază simbolismul locului de băștină cu anumite obiceiuri, coduri vestimentare, locuri ale copilăriei:

„Dacă ar fi să faceți un album despre Râșnov ce ați pune ceva specific sașilor, ceva care vă e cel mai drag...”

Ce să vă spun... cel mai drag a fost nunțile cu portul și obiceiurile.

Și o stradă din vechiul Râșnov...

Din vechiul Râșnov cea mai dragă stradă o am str. Mică unde am copilărit. Acolo am copilărit și toate amintirile de acolo vin.” (G.T.).

Printre codurile culinare prezente în discursul respondenților ca elemente identitare, se remarcă anumite rețete tradiționale specifice pentru masa de sărbătoare sau a riturilor de trecere:

„Da, a fost frumos că dacă veneau sărbătorile mama făcea în cuptor pâine, cozonaci făcea, făcea plăcintă cu prune uscată așa, făcea numai simplă cu smântână (cred că și sașii fac așa, deci e aluat de cozonac și se rupe din aluatul ăla și se întinde în tavă; tava vine unsă cu untură și se întinde și atuncia trebuie bătut smântână, cam așa un sfert de kilogram de smântână și vreo 3-4 de ouă, bătut bine și întinzi asta pe ea și bagi în cuptor; după ce ai scos așa fierbinte vine zahăr pudră cu vanilie deasupra, (...) -asta făcea de Paști, de Rusalii, de Crăciun). Pe urmă, de Crăciun mama făcea ăstea, făcea cozonac cu mac, făcea cu nucă, făcea pe urmă sarmale în oale de lut și pune acolo în fața cuptorului că acolo trăgea jarul, știți și pune oala și acoperea cu jar și până dimineața se fierbea, așa de bun era. Și pe urmă mai era după ce termina cu pâinea și plăcintele după aceea lăsa oala cu sarmale acolo, în jarul ăla până dimineața fierbea clocotit așa...” (V.D.).

„Bonschtrat: se face la nunți, e mare se face mare la noi, așa se face. Nu e kurtuskolac. Se poate face și dintr-una se poate face și din bucăți. E o diferență, e diferență că e moale, e bun la gust. Precum kurtuskolac ăla dacă stă o zi se întărește, ca o prăstie se face. Țsta era bun și a doua, a treia zi. (...) și ăsta era tot timpul pe masă.” (G.T.).

„Na acuma d-ăsta pandișpan, și umplută cu fructe deasupra, ...pandișpan este făcut în mijloc cu cremă de cacao, și deasupra iarăși cu..., poți să faci și cu nuci, pui în mijlocul nuci, unt și zahăr, și deasupra niște ...
Asta se numea pandișpan.” (W.E).

Am analizat în această secvență câteva aspectele privind fondul comun al imaginarului simbolic, încercând să sintetizăm elementele care se constituie ca emblemele identitare ale comunității multietnice râșnovene. În același timp am încercat să punem în evidență anumite reprezentări culturale care aparțin atât memoriei alterității, cât și memoriei simbolice comune a râșnovenilor, rezumând elemente de comunicare simbolică prin limbaj, prin valențele multilingvismului, ale înțelepciunii tradiționale comprimate de proverbe, zicători, cât și prin evaluarea unor elemente care definesc coduri culturale complexe (embleme vestimentare, arhitecturale ori gastronomice).

Pe parcursul cercetării, am observat că, alături de elementele de istorie locală, de cultura etică, imaginarul simbolic și actul cultural multietnic în ansamblul acestora înseamnă forță legitimatoare, complexă trăire comunitară, emoție a rememorării, satisfacție intelectuală și, nu în ultimul rând, *re-modelare morală*. În urma colectării datelor și a analizei acestora, am constatat că ideea de partimoniu simbolic se structurează în sensul modelator și civilizator al experienței morale, în sensul reconsiderării relației cu trecutul, cu ipseitatea și cu alteritatea. Prin intermediul povestirii, persoanele intervievate au demonstrat că, trăind într-un spațiu al interferențelor culturale diverse, au reușit să întrețină de-a lungul timpului o comunicare interculturală armonioasă, respectându-și propriile tradiții, obiceiuri, sisteme de valori, dar și preluând și adaptând modele, norme aparținând alterității.

De asemenea, prin identificarea elementelor de patrimoniu spiritual am încercat să recuperăm structurile simbolic-axiologice prezente la nivelul imaginarului și al comportamentului social, specifice comunității multietnice supuse studiului. Am descoperit forme de restaurare a modelelor identitare prin antrenarea subiecților în evocări ale unor fapte și evenimente legitimize, prin activarea formelor de memorie normativă, simbolică, intelectual-pragmatică. Astfel am recuperat istorii ale locului, prin care respondenții au reamintat /au actualizat emblemele identitare și codurile definitorii prin care se autoreprezintă.

Prin acest studiu am încercat să evaluăm selectiv o tradiție multietnică, mai exact să re-inventariem și să re-activăm această tradiție, care spontan se mai reamintă la sărbători și, uneori, prin exercițiul de memorie culturală la care comunitatea este invitată să participe artizanal, prin organizarea unor evenimente gestionate de autoritatea locală. Aceste urme ale dialogului multietnic nu mai pot fi aflate astăzi decât prin astfel de intervenții care încearcă să mai conserve sau să restaureze ultimele forme ale prezenței unei „identități plurale etnice și religioase, într-un oraș industrializat în perioada comunistă, supus colonizării profesionale, oraș aflat încă din interbelic într-un proces continuu de „românizare”, după cum aprecia Nicolae Iorga”. (Anca Buta, 2012).

Referințe:

Buta, Anca; Ilie, Rodica, „Alteritate și modele identitare în reforma curriculară / Otherness and Identity Models in Curricular Reform”, în *Comunicare, context, interdisciplinaritate, Studii și articole*, Vol II, Iulian Boldea (coord.), Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu-Mureș, 2012, pp.327-338.

Buta, Anca; Ilie, Rodica „Pluralism și comunicare – valori multietnice în comunitatea transilvană”, în *Literature, Discourse And Multicultural Dialogue*, Iulian BOLDEA (coord.), Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu-Mureș, 2013, pp

Dobrescu, Caius, *Diversitate, ambiguitate, incertitudine*, în „Cuvântul”, nr. 8 / 2006.

Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Édition complétée le 19 juillet 2002 à Chicoutimi, Québec.

Martin, Mircea, „Patrimoniul nostru moral și simbolic”, în *Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, coord. Andrei Bodi, Rodica Ilie, Adrian Lăcătuș, Ed. Universității Transilvania din Brașov, 2011, pp.11-23.

GETTING TO KNOW THE SECRETS OF THE DYING NARCISSUS (DIMITRIE ANGHEL)

Vasile Spiridon, Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău

Abstract: Considered by the critics of his time to be "a poet of flowers", Dimitrie Anghel did not allow his poetic work to be permeated by any of the inner turmoil which gradually worsened his manic-depressive illness. Devoured by various physical and psychic complexes, which were favoured by a problematic heredity, augmented by varied sentimental crises, and by twinges of conscience and public condemnation, he finally decided that the only way out for him was to commit suicide.

Keywords: homo duplex, femme fatale

Creating literary texts is known to be the biunivocal, more or less perceptible process, through which a writer relates his creation, either deliberately or involuntarily, to his social and psychological life, whilst the latter insinuates itself into his work, sometimes to the point of osmosis. There are also poets for whom creation fulfills an exorcizing role, as their inner turmoils, once transferred into their work, redeems them through catharsis. This fluid transfer of correlations and precise determinations did not apply to Dimitrie Anghel (16 July 1872 – 13 November 1914). His contemporaries testified to his temperamental character being utterly projected into extreme attitudes: from a calm tone and moderate gestures, he would suddenly throw the worst temper tantrums, which made him appear "all restlessness, petulance and blazing heat of stake" (Arghezi 1975: 120). Being aesthetically enamoured with forms, colours and fragrances, as he confessed, his passionate nature, at times unfettered in violent and profound outbursts, did not betray itself in his quantitatively small work, which presented him as a rather discrete and balanced poet, a keen observer of nuances. His high intellectual background (although an untamed and independent teenager with incomplete high school education, he became very efficiently selftaught) and the delicacy of his feelings did not reveal any of the inner troubles of the poet who "shared Don Quixote's ambition and Hamlet's temper: he was both hot-tempered and heavyhearted." (Horodincă 1972: 243)

Dimitrie Anghel started his writing career at the end of the 19th century, at a time when a strong wave of pessimism seized a whole generation of poets after the death of the greatest of the Romanian poets, the romantic Mihai Eminescu. In Dimitrie Anghel's particular case, pessimism was not a mere post-Eminescu pretence, but the sign of a manicdepressive disorder, oppressing a child and, later on, a fragile teenager, traumatized by his being motherless at the age of six and fatherless at sixteen – it is worth mentioning that his mother, in turn, had been orphaned, losing her father at three and her mother at twenty-one. The incomplete artistic achievement of his work did not diminish or render less realistic the intimate and family drama of the author. Although he made his debut in the post-Eminescu age (with verses that were influenced, in his own words, by "the pestilence of an exasperated and monochord sentimentalism," (cf. Dragomirescu 1988: 56), Dimitrie Anghel illustrated the modernist trend which was then on the rise – but, surprisingly enough, he was often less than sympathetic to the change, which shows that he was basically a poet of transition, closely connected with romanticism as he was. Dying romanticism and blooming symbolism clashed

onto and then converged into the serene nature of classicism. Dimitrie Anghel was essentially an isolated writer, impossible to associate with any of the ideologies or literary groups at the turn of the 20th century.

Dimitrie Anghel's literary philosophy was tributary to the 19th century, but his existentialist intuition allowed him to transgress the historical frame of Romanian symbolism. "The writer's deep vocation was represented by a fin-de-siècle aestheticism, cultivated out of conviction and without pretentious display, but with due respect to the local tradition. Anghel realized that, given the particular conditions of Romanian culture, an aesthetic á outrance movement would be out of the question; that is the reason why, following a slow evolution, toward the end of his life, Anghel, who was an admirer of Oscar Wilde and a dismayed spectator of the latter's decline (cf. the 'Oscar Wilde' poem), a close friend of Moréas's and of the French bohemians, joined aestheticism as the ultimate solution" (Zamfir 1981: 283). He committed suicide, ironically so, shortly after the breakout of the First World War, when the long belle époque came to an end and the new clash between the French and the German influences came to permeate inter-war Romanian culture and literature.

Biographers have explained his behaviour as a typical manifestation of a split personality, presenting him as "a modernist in his erotic sensitivity, a homo duplex, equally sensual and sentimental" (Cioculescu 1983: 40), or as an overtly sensitive person, prone to loneliness and daydreaming, and, on the other hand, to spontaneity, aggressiveness and irony. He treated his friends kindly, and rejected those who did not appreciate him highly. Baudelaire once said that Buffon's homo duplex formula encapsulated the psychology of modern, romantic and symbolist artists, whose childhood years drew straight lines between "action and thought, dream and reality." Indeed, the basic elements of Anghel's temperament began to take shape as early as his adolescence: his dual nature was grounded in the antagonistic biological structures of his parents: on the one hand, his mother's fanciful daintiness, on the other hand, his father's practicalmindedness and passionate nature, prone to phantasms and concealing psychological weakness. This genetic heritage was further complicated and aggravated by his rickety health; the malaria brought from the swamps of Cornești, the presumable tuberculosis caught from his mother, as well as the other diseases of his premature erotic adolescence. The excessive care bestowed upon him as the youngest of his family and bearer of his father's name deepened and enhanced such features." (Dragomirescu 1988: 62-63)

"I'm aching and suffering, and I adore my anguish"

Dimitrie Anghel's character and behaviour were built – during the period of profound transformations in his adolescence – against the individualist and rebellious background of his psychic instability and daintiness. His simultaneously violent and daydreaming temperament might also be interpreted in the light of his parents' Eastern origin. George Călinescu (1899 – 1965), the greatest of Romanian critics, characterized him in this way: "He who watches Anghel's face understands these Oriental outbursts: kind, refined, yet bright and visionary, almond-shaped eyes, an incredibly oblong face, like that of a Greek-Spanish hidalgo, resembling El Greco's fanatic physiognomies. His is a Moor's jealousy" (Călinescu 1985: 691). His response to nature, his delicacy and propensity to daydreaming and melancholy were transmitted to him in his early childhood by his mother, Erifilia (Leatrix), who had been born in Istanbul, Turkey, and had been raised on an island in the sea of Marmara. "The poet's

inner structure retained something of the nature of a woman living in the exuberant landscape of Bosphorus, near the mysterious whirl of the sea and the fabulous horizon of the Orient” (Vîrgolici 1965: 7). It is interesting that the poet himself contemplated his maternal heredity and described himself as a refined and keenly sensitive, a strange, tormented and unstable spirit; above all, he mentioned his love of poetry and thirst for love. Similarly, in another self-portrait in the *Fantome / Ghosts* volume, he wrote: “I was a sad, withdrawn child, with blue devils, and, devoid of a spiritual life at that time, I would not know how to inhabit my loneliness and I was frightened of it” (apud Dragomirescu 1988: 26). As a child, Anghel used to hold up against his father not only the untimely death of his mother, whose precarious health he had inherited, but also his indifference to her memory. His antagonism towards his pragmatic father was to generate a genuine cult for the affective connotations of objects.

As to his father (an enterprising Macedo-Romanian sharecropper and landowner, reputed for having introduced rice culture in Romania), his going bankrupt later in life led to his final institutionalization in a mental hospital. After his death and the distribution of his fortune among his children (three boys and a girl), the “puppy” of the family, Dimitrie, converted all his goods into ready money and moved to Paris, where he lived from 1893 to 1902, after a short stay in Rome, where he had fallen seriously ill with typhoid fever. While in Paris, even though he wasted his youth and inheritance in bouts of bohemian hedonism, in reveries consumed in parks and literary cafes, or in cheap rendez-vous with fallen women, he also indulged in reading. He met Paul Verlaine, who was nearing the end of his life, and Oscar Wilde, declining as well.

All through these years, Anghel published nothing in French, engaged in no friendships and never attended any literary groups. Another characteristic of his was now moulded, to be conspicuous shortly: his disdain for moral criteria, under the influence of some theories inspired by Friedrich Nietzsche’s vitalist philosophy – at a certain moment, he was planning to write a Nietzschean drama to exempt the superego, that is, the artist, from the constraints of enfranchized morality. Mention must now be made of the scandal whose protagonist he was and which exposed him to the public opprobrium of the excessively puritan Romanian society of those times: the seduction of and subsequent marriage to the wife of his best friend and literary collaborator, the poet and translator Ștefan Octavian Iosif (1875 – 1913). The temperamental character, education and literary creeds of the two poets were fundamentally different – Iosif’s German background coming into contact with Anghel’s French education. Thus, whilst the doleful Ștefan Octavian Iosif wrote tradition-minded poetry, the fiery Dimitrie Anghel entertained conflicting states and was a refined aesthete. Under a penname joining them together, some stimulating rhyming and humorous chronicles entitled *Caleidoscopul lui A. Mirea / A. Mirea’s Calendar* came out for some years until one day in 1910, when Anghel confessed to Iosif that he was madly in love with his wife – the beautiful and voluptuous Natalia Negru – and by dint of an erotic either/or, worthy of the romantic age, he challenged his friend to a duel.

“Friendship is nothing but a wasted form of romance”

The intimacy of the demoniac Anghel to Natalia Negru, a poetess by aspiration even if not by vocation, grew slowly amidst the literary collaboration with her husband – a collaboration that can also be interpreted as an opportunity for Anghel to be more frequently in her proximity. Some of the texts written in collaboration with Iosif can actually be seen as

the barely disguised evidence of his love for Natalia, which unleashed in the poet an intense creative energy. According to Natalia Negru's confession, she was seduced in 1909, "at a commemoration of Eminescu, in Botoșani... before our return, I dressed as an abbess and I had a photograph taken. That fantasy was fatal to me." (apud Dragomirescu 1988: 206 – 207)

It is not our intention to interpret what followed through name symbolism ("Natalia" semantically refers to "birth" and the family name, "Negru," means "black" in Romanian), but the ensuing events can be considered to be ill-fated. "The vivid imagination of Anghel the poet was dominated by a woman's phantasm felt as an otherness that was simultaneously extending his mother's presence and becoming an integral part of himself. This phantasm exerted from the very beginning a rather dark fascination that threatened to become, one day, the irresistible call of death. The aesthetic ideal ingrained in his life and art, the aerial yet exacting spirit of his mother finally became, through the mysterious magic of inverting contraries, the black queen: death borrowed the poetic figure of the mother, maternity adopted the stern and eternal appearance of death. Poetry as assumed destiny often worked such insidious mutations. Gérard de Nerval, a member of the family of kindred spirits that included Anghel, described this course of life taken by all the poets inspired by the spirit of a deceased young woman with an aura of maternal kindness and beauty" (Horodincă 1972: 89).

After Natalia Negru's divorce from Iosif and her marriage to Anghel ("the angel"), the inferno of the choleric married couple started afresh, fired by disputes, activated by physical violence and mutual bouts of jealousy, the wife being banned from leaving house, with reiterated intentions of getting a divorce expressed by both parties, followed by "angelic" reconciliations that helped them pick up strength for future fights. "They were, indeed, tarred by the same brush, equal in force, both reluctant to yield primacy to the other one and seeing in each other the mirror of their own inner struggles. They loved and hated each other because they were so much alike, because they knew each other inside out, they knew each other's weapons and strength, and because they saw in the other one their own image, distorted by stubbornness, ambition, poisoned by jealousy and exasperated by their inability to free themselves, to find escape or balance" (Horodincă 1972: 128). They were rumoured to have exchanged roles in this marriage triangle... of equal legs, in the sense that the coquettish and wilful Natalia Negru was not faithful to her second husband either, cheating on the latter with Iosif himself. It is at that time that Anghel began the hard battle for the definitive conquest of the vacillating and domineering Natalia, who was of two minds for at least one year, about having the humble and indulgent love of her former husband or the possessive and insane love shown by the former family friend – a well-mannered and wellgroomed dandy, for whom "friendship was nothing but a wasted form of romance." (Horodincă 1972: 92)

Dimitrie Anghel was a poet not only by vocation, but also because of his natural need of turning his life and environment into poetry. That is the reason why, when a fire burst out in the building where he was living in Bucharest and burned his belongings, books, manuscripts and personal valuables (especially his photographs), his mental health deteriorated so badly that he needed institutionalization in a psychiatric ward. He became extremely irritable, and felt, with or without reason, that he was the target of gossip and irony in newspapers or in cafés on account of his "wrong" marriage. He responded to all of the

attacks, be they real or imaginary, with disproportionate violence. The fact that Ștefan Octavian Iosif died of brain congestion, further enhanced his remorse pangs and completely ruined his spiritual balance (“Iosif’s death was a quasi-suicide, Anghel’s suicide was a quasimurder” – Horodincă 1972: 124). In this context, it is worth mentioning that, on hearing the news of Iosif’s death, a good friend of his, the literary critic Ilarie Chendi, committed suicide by throwing himself out of a window of the hospital where he had been ward for paralysis in the wake of a similar congestion – both writers suffering from the disease of the moment: syphilis.

According to the testimonies of those who knew Anghel during his last years, his suicide did not come as a desperate act or as a fatal accident caused by lack of self-control. His insomnia, extreme depression, addiction to medicines, domestic strife and remorse over the death of the friend he had betrayed, they all took a strong hold on his decisions and strengthened his conviction that there was no way out but taking his life. It all happened as if in a romantic plot, in 1914, on his name day (on 26 October, Saint Dumitru, in the Orthodox liturgical calendar) but we could see nothing here of a symbolical gesture of existential rejection of his patronym and of his father. At that moment, in the course of a domestic strife, Anghel fired his gun at his wife as a warning, as she intended to leave the room and desert him – again. The bullet recoiled on Natalia’s calf from the metallic bedside and inflicted a superficial wound. Terrified at the thought of having mortally wounded her, Anghel got into a Shakespearean scenario, shot himself and seriously injured one Dimitrie Anghel of his lungs. Once hospitalized and saved, seeing that his wife would not visit him – her parents concealing all the letters in which he was begging her to see him –, he refused all medical care, ripped off his bandages and died on 13 November 1914. The femme fatale, Natalia Negru, outlived both her husbands by half a century and died in her eighties in 1963, at an age equal to the sum of the years lived by the two.

“If need be, at point blank distance”

Dimitrie Anghel was reportedly an irritable and annoying guy, always falling prey to the fits of a choleric temper. “With his deeply creased cheeks, his head thinning all over, his throaty and hoarse voice, with his spontaneous and impulsive character, the poet carried about him a touch of distinction, gentility and chivalry, soon dissipated by his violence and aggressiveness”; he had a “point of honour he would defend in editorial offices, if need be, with his gun thrown on the table” (Lovinescu 1970: 126). This is the very reason why the literary community was shocked at his suicidal act, at the consistent histrionism of his suicidal behaviour, enacted in committing suicide per se: “Dimitrie Anghel lived a tragedy by unwittingly appealing to the inadequate means of slap-stick comedy: adultery, pathetic letters and gun shots. In following his alarms and excursions, his contemporaries felt like spectators in a play by Caragiale in an open-air performance, and were perplexed when the farce suddenly turned into tragedy.” The poet’s death, as reported in the newspapers, produced an “enormous sensation.” Nobody at all expected such an ending. His passionate storm was perceived as a comic show. “Iosif, the first who had been summoned to fight arm in hand for the chivalresque winning of Natalia’s favours, had not found this solution acceptable. Cuckolded, abandoned and pathetic as he was, Iosif had never been ridiculous, whereas Anghel, the demoniac seducer, the witty and poignant trend setter was continually exposed to ridicule. And yet, just like in a Dürrenmatt farce, the comedy of Anghel’s life ended

tragically. His destiny was more than dramatic: it was modern, because he was a modern naive, risible but outspoken hero, as faked as Eugen Ionescu's Béranger." (Horodincă 1972: 242 – 243)

Dimitrie Anghel's life was like an inconstant flame, artistically sublimated: at times flickering in the minor mode of melancholy, at other times tinged with high dramatic tones. In the absence of any immediate utilitarian ambitions, he seems to have taken an existential course similar to the ephemeral life of decorative flowers, which is fatally linked to the fate of the self-loving Narcissus – cynically so, a suicide suited for a "poet of flowers" would have been by asphyxia, by filling the bedroom with lilies. His temperamental drives betrayed his individualistic and anarchic inner structure of romantic origin. Poetry and death, rather than love, are the two poles between which his personal poetic mythology developed. Aggressive and yet downfallen, ambitious but afflicted by physical complexes – his mental inconsistency apparently affecting his physical consistency, too –, psychologically inhibited, emotionally overloaded and neurasthenic, Dimitrie Anghel finally came to wish his death. His morally complex and contradictory portrait is illustrative of the specific spiritual tribulations experienced by the soul of a modern man and creator, his case must be treated individually, but in the context of his obvious manic-depressive illness, which led him to some blatant indiscriminatio concerning himself and his social relations.

References

- Anghel, Dimitrie (1968) *Poezii. Originale, traduceri și opere în colaborare*. București: Minerva.
- Anghel, Dimitrie (1975) *Proză*. București: Minerva.
- Anghel, Dimitrie; Iosif Șt O (1974) *Caleidoscopul lui A. Mirea*. București: Minerva.
- Arghezi, Tudor (1975) *Scrieri*, vol 27. *Proze*. București: Minerva.
- Călinescu, G. (1985) *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Minerva.
- Cioculescu, Șerban (1983) *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*. București: Minerva.
- Dragomirescu, Mihail (1988) *D. Anghel*. București: Minerva.
- Horodincă, Georgeta (1972) *D. Anghel. Portret în evantai*. București: Cartea românească.
- Lovinescu, E. (1970) *Scrieri*, vol 2. București: Minerva.
- Vîrgolici, Teodor (1965) *Dimitrie Anghel*. București: Editura Tineretului.
- Zamfir, Mihai (1981) *Poemul românesc în proză*. București: Minerva.

DICTION AND UTTERANCE¹ IN ROMANIAN THEORY, CRITICISM AND THINKING

Virgil Podoabă, Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This paper explores two heterophonous concepts, elocution and speech, which holds almost identical lexical meanings, but they reached in the past 40 years, very different careers in Romanian culture: the diction in literary theory and literary criticism used by Mircea Martin, and the other, the utterance, in Noica's philosophy and metaphysics. In order to achieve their specificity, they are confronted with the concept of diction promoted by Gerard Genette, where it is reduced, in his new theory of literary genres, to designate a category of genre which covers a particular field and traditional type of literariness: the non-fiction and the lyric.

In Noica's perspective, utterance (rom. rostirea) is reduced finally to a metaphysical category, the Romanian equivalent of the Greek logos. It is eminently a creation of the Romanian language, a community product, a Romanian hundred percent word. Therefore, like Genette's diction, utterance (rom. rostirea) is a closed concept usable only in metaphysics. In contrast to this, Mircea Martin's diction is an open concept with many levels. Since it is rooted in the individual experience, in the ontic and somatic, it has, besides a formal, and a stylistic level, a bio-existential or bio-ontic level. Compared to Noica utterance and to Genette's diction, both limited to specific areas, Martin's diction is more productive, creative and operationally effective in different fields of knowledge, literature and arts.

Keywords: diction, utterance (rom. rostirea), logos, open/ closed concepts

Un concept extrem de productiv, de creativ şi eficient

Dicţiunea e un termen provenit din latinescul *dictio, onis* (exprimare, pronunţare; vorbire, fel de a vorbi, exerciţiu de vorbire), însemnând, în fonetică, fel de a pronunţa sunetele, silabele şi cuvintele, în arta recitării şi în cea teatrală, manieră de a spune versuri şi de-a articula corect şi clar un text, iar în sens clasic (şi literar), cuvânt, expresie, stil. Despre el s-ar putea spune că, din ceea ce era şi însemna, a ajuns să fie un termen special, care în a doua jumătate a secolului XX, a devenit extrem de productiv, de creativ pe plan intelectual în cultura română şi în altele, precum cea franceză, fiind investit cu sensuri noi, creative, foarte eficiente din punct de vedere operaţional în diferite domenii ale cunoaşterii, ca şi, fireşte, în literatură şi arte.

În critica şi teoria literară, termenul dicţiune a fost investit şi cu sensuri specifice (mult mai puternice decât cele obişnuite) şi ridicat la nivel categorial. Astfel, în România, într-o carte apărută în 1981, *Dicţiunea ideilor*, Mircea Martin face din dicţiune o categorie extrem de importantă şi eficientă, deopotrivă formală şi existenţială, aplicabilă nu numai oricărui tip de discurs literar şi criticii artistice sau creatoare, dar şi discursului pur teoretic şi celui filozofic, în timp ce, în Franţa, Gérard Genette, într-una din 1991, *Ficţiune şi dicţiune*, o introduce în poetică, în cadrul unui demers riguros de regândire şi reformulare a teoriei genurilor literare (1). De asemenea, în filosofia românească, Constantin Noica face din echivalentul ei românesc, rostirea, o categorie metafizică prin care traduce, pe limba noastră, *logos*-ul din filosofia greacă.

¹ Varianta englezească cea mai apropiată, însă nu echivalentă, a termenului românesc „rostire”.

Nivelele dicțiunii martinieni

În privința dicțiunii în accepția lui Mircea Martin, cred, cea mai puternică și creativă dintre toate cele menționate, trebuie spus de la bun început că, deși se adecvează perfect literaturii în genere, tuturor genurilor literare tradiționale și moderne, el o descrie apelând nu la exemplul literaturii, la unul sau altul dintre tipurile ei de discurs, ci la acela al criticii literare și mai ales la cazul-limită al discursului teoretic. Dicțiunea martiniană are mai multe nivele de sens, iar primul este cel *formal* sau, mai precis, stilistic. Însă forma – sau stilul – nu are aici un înțeles retoric, de decor, de supliment formal, de haină frumoasă, exterioară subiectului care a produs discursul teoretic, ideile. Din contră, accentul cade, în descrierea acestui nivel al dicțiunii, pe instanța producătoare de idei sau doar care lucrează cu ele, pe ființa vie care le-a creat sau doar și le apropiază și le manevrează, pe subiectul discursului teoretic, pe personalitatea sa autonomă, insubstituibilă: ceea ce contează nu sînt “numai ideile în sine, dar și felul în care ele sînt trăite de o personalitate anume – care se și formulează prin intermediul lor. Chiar și în acest domeniu de ariditate și abstracțiune, personalitatea rămîne, cu vorbele lui Goethe, «binele suprem». Abstracțiunea nu presupune obligatoriu recea neutralitate și, mai ales, nu exclude apartenența. Ideile sînt întotdeauna ale cuiva” (2). Or, tocmai faptul că există întotdeauna un subiect care-și apropiază și emite ideile, o ființă umană unică în care să se înrădăcineze, constituie condiția de posibilitate și garanția existenței a ceea ce Mircea Martin numește “stil al ideii”(3). Căci: “Departate de a fi exclusiv o problemă de formă, *stilul angajează omul, mai precis autorul în întregime* (s. n.). Efortul creator autentic are loc într-un plan în care conținutul și forma nu se mai pot disocia. Autenticitatea în critică, la fel ca autenticitatea în literatură, înseamnă tocmai această adecvare deplină care conduce la o unitate inextricabilă. *Stilul nu e, așadar, un simplu instrument și nici, cu atît mai puțin, un adaos decorativ* (s. n.), el este o prezență în profunzime”. Cum se vede, nu numai în literatură, dar și în critică și teorie, firește, în cele care se străduiesc să fie creative, stilul nu e altceva decît o chestiune de adecvare impecabilă, fără fisură, a conținutului la formă, a ideii la expresie. Conform lui Mircea Martin, el “îndeplinește exigența unității indestructibile între idee și expresie” și se recunoaște după marca expresiei insubstituibile: “Efect de sinteză organică dar și de lucidă stringență, stilul unui critic adevărat – ca și, să adăugăm, a unui teoretician veritabil – se recunoaște în primul rînd prin darul formulării exclusive, al expresiei irepetabile și memorabile” (4). Prin urmare, “proba criticului”, ca și a teoreticianului, nu va fi “nici intuiția și nici verva ideologică”, ci “capacitatea de adecvare și de expresie, de adecvare a expresiei, în măsura în care aici se finalizează demersul său, cu virtuțile care l-a făcut posibil. Astfel privind lucrurile, limbajul încetează să mai aibă pentru critic o valoare instrumentală” (5).

Un alt nivel al dicțiunii martinieni este cel *alethologic*, care se degajă în relația ei cu adevărul, iar acesta se varsă, ca și cel formal, în acela *ontic* sau *existențial*, care, în fond, le cuprinde și în care se dizolvă toate, cum se va vedea mai departe.

Dicțiune și adevăr

În această accepție, non instrumentală, atât în literatură, cât și în critică, teorie sau filozofie, stilul nu impietează cu nimic valoarea de adevăr, ci, din contră, o potențează și nuanțează, sugestia, ca și metafora, lucrînd în favoarea exactității, nu a confuziei: “literatura – ca și critica – vînează adevărurile omului care nu sînt deloc neutre, ci, în plus, cît se poate de nuanțate. Calitatea artistică a scriiturii este o șansă, dacă nu o condiție, de a accede la o asemenea complexitate. Mijloacele aparent precare ale sugestiei sînt în realitate mai eficiente față de infinitul sufletesc. Mișcarea de înaintare și de repliere instantanee și parțială a gîndului pe care o presupune sugestia e mai adecvată în acest domeniu de fragilă consistență decît distincția netă și definitivă. Ceea ce nu înseamnă că sugestia ar pulveriza afirmația. [...]. În literatură indeterminarea are sau trebuie să aibă o funcție determinatoare. Și, evident, nu numai în literatură. Penumbrele flamande sînt departe de a reprezenta o insuficiență artistică. Sugestia nu este, așadar contrariul exactității, și critica literară nu se poate dispensa de mijloacele ei”. Și asta pentru că sugestia și metafora, imaginile în genere, utilizate de critici, teoreticieni și filozofi, nu sînt scopuri în sine, n-au o funcție decorativă, ci sînt doar niște modalități ale adecvării stringente a expresiei la conținut, care, doar ea, conferă scriiturilor în discuție *calitate artistică*: “Calitatea artistică a scriiturii nu se confundă însă nici cu sugestia și nici – am mai spus-o – cu metafora. Ea înseamnă în primul rînd solidaritate deplină și exclusivă a conținutului cu forma: ceea ce se spune nu poate fi spus mai bine decît a fost spus. Expresia care aderă la idee nu e și nu trebuie să fie un privilegiu al poeziei, al literaturii. [...]. Articulare desăvîrșită, formularea exclusivă transformă expresia ideii într-un bloc unitar care nu mai poate fi disociat în idee și expresie. Expresia nu e substituibilă pentru că nici poezia nu este (6). Evident, în această concepție antiretorică despre stil, calitatea artistică a textelor critice, teoretice sau filozofice nu poate fi descrisă, metaforic, decît ca *rigoare încarnată*: “Imaginile nu sînt «carnea» desprinsă de scheletul – el însuși important – al ideii, ci făcînd împreună cu acesta un corp. Dacă e să acceptăm, iată, o asemenea metaforă teoretică, atunci ne vom manifesta opțiunea pentru o *rigoare încarnată*” (7). Astfel încît calitatea literară sau artistică nu numai că cu nu diminuează valoarea de adevăr a acestor tipuri de text, ci este o *cauțiune* și o *șansă suplimentară de longevitate* pentru acesta, căci aici calitatea literară nu este o valoare autonomă, ci una subordonată mereu celei de cunoaștere, iar forma are aici o funcție euristică, nu estetică: ”Nici critica și nici, cu atât mai puțin, filozofia, nu sînt – nu au cum să fie – genuri literare. Calitatea literară, ținuta lor artistică este însă indispensabilă. Mikel Dufrenne observă, fără să fie, desigur, nici primul, nici, singurul, că frumusețea expresiei aduce o importantă *cauțiune adevărului conținutului* (s. n.). Observație căreia i-am putea adăuga o alta, în alt plan, la care ținem foarte mult: știut fiind faptul că ideile (mai ales în critică) se perimează relativ repede, pregnanța cu care sînt exprimate ar putea reprezenta o *șansă suplimentară de longevitate* (s. n.). Prinse în chilimbarul formelor memorabile, ele înfruntă mai sigur trecerea timpului. [...]. Nici în critica teoretică, nici în aceea practică, frumusețea nu trebuie cultivată în sine, ci întotdeauna subordonată cunoașterii. Forma nici nu are aici o funcție estetică, ci una euristică” (8).

Momentele de vîrf, momentele nodale ca secvențele dicțiune inflamată

Trebuie menționat că, în tipurile de discurs în discuție, monolitismul formă-conținut despre care e vorba – constînd în solidaritatea deplină și exclusivă, organică, a conținutului cu

forma, mai exact, în “concreșcența ideii cu expresia” (9) – este “o performanță intermitentă” (10), manifestându-se în special în ceea ce a fost descris sub sintagma de “secvența aprinsă” (11) sau în ceea ce Mircea Martin însuși numește *secvențele de-o importanță esențială*, care sînt, mai ales, “momentele nodale” și momentele conclusive, de concentrare stringentă, “ale dezbaterii critice”, cele năzuind la infailibilitatea estetică pe care Baudelaire o pretindea expresiei poetice: “Aici trebuie să funcționeze deja principiul exclusivității, adică al solidarității ideilor cu expresia. Există, desigur, mai multe forme pentru aceeași idee, dar una singură realizează o asemenea unitate osmotică. O dată reaizată, această unitate nu rămîne fără consecințe asupra constituției înseși a ideii și, mai ales, asupra ecoului său în receptor. Unitatea organică devine pregnantă. Exclusivitatea formei nu poate dura de-a lungul întregului text critic, însă anumite secvențe de importanță esențială pentru însăși discuția de idei e cazul să aibă pregnanța pe care o merită. Există fraze de serviciu, dar fraza conclusivă se cade să fie memorabilă. Baudelaire vorbea de «infailibilitatea» expresiei poetice. Ei bine, de ce criticul să nu încerce să aducă și el textul său – măcar în momentele de vîrf – la o asemenea intangibilă demnitate” (12). În ele, la fel ca în poezie, nimic nu poate fi mișcat de la loc, nici un cuvînt, nici măcar o virgulă, fără a leza nu doar integritatea expresiei, ci și conținutul a ceea ce este exprimat.

Dar teoreticianul Mircea Martin nu rezervă exigența de dicțiune doar acestor *momente de vîrf*, ci o extinde și asupra scenariului de ansamblu al dezbaterii sau demonstrației critice, teoretice sau filosofice: ea nu se rezumă doar la nivelul microstructural al discursului, la alegerea cuvîntului și la turnura propozițiilor sau frazelor, la amprenta lor stilistică unică, ci își întinde jurisdicția și la nivelul construcției de ansamblu a demonstrației – la arta argumentării. În viziunea sa, dicțiunea ține deopotrivă de “modul de construcție și formulare ce face ideile recognoscibile și inconfundabile” (13), manifestându-se și ca “arhitectură de idei”, nu numai ca expresie verbală insubstituibilă și memorabilă: “Exclusivitatea formei funcționează aici mai ales la un alt nivel, nu al frazei, dar al construcției teoretice, al conexiunii ideilor și al coerenței argumentelor. [...]. Frumusețea criticii teoretice e de așteptat și de căutat, așadar, mai cu seamă în articularea armonică a ansamblului, în curgerea sau, mai bune-zis, în decurgerea irepresibilă a ideilor, în spectacolul coerenței finale” (14).

Dicțiunea la nivel macrostructural: demonstrația care cîntă

În domeniul demonstrației teoretice, inclusiv, al celei științifice, de pildă, în cea din geometrie, construcție înseamnă, de fapt, artă a argumentării: pe lîngă coerența argumentativă obligatorie, aceasta implică desfășurare implacabilă a argumentelor, articulare armonică, fluentă, ritm, acord, într-un cuvînt, muzică. Desigur, o muzică specială. Împotriva lui Valéry, care afirma că *o demonstrație nu cîntă*, criticul și teoreticianul român susține, din contră, “că în critică, în filozofie, în genere în spațiul teoretic, o demonstrație trebuie să cînte și chiar cîntă prin efectul de convergență al argumentelor și prin vibrațiile consimțămîntului intelectual obținut. Termenul de *acord* e înzestrat cu o omonimie ce ni se pare îndelung semnificativă. O demonstrație trebuie (în acest sens) să cînte și în geometrie sau măcar să încînte prin arta formulării teoremei, «text august ca o inscripție, al cărei laconism e însăși garanția durabilității ei». Cuvintele lui Ion Barbu pot avea pentru discuția noastră o valoare conclusivă” (15).

Or, nimic nu cîntă și nu devine artă a rostirii decît în funcție de subiectul care rostește sau, în cazul de față, scrie: de vibrația sa la ceea ce spune. De participația sa. De măsura în care subiectul este prezent deopotrivă în *ce-ul* și în *cum-ul* discursului critic și teoretic. Aici, legătura între expresie și exprimat e atît de strînsă și imposibil de dezlegat încît, spre a-i indica organicitatea, Mircea Martin vorbește de “concreșcența ideii cu expresia”. Iar aceasta, departe de a se cantona în microstructural, devine, grație artei argumentării, și o caracteristică macrostructurală, vizînd totalitatea discursului critic sau teoretic. Dicțiunea nu ține doar de fonologic, sau doar expresivitatea propozițiilor și frazelor, ci și, nu mai puțin, de ansamblul construcției ideatice: “*dicțiunea* care ne interesează nu înseamnă pronunție neapărat festivă, ci răspicare firească, adecvare continuă. Nimic declamativ, așadar, întrucît ceea ce se declamă e anterior declamației propriu-zise. Or, aici am vorbit de concreșcența ideii cu expresia. Nimic care să țină de o cosmetică fonologică sau de vreo gesticulație fotogenică. Am spus dicțiunea ideilor (nu a cuvintelor) spre a sublinia că actul expresiei, așa cum îl concepem, implică și punerea în pagină și decupajul de ansamblu. Nu simpla formulare ori reformulare, deci, dar construcția și reconstrucția, încatenarea ideilor, emergența lor captată și călăuzită” (16).

Punctul dicțional de inserție somatică

Dar, de asemenea, această legătură care produce dicțiunea este totodată și atît de profundă în organicitatea ei, dar mai ales atît de dependentă de subiectul care-o realizează, încît s-ar putea spune, fără a suprainterpreta, că dicțiunea își înfînge rădăcinile în subiect chiar pînă la *nivelul respirației* subiectului care scrie (17): adică pînă-n *punctul dicțional de inserție somatică* a unității formale de discurs. E, cum am mai spus, punctul despre care a scris, însă din perspectiva generală a relației dintre datul biologic al subiectului creator și forma operei individuale, un alt mare critic al generației lui Mircea Martin, Ioana Em. Petrescu (18), pentru care *desenul* și *ritmul* ce compun „tiparul prim”, prelogic și prelingvistic, înscris în chiar carnea și sîngele subiectului creator, înrădăcinat în *biologic*, constituie punctul de plecare genetic al formei oricărei opere literare și spirituale. E vorba de ceea ce ea numește “nucleul generativ al imaginii”, plasat la nivelul pe care-l botează “provizoriu, intuiția pură a formei” sau “nivelul profund de configurare a imaginii” literare, artistice, în care se înrădăcinează în ultimă instanță, implicit, și dicțiunea martiniană: „Or, acest nivel ordonator – afirmă Ioana Em. Petrescu într-un pasaj concludiv al demonstrației sale din eseul *Nivele configurative în construirea imaginii* – nu ține de conștiință, nici de subconștient, ci ține de ritmurile naturii din noi, ale naturii *care sîntem*. Respirația, pulsul, ritmurile biologice ne dau *din interior*, tiparul prim liniștitor al ordinii care va deveni apoi inteligibilă. [...]Iată cîteva dintre argumentele care ne fac să credem că nivelul profund de configurare a imaginii – tiparul ei «imanent» – nu e logic, ci *biologic*” (19).

Chiar dacă Mircea Martin n-o afirmă expres, înrădăcinarea nu numai a secvenței inflamante, de dicțiune maximă, ci și a ansamblului discursului pînă în *bios-ul* autorului său, în orice caz, în experiența sa existențială, e implicită în practica, fenomenologia și teoria martinienne ale acestora. Căci, pentru ambele nivele de aplicație, el a epurat termenul de dicțiune de sensul său pur retoric, menținîndu-l sau poate atribuindu-i-l pe acela bio-existențial, probabil, original, trimițînd la relația organică dintre ritmul pulmonar și forma de articulare în limbaj, dintre *cadența* respirației proprii și expresie, dintre, mai mult și în genere, *cadența* trăirii existențiale proprii și expresie: “Dicțiunea ideilor și nu retorica lor – precizează

criticul teoretician – pentru că dicțiunea implică organicitatea și, dacă termenul nu e, cumva, prezumțios, trăirea: cum cad în noi anumite idei, cum le răspicăm mai departe și cum le construim nu ca pe un obiect depărtat și străin, dar ca pe o ipostază existențială proprie, ca pe o posibilitate a noastră de a fi” (20). Așadar, departe de a fi o formă de calofilie sterilă și de a avea o funcție estetizantă, dicțiunea lui Mircea Martin are prioritar *o funcție ontică*. Chiar bio-ontică. Criticul sau teoreticianul nu scriu bine și frumos de dragul formei ca atare, ci deopotrivă pentru a exprima cât mai adecvat obiectul despre care scriu, cuplându-se și punându-se, uneori pînă la nivelul respirației, pe aceeași lungime de undă existențială cu el, iar apoi, reconectându-se la sine însuși, pentru a-și exprima mai departe, cu ocazia acestuia și în prelungirea lui, propria persoană: în dicțiune. Pe scurt, ei scriu bine pentru a exprima și a se exprima. Ideile altuia, opera, într-un cuvînt, obiectul trebuie mai întîi să “cadă” în noi, să-l primim, să participăm la el, să-l lăsăm să lucreze în noi, de fapt, *să ne lucreze*, pentru ca apoi să putem să-l “răspicăm mai departe” și să-l “construim nu ca pe un obiect depărtat și străin, dar ca pe o ipoteză existențială proprie”. Firește, doar căzînd mai întîi în noi, doar atingînd în cădere atingînd soma noastră și răsunînd în ea, doar avînd cu el în prealabil o relație (bio)simpatetică, resimțindu-l și înțelegîndu-l ca atare, așa cum e, obiectul – ideea, opera celuilalt – poate să-și producă în noi *răsunetul ontic*, pe care să-l răspicăm și construim, iar astfel, adică răspicîndu-l într-o dicțiune proprie și construindu-l într-o manieră proprie, să ne facem din el, apropiindu-l inclusiv la nivelul trupului nostru, o posibilitate existențială.

Așadar, nici vorbă, în dicțiunea impecabilă, de formalism, ci, din contră, de existențialismul formei de ex-primare (în sensul etimologic, de ex-premere). De-abia aici, în punctul maxim al împlinirii formale a propriului text, criticul, teoreticianul trăiește și pe contul său. După ce, în contactul simpatetic cu obiectul, a aderat la vocea celuilalt, acum va trăi – desigur, pe baza și în prelungirea primei adeziuni – și adeziunea la mesajul propriu, desființînd astfel, sau măcar îndulcind, separația subiect-obiect. De-abia aici, el se alege, optează, în sfîrșit, pentru sine, ex-primîndu-și persoana, (ex)punînd-o apăsător în relief (*premere*), la vedere, în afară (*ex*): “Preocuparea pentru formă – afirmă el în secvența finală a eseului despre dicțiunea ideilor – nu este în acest context decît un mod de adeziune la mesaj, un accent participativ expurgat. [...] . Autosuficiența formală e detestabilă dacă n-ar fi mai întîi imposibilă. Pentru noi, a alege – fie și un cuvînt – înseamnă deja a te alege și a avea stil înseamnă a putea reuni gîndirea, scrisul și viața personală într-o figură omogenă. Nu credem, așadar, numai în vocația teoretică a formei, precum Valéry, dar și în forța ei de iradiere ontologică” (21). E uimitor cum tocmai în momentul maximei atenții la formă, adică exact în punctul dispariției sale prin obiectivare, chiar acolo unde majoritatea concepțiilor despre formă pierd subiectul și experiența subiectivă care o generează, teoreticianul dicțiunii regăsește subiectul, ca și existențialul său, și încă, contrar perspectivei quasi-obștești în postmodernism, mai întărit ca oriunde.

Dicțiunea martiniană față-n față cu rostirea nicasiană

Dicțiunea martiniană, prin deschiderea sa spre ontic și prin “forța ei de iradiere ontologică”, poate fi pusă-n relație de complementaritate sau chiar de opoziție cu *rostirea* în interpretarea lui Constantin Noica, reprezentînd, una față de cealaltă, două mentalități filozofic-fenomenologice diferite, poate, mai mult, chiar două viziuni diferite asupra omului și

lumii: una, cum s-a putut vedea, modernă, liberală (cum o consideră Caius Dobrescu), individualistă și ontică, alta tradițională, conservatoare, comunitară și metafizică.

Căci, echivalent românesc pentru *logos*-ului grec, termenul rostire – provenit din substantivul lat. *rostrum*, bot, cioc, vîrf încovoiat, gură, facultatea de a vorbi, care dă la pl. *rostra*, tribuna din for împodobită cu vîrfuri de corăbii, (fig.) tribună, piață publică – e interpretat de filosof mai curînd ca o creație a limbii române decît a unor indivizi istorici, mai mult ca o creație comunitară, plămădită “în laboratorul limbii noastre”, decît ca una individuală. Rostirea nicasiană e un produs comunitar, e *românească* sută la sută, nu a cuiva anume, a unui subiect încaranat, cum e, în schimb, dicțiunea martiniană, și acoperă, în gîndirea (nu tocmai filosofică) de pe plaiurile noastre, sensurile și funcțiile *logos*-ului elin : “rostire este singurul termen care poate reda *logos*-ul grec, acest *princeps* al gîndirii, ce acoperea singur jumătate din ea. *Logos* însemna și cuvînt, și rațiune, și socoteală, și raport, și definiție, și rost. La rîndul ei, rostire ar putea acoperi o bună parte din echivalentul fecund al lui *logos*: de la *flatus vocis* pînă la rostul ultim al lumii” (22)

Pentru a ajunge la rostire și la sensurile ei, Constantin Noica analizează pe rînd, utilizînd o metodă arheologică, o ...arheo-lexicologie, evoluțiile independente ale grupelor de sens ale cuvîntului rost: ca *gură*, ca *deschizătură*, ca *rînduială* și *sens*. Conform arheologiei lexicale nicasiene, rostul ca *gură* s-a tot abstractizat și a dus la înțelesul de facultate de a vorbi, iar de aici, mai departe, la manieră de a vorbi, la stil: “La limită, sensul acesta de «facultate de a vorbi», a trimis la fel de a vorbi, mod de a se exprima în scris, stil” (23). Apoi, de la *gură* și facultate de a vorbi, rostul a ajuns la sensul de limbă, vorbire, discurs: “Rostul a devenit limbă, vorbire, discurs; a urcat de la concretul *gură* la abstract” (24). Rostul ca *deschizătură* (precum cea prin care se aruncă suveica la războiul de țesut, cea a dinților fierăstrăului sau cea din construcții etc), în schimb, rămîne mereu la un sens concret, material: “am rămas, prin rostul ca *deschizătură*, – spune filosoful în încheierea discuției despre acest nivel de sens – la lucruri și materialitatea lor”.

Totuși, conform lui, pe această linie, nu pe cea dintîi, s-ar fi ajuns la sensul de ordine al rostului: “Mai degrabă de la rost deschidere, pe linia lui independentă, se putea urca spre ideea de *rînduială*. Țesătura a fost întodeuna model pentru structură și *ordine*, după cum zimții unui fierăstrău și așezarea pe rînduri a cărămizilor și țiglelor de pe acoperiș sau a gardurilor dau o imagine a ordinii. Deschiderea regulată și revenirea ritmică a intervalurilor, punctarea a ceea ce este cu pauzele locurilor goale, iată o sugestie pentru ordine. Oricum s-ar fi întîmplat lucrurile, *rost* a însemnat, probabil încă de timpuriu: întîi ordinea, apoi modul de a-și întocmi viața, în fine sensul, înțelesul, rațiunea” (25). Dacă primele două sînt încă grevate de material, ultimul înțeles al rostului, cel de sens, de rațiune, s-a abstractizat complet: “rostul ca *sens*, tîlc noimă, scop, țel, menire rațiune, justificare, scoate cuvîntul din orice angajare materială” (26).

Dacă în cazul rostului par să fi evoluat mai degrabă independent, toate aceste trei grupuri de sens se unifică și se topesc în *rostire*. În ea, “cele trei grupe de sensuri [...] corespund exact celor trei grupe de sensuri ale cuvîntului rost. Și anume, în principal, a rosti înseamnă: 1. “a *articula*, a pronunța sunete, cuvinte”, dar și “a spune, vorbi, glăsuși, sau a exprima prin vorbire, a ține un discurs, a expune”; 2. “a face rost pînzei, a trece suveica cu firul de bătătură prin rost, a schimba firul sau ițele pentru a prinde firul de bătătură, a face începutul țesăturii”, dar și alte sensuri legate de deschiderea gurii fierăstrăului și de alte deschizături tot “cu *sens material*”; și în fine, 3. “a *pune ordine*, a rîndui, a aranja” etc (27).

Astfel, conchide Noica, rostirea a “regăsit miraculoasa legătură antic-greacă dintre cuvânt și ordine rațională. [...]. Căci lucrurile *au* un rost, ba încă poți să le *dai* un rost; găsești rost în lume, sau îi atribui unul. Rostești ce s-a spus prin lucruri sau le «rostești pe ele», așa cum face logosul matematic astăzi. [...]. Trăim într-o lume a rostirii, de la rostirea genetică până la cea matematică și metafizică a omului. [...]. Rostirea este, dacă e potrivit gândită, solidară cu rostul lucrurilor. La capătul ei, deci, rostirea devine, într-un fel, tăcerea *ființei*” (28). Și devine astfel fiindcă, în ultimă instanță, rostirea nicasiană transcende funcția comunicării obișnuite, avînd “rosturi și funcții felurite”, onto-metefizice, adică situate “dincolo de funcția comunicării” comune: “Rostirea putea fi – afirmă filosoful, rezumînd aceste funcții – expresie a mitului, și gândirii mitice, sau alteori a gândirii magice, expresie a gândirii religioase, cu oracolul, a vieții morale, cu porunca și norma, a relațiilor juridice, ca lege, a gândirii filosofice, ca logos, așa cum putea fi expresia gândirii științifice de dinaintea științei de simboluri și semne, a cunoașterii și narațiunii istorice, sau expresia gândirii literare și poetice care uneori reușește să le cuprindă pe toate și să regăsească începuturile”. Să regăsească începuturile, arhetipurile, zona numenală a ființei, originarul – iată funcția de ultimă instanță și performanța maximă a cuvîntului, nu conceptului, rostirii nicasiene. “De fiecare dată cuvîntul – continuă Noica imediat după fraza precedentă – e altul decît cel obișnuit; sau e același, cu altă funcție. Poate că pentru fiecare din folosințele amintite, cuvîntul se împărtășește, la diverse niveluri, din *experiența aceea originară* (s. n.) despre care vorbesc istoricii culturii, cînd *nomina* se pot preface în *numina* [...]. Cuvîntul, care e purtat de conștiința vie a insului, de societate ca și de istorie, este un numen cu *tăria realului*”. La acest nivel, al numenității, cuvîntul rostirii transgresează funcțiile menționate de filosof (magică, religioasă, filosofică, literară) și “urcă, dincolo de acestea, până la funcția de ordin mitic a rostirii”, adică la funcția sa ultimă. Manifestă nu numai în miturile propriu-zise, dar și într-o ecuație matematică de genul celei a lui Euler sau în cîte un cuvînt fundamental de genul lui *întru* și *întruchipare*, care nu mai “aparțin unei singure limbi, ci reprezintă mitul unei culturi sau al omului”, această funcție mitică e una totalizantă, colectivă, metafizică, culturală în genere: “În cîte un cuvînt sau cîte o formulare – afirmă Noica în postfața la *Creație și frumos* – se poate concentra o totalitate de înțelesuri” (29).

Cuvîntul rostirii nicasiene, așadar, sfîrșește în tranindividual, în onto-metefizicul care pierde individualul, în timp ce acela al dicțiunii, ancorat mereu în trăirea existențială a individului, începe de la și sfîrșește în individ, în ontic, captîndu-i tonul existențial, adică unicitatea ontică. Ceea ce Mircea Martin numește prin expresia “iradiere ontologică”, emergență a osmozei gândirii, scrisului și vieții personale și efect ultim al dicțiunii – aceasta trebuie că înseamnă: “a alege – fie și un cuvînt – înseamnă deja a te alege și a avea stil înseamnă a putea reuni gîndirea, scrisul și viața personală într-o figură omogenă. Nu credem, așadar, numai în vocația teoretică a formei, precum Valéry, dar și în forța ei de iradiere ontologică” (30). Dicțiunea e, cu alte cuvinte, expresia unicității persoanei și a libertății sale transpuse în limbaj, în timp ce rostirea, cum s-a putut vedea mai sus, nu.

În sfîrșit, să mai adăugăm că...

În sfîrșit, să mai adăugăm, spre a delimita statutul și portanța dicțiunii martinieni printr-o altă vecinătate pregnantă, încă o accepție (și o utilizare) nouă a conceptului de dicțiune: cea a unui mare poetician francez. Într-una din cele mai noi și importante teorii ale

genurilor literare, cea a lui Gerard Genette, termenul de dicțiune desemnează un anumit tip de literaritate, necodificat de poetica tradițională, dar botezat de critica modernă, în lipsă de ceva mai bun, cu termenul negativ de *non-fiction*, neficțiune. Pentru a-și construi schematica genologică, poeticianul francez distinge între două “regimuri de literaritate: cel *constitutiv*, garantat de un complex de intenții, de convenții generice, de tradiții culturale de toate felurile, și cel *condițional*, care provine dintr-o apreciere estetică subiectivă și mereu revocabilă” din partea cititorului. Cele două regimuri funcționează după două *criterii*: unul *tematic*, “adică privind conținutul textului”, iar altul formal, dar într-un sens lărgit, pe care poeticianul l-a numit *rematic* (de la gr., *rema*, *atos*, tot ceea ce se spune; cuvânt, vorbire; limbă discurs, poem), “adică legat de caracterul textului însuși și de tipul de discurs pe care-l exemplifică” în sensul dat noțiunii de *exemplificare* de către Nelson Goodman (31). Criteriul tematic funcționează exclusiv în regim constitutiv și gestionează întregul domeniu al ficțiunii narative și dramatice, în timp ce criteriul rematic administrează domeniul dicțiunii, dar își împarte funcționalitatea în ambele regimuri ale literarității, determinând două *moduri* ale acesteia: în regim constitutiv, poezia lirică, iar în regim condițional, proza neficțională. În care intră, de pildă, autobiografiile, jurnalele intime, memoriile, corespondențele, discursurile, povestirile nonficționale, factuale, ale isoricilor, reportajele sau eseurile – însă, firește, nu toate, ci doar unele, iar uneori nu în întregime, ci doar fragmentar. Aflată, față de literatura de ficțiune, într-o poziție oarecum simetrică în câmpul literarității, literatura de dicțiune nu este literară în mod necondiționat, nu este estetică prin esența ei, prin natura ei, precum cealaltă în ochii poeticii *esențialiste* tradiționale, ci doar condiționat, printr-o investiție de literaritate sau de esteticitate din partea cititorului său, cum consideră noua poetică *condiționalistă* genetteană (32). Caracterul ei estetic este un *efect de percepție* subiectivă, un efect de receptare estetică, ce apare, cu formula lui Genette, “în virtutea unei atitudini individuale, precum aceea a lui Stendhal față de stilul Codului civil” (33), sau, la noi, aceea a poetului Augustin Pop față de cel al Constituției R.S.R. (din ciclul de poeme *Libertățile dictatoriale*). Grație acestui gen de atitudine de receptor, câmpul esteticului, redus de poeticienii vechi la acela al ficțiunii, se lărgeste și întrește. Or, așa cum a observat deja un comentator român al lui Genette (34), la acest act au participat, chiar în avanpremieră, și doi teoreticieni români, contribuind cu intuiții, idei și argumente pertinente – unul într-o carte despre expresivitatea involuntară în literatura română (35), altul într-una despre marile corespondențe din literaturile română și franceză (36) – la stabilirea criteriului de poeticitate care girează literatura de *dicțiune* în regim condițional.

Față de rostirea nicasiană și dicțiunea genetteană, ambele limitate la referenți și domenii specifice, închizându-se astfel în ele însele și reducându-și productivitatea semantică, dicțiunea martiniană e mult mai productivă, creativă și deschisă. În timp ce înțelesul rostirii nicasiene, produs al limbii comunitare, se cantonează în metafizic și acoperă doar înțelesul *logos*-ului grec ca purtător al ființei în sensul larg, iar dicțiunea genetteană e doar un concept de poetică genologică, acoperind un câmp și un gen tradițional al literarității, *non-fiction*-ul și liricul, dicțiunea martiniană e mult mai fecundă și bate mult mai departe, transgresind spațiul literarității delimitate de Genette spre discursuri necodificate încă și deschizându-se, dincoace de metafizic, spre subiectivitatea creatoare, pînă la rădăcinile ei înfipite în somatic. Subiectivitate pe care o captează, concentrează și rezumă. Astfel, depășind limes-u metafizicii

tradiționale și pe cel al poeziei moderne, ea are deopotrivă un sens (mai mult decât) formal, stilistic, și unul (mai mult decât doar) ontometafizic, existențial, bio-ontic.

Note

1. V. Ion Pop, *Prefață la Gérard Genette, Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, trad. și pref. de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994, pp. 5, 9-16
2. Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 6.
3. *Idem ibidem*, p. 193.
4. *Idem, ibidem*, pp. 195-196.
5. *Idem, ibidem*, p. 197.
6. *Idem, ibidem*, pp. 198-199.
7. *Idem, ibidem*, p. 203.
8. *Idem ibidem*, p. 204.
9. *Idem, ibidem*, p. 205.
10. *Idem, ibidem*, p. 199.
11. Virgil Podoabă, *Secvența aprinsă*, II, în revista *Paralela 45* nr. 2, 1999, pp. 142-147.
12. Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 199-200.
13. *Idem ibidem*, p. 8.
14. *Idem, ibidem*, p. 202.
15. *Idem, ibidem*, p. 204.
16. *Idem, ibidem*, p. 205.
17. Virgil Podoabă, *Secvența aprinsă*, II, în revista *Paralela 45* nr. 2, 1999, pp. 142-147.
18. Virgil Podoabă, *Probitatea și probele*, în *Vatra* nr. 4, 1991, pp. 6-7.
19. Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Cluj, Ed. Dacia, 1981, pp. 24-37.
20. Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 205.
21. *Idem ibidem*, p. 206.
22. Constantin Noica, *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Eminescu 1987, p. 20.
23. *Idem ibidem*, p. 21.
24. *Idem ibidem*, p. 22.
25. *Idem ibidem*, p. 23.
26. *Idem ibidem*, p. 24.
27. *Idem ibidem*, p. 25.
28. *Idem ibidem*, p. 26-27.
29. *Idem ibidem*, pp. 321-324.
30. Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 206.
31. Gerard Genette, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, trad. și pref. de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994, pp. 86, 107-108.
32. *Idem ibidem*, pp. 93-106.
33. *Idem ibidem*, p. 97.
34. Ion Pop, *Prefață la Gerard Genette, Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, ed. cit., 1994.

-
35. Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, București, Editura Cartea Românească, 1977, pp. 5-38.
36. Livius Ciocârlie, *Mari corespondențe*, București, Editura Cartea Românească, 1981, pp. 7-21, 273-274.

REREADING URMUZ. POSSIBLE INTERPRETATIONS**Rodica Grigore, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu**

Abstract: Within the general context of the avant-garde (be it literary or not), the most important element, arrived to the modern age following the great example of Rimbaud, is a clear tendency of replacing, as art's main concern and target, the reality as seen in the outside world with its mere possibility. Often compared by the Romanian critics to Kafka, Lautréamont, Alfred Jarry or Charles Cros, Urmuz never knew their literary glory: almost unknown abroad, he is, nevertheless, the one who represents the origin of the entire Romanian avant-garde and also the most important point of departure for Tristan Tzara. In Urmuz's work, the bergsonian mechanism of laughter transforms itself into a fragile reality, this kind of humor standing, sometimes, on the very verge of tragic. But it is obvious that this very situation is also to be found in the histories of the Argentine writer Julio Cortázar, and this essay has as the main purpose a closer examination of the narrative strategies employed by the two authors in order to fully achieve their artistic goals.

Keywords: mask, identity, narrative strategies, Romanian literature, modernist literary movements.

Avangardă, realitate, posibilitate

În toată avangarda, literară sau nu, elementul determinant, venit pe filiera și în descendența lui Arthur Rimbaud, este tendința de a înlocui, ca subiect al artei, realitatea dată cu pura ei posibilitate; pentru că realitatea a reprezentat, se știe, foarte multă vreme, o lume închisă a formelor finite și bine determinate. Principiul de bază era, desigur, cel mimetic: un om era un om și nimic mai mult, nimic altceva, iar imaginea artistică tindea să se identifice cu lucrul sau imaginea reală. În secolul XX, însă, identitatea aceasta atât de dragă creatorilor anteriori nu se mai regăsește, iar noțiunea însăși de *real* începe să evolueze, referindu-se din ce în ce mai frecvent la posibilitatea de a fi, iar nu la realitatea „reală” și atât de fermă a veacurilor anterioare. Tocmai de aceea, câmpul realului seamănă, pentru noua artă, cu un spațiu al infinitelor posibilități combinatorii și de deformare. Artiștii – iar la noi Urmuz își asumă, printre cei dintâi, acest rol – pierd, treptat, dorința reproducerii mimetice a lucrurilor pe care le văd în lumea înconjurătoare și încep să se manifeste pe tărâmul nețârmuritei creativități inventive. De aici toate acele elemente deconcertante și asocieri ciudate și inexplicabile, din perspectiva logicii și a principiului mimetic, din *Pagini bizare*.

Dar, mai mult decât atât, a găsi centrul de greutate al lumii ficționale a lui Urmuz înseamnă a stabili cu exactitate unghiul de refracție sub care realitatea este transportată în operă, căci el separă total lumea reală de cea fictivă. La prima vedere, ceea ce face Urmuz seamănă cu „arta anteperspectivală”¹, bazată pe o viziune exclusiv frontală și din profil a siluetelor și figurilor – trăsături care ar apropia-o de caracteristicile artei infantile – dar care se dezvăluie a fi preocupată mai degrabă de exprimarea semnificațiilor interne, și nu de simpla redare a formelor exterioare ale ființelor și evenimentelor. De aceea, imaginile pe care se bazează *Paginile bizare* par, uneori, niște diorame în care timpul s-a oprit: dorind să semnaleze un lucru, Urmuz îl indică pur și simplu; în felul propriu doar lui, desigur, care constă într-un procedeu pe care l-am putea numi o adevărată „mimare a asemănării”. De

¹ Victor Ernest Mașek, *Arta naivă*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 39.

altfel, s-a demonstrat, iar Rudolf Arnheim a făcut-o printre cei dintâi, că, în artă, asemănarea cea mai deplină, apreciată ca atare de către cel ce percepe forma artistică figurativă, se bazează, de fapt, pe o neasemănare, pe deformări și denaturări ale proporțiilor și dimensiunilor de bază ale obiectului. Evident, deformări cerute de diferența, ignorată uneori, dintre spațiul fizic real și spațiul psihic care se percepe prin intermediul operei.

Tocmai de aceea, și imaginea cea mai realistă se bazează pe o iluzie optică. Astfel, perspectiva centrală nu este decât deformarea brutală și complicată a formei normale a lucrurilor. Iar pentru a reuși să realizeze acest lucru, Urmuz se folosește – și o face foarte bine – de oglinzi, punându-și mereu personajele și întreaga lume ficțională în fața reflectării. Pentru că, în oglinzile deformante ale *Paginilor bizare*, se reflectă, în mod de-a dreptul coșmaresc, figurile oamenilor din lumea reală. Dar, în ciuda imaginii grotești și, uneori, ridicole, pe care o oferă aceste oglinzi, ele reușesc, totuși, să construiască un adevărat univers catoptric, aflat cumva de cealaltă parte a realului. Și chiar dacă procesul în sine nu este unul de idealizare, ci de caricaturizare, lumea din oglindă își păstrează caracteristicile esențiale, cele care o fac să fie ceea ce este. La fel ca în basmele lui Lewis Carroll, universul acesta este un ținut construit pe baza anxietății, iar având în vedere distanța bine calculată dintre realitate și ficțiune, se poate afirma că Urmuz a elaborat o serie de procedee de transfigurare. Unul dintre acestea ar putea fi situat „la nivelul inconștientului lingvistic lacanian”², deoarece metoda urmuziană constă în „lectura literală a semnificațiilor și în lectura la propriu a sensurilor figurate”. Iar ca suprafață care reflectă, „oglinza stă la baza unui simbolism extrem de bogat în ordinea cunoașterii”³, se afirmă în *Dicționarul* lui Chevalier și Gheerbrant. Ea este, în același timp, și un mijloc de transfigurare a universurilor, deoarece realitatea nu e redată în ea în mod cu totul fidel, ci, dimpotrivă, e spartă în numeroase cioburi din care se va recompune mereu altceva. Aceleași legi ale reflexiei care, pe o suprafață plană, izolată, dau figuri similare, produc, în oglinzi multiplicat, curbate și dispuse apoi diferit, imagini înșelătoare și / sau feerice. Celebra „Casă a Oglinzii” a lui Lewis Carroll, cea pe care o străbate Alice pentru a ajunge în Țara Minunilor, a existat în literatură și înainte, dar iată că imaginea revine, implicit și subtextual, și la Urmuz. Pentru că, oricare i-ar fi forma în diferite opere literare, oglinda va continua să rămână mereu o minune în care realitatea și iluzia se confundă. Reflectarea realității nu schimbă *ab initio* natura, dar introduce o anumită doză de iluzie față de orice principiu conducător, deoarece s-a observat de mult că există întotdeauna o identitate în deosebire. Astfel, oglinda dă o imagine inversată a realității, căci ceea ce este sus este la fel cu ceea ce este jos, iar ceea ce e în stânga apare, în imaginea reflectată, ca fiind în dreapta. Într-adevăr, Jurgis Baltrušaitis are dreptate atunci când afirmă că „realitate și halucinație, lumile ordonate cu aceste instrumente de precizie revelează o reversibilitate a lucrurilor, certitudinea aparentului, incertitudinea existentului”⁴.

² *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. III. Coordonare și revizie științifică Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000, p. 261.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 2 (E-O), București, Editura Artemis, 1995, p. 369.

⁴ Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*. Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, București, Editura Meridiane, 1981, p. 17.

Urmuz: anamorfoze, metamorfoze

Mai mult însă decât simplă reflectare, la Urmuz domină un adevărat principiu al anamorfozei. „Anamorfoza – cuvântul apare în secolul al XVII-lea dar se referă la combinații cunoscute anterior – răstoarnă elementele și principiile perspectivei: în loc de o reducere la limitele vizibile, este o proiecție a formelor care le exagerează și o dislocare a lor, în așa fel încât ele se reconstituie numai când sunt privite dintr-un punct determinat.”⁵ Iată cum funcționează acest principiu anamorfotic în *Pagini bizare*: „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește azi cu mare greutate. Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză.”

În istoria artei, perspectiva este considerată în general un factor de realism care restabilește a treia dimensiune. La Urmuz, situația se complică încă de la început, deoarece el pune în operă texte în care perspectiva tinde să fie, în mod definitoriu, neesențială, iar viziunea sa este, nu o dată, prismatică. Tocmai de aceea, acel efect de „mimare a asemănării”, despre care aminteam anterior, apare din nou, de această dată prin mimarea perspectivei prin intermediul viziunii anamorfotice omniprezente în aceste pagini. Jurgis Baltrušaitis afirma că, în domeniul anamorfotic, oglinda își face apariția abia către jumătatea secolului al XVII-lea, deoarece acum, „din punctul de vedere al geometriei, unghiului vizual i se substituie unghiul de reflexie. Obiectul însuși, scânteietor, capătă un caracter magic devenind evocator de spectre.”⁶ De acum înainte, perspectiva nu mai apare ca o știință a realității, ci ca un instrument făuritor de halucinații. E ceea ce realizează și Urmuz în textele sale. De aici vin, de asemenea, și cuplurile bizare, precum și comportamentele neobișnuite ale personajelor lui.

Pe lângă această perspectivă anamorfotică, la Urmuz este identificabilă și o alta, căreia e nimerit să-i spunem „metamorfotică”, având în vedere modul în care funcționează și acționează. Pentru că, dacă cea dintâi se manifesta mai cu seamă la nivelul strict al construcției personajelor, aceasta apare, cu precădere, la acela, mai larg, al lumii operei urmuziene în ansamblu. În acest sens, Nicolae Manolescu afirmă că, în *Pagini bizare*, am avea de-a face cu o *altă față* a lumii descrise de prozatorii români ai epocii. O lume aparte, care păstrează toate aparențele societății capitaliste dar care, cu toate astea, sau, mai bine zis, tocmai din aceste cauze, e complet reificată: „Posesia absoarbe ființa, pe care mai întâi o prelungește”. Perspectiva metamorfotică devine și mai clară dacă facem o comparație, oricât de sumară, cu modul în care prezentau alți autori ai vremii aceleași realități ale lumii, deoarece s-a vorbit nu o dată despre existența unei teme a burgheziei în opera lui Urmuz. Ciclul Hallipilor reprezintă, în ciuda tuturor faptelor descrise, o încredere funciară a romancierei în valorile fundamentale ale acestei clase sociale, care e „privită în pozitivitatea ei”⁷. În schimb, la Urmuz, ar fi evidentă tocmai „negativitatea”. Poate că, dincolo de aceste caracterizări, care se bazează pe o ușoară confuzie între criteriul estetic și

⁵ Ibid., p. 291.

⁶ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze. Sau magia artificială a efectelor miraculoase*. Traducere de Paul Teodorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975, p. 7.

⁷ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998, p. 529.

cel etico-social în formularea unor judecăți de valoare asupra literaturii, mai indicat ar fi să se vorbească despre faptul că principiul anamorfotic ce acționa mai ales la nivelul construcției personajelor urmuziene reușește să influențeze și viziunea scriitorului asupra lumii, făcând din această lume una aflată fundamental sub semnul metamorfozei.

În acest sens și numai în acesta putem vorbi de o altă față a lumii în *Pagini bizare*. Pentru că aici Urmuz nu parodiază pur și simplu ceea ce se întâmplă în romanele canonice ale perioadei interbelice, ci se situează într-un moment estetic oarecum ulterior acestora, în sensul că lumea ficțională în ansamblu se metamorfozează atât în ceea ce privește forma, cât și conținutul. Și probabil că cea mai importantă consecință a acestei stări de lucruri este aceea că, pe lângă mecanismul bergsonian al râsului, care există în paginile urmuziene dar se manifestă mai cu seamă la un alt nivel al operei, găsim aici acel „umorism” pe care Luigi Pirandello îl definea drept „sentiment al contrariului”. Pentru că, dacă omul epocilor anterioare se credea centrul universului, la începutul secolului XX, acela privit de scriitorul italian drept unul al marilor seisme ale ființei, el va începe să se vadă pe sine ca fiind infim, pierdut într-un univers infinit. Iar dacă, odinioară, considera că îngerii și diavolii se luptă pentru salvarea sau damnarea sufletului său, acum se vede lipsit până și de apanajul acestui suflet. „Umorismul” despre care vorbește Pirandello apare, de aceea, tocmai în epoca „micșorării omului”, a modificării perspectivei asupra personajului literar și a lumii sale. Nicolae Balotă îl consideră pe Urmuz „un umorist”⁸, iar consecința cea mai evidentă ce decurge de aici este existența unui adevărat spirit ludic în *Pagini bizare*. Căci aceste texte reușesc să creeze, așa cum am arătat, o adevărată *altă* lume, aflată cumva la marginea și dincolo de cea *reală* sau de aceea prezentă și prezentată în alte opere literare ale vremii. Este lumea al cărei centru e chiar acest spirit ludic, de unde, în ultimă analiză, izvorăște și „umorismul” urmuzian.

De la *Pagini bizare* la *Istorii despre cronopi și glorii*

Oricât de șocantă ar putea să pară afirmația, tocmai aici e locul geometric unde viziunea scriitorului român referitoare la construcția personajelor sale și a lumii lor se întâlnește cu aceea a unui alt autor, celebru printr-o culegere de texte „bizare” și ele, greu, dacă nu chiar imposibil de încadrat într-o specie literară, și îl avem în vedere pe argentinianul Julio Cortázar, cu volumul său din 1962, *Historias de cronopios y de famas*, compus din patru părți: *Manual de instrucciones*, *Ocupaciones raras*, *Material plastico* și *Historias de cronopios y de famas*; fiecare dintre acestea prezintă o certă unitate tematică, dar, în egală măsură, puse laolaltă în forma dorită de autor, ele dovedesc și o extraordinară forță de coeziune, putând să fie ordonate cu adevărat într-o reală viziune integratoare și totalizantă. Apropierea aceasta a mai fost făcută și până acum, însă din alte perspective, urmărindu-se mai cu seamă o serie de probleme legate de semnul lingvistic și capacitatea sa de semnificare, precum și gradele sau modurile în care se realizează strategia narativă care se dovedește, astfel, a fi comună ambilor scriitori, iar lucrarea lui Victor Ivanovici, *El mundo de la narrativa hispanoamericana*, este edificatoare în acest sens. Alteori, s-a pornit de la premisa că celor doi scriitori din spații culturale atât de diferite și de îndepărtate li s-ar potrivi o abordare comună, din perspectiva a ceea ce critica literară

⁸ Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 393.

latino-americană a ultimelor decenii a afirmat despre Cortázar, cel considerat: „uno de los escritores latino-americanos que se compromete a jugar plena y directamente, sin dialécticas, con la seriedad de los niños, por eso *el juego* (s.n.) penetra todos los niveles de su creación literaria.”⁹ Acum, însă, vom avea în vedere mai ales modul de construcție a personajelor și, de asemenea, permanentul recurs pe care și Cortázar îl face la măști. După Jaime Alazraki, istoriile despre *cronopi* ar reprezenta o serie de „situații-limită ilustrând principiul patafizic al lui Alfred Jarry, după care lucrurile cu adevărat importante nu sunt regulile, ci excepțiile”¹⁰. Poate însă că mai mult decât atât, scriitorul argentinian își exprimă, prin intermediul acestor texte, revolta în fața obiectelor, persoanelor și situațiilor care constituie viața cotidiană, precum și față de modul pur și simplu mecanic prin care omul reacționează în fața acestora. Vorbind despre personajele sale, autorul traduce, într-un fel, aceste stranii cuvinte, afirmând că, „treptat, au luat o formă relativ umană, dar au păstrat câteva caracteristici speciale, deoarece *cronopios* au ceva din caracterul poetului, al omului care trăiește puțin la marginea lucrurilor; *famas* (*gloriile*), în schimb, sunt marii acționari ai băncilor, președinții de republici, oamenii formali care apără ordinea.” În plus, încă din primele pagini ale cărții sale, scriitorul sud-american dă o cheie de lectură, făcând din umor unul din obiectivele lui primordiale. Nu este vorba însă de umorul comun, facil și gratuit, de acela care și-ar propune doar să stârnească râsul, ci de un altul, adesea negru și nu o dată tragic. Iată, în acest sens, cum începe textul *Instrucciones para dar cuerda al reloj*: „Allá en el fondo está la muerte, pero no tengo miedo. Sujete al reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente.” („Acolo, în spate, se află moartea, însă nu mi-e frică. Ridică ceasul cu o mână, pune două degete pe cheia de tras și învârtete-o încetișor.” – tr. n.)

Astfel, tot ceea ce în cărțile sale anterioare era, cel mai adesea, inclus într-un foarte aparte bestiar, populat mai ales cu tigri și cu iepurași, se transformă aici în situații, întâmplări sau chiar obiecte luate parcă din cele mai obișnuite compartimente ale existenței. Iar ceea ce până atunci păruse a ține de o doză considerabilă de irealitate, pe care scriitorul o aducea în proza sa, devine acum a fi cât se poate de „real”, de exemplu un ceas care trebuie tras. Numai că autorul celebrului *Șotron* nu rămâne la acest nivel, ci face un pas mai departe, spunând mereu cititorilor care sunt atenți la detalii că, în fond, limitele „realului” trebuie stabilite și discutate întotdeauna doar în interiorul cărții, deci al lumii ficționale pe care el, ca autor, o întemeiază. De aici, deconcertarea pe care au simțit-o uneori criticii în fața unor asemenea texte. Procedând în acest fel, Cortázar se dovedește a fi un adevărat maestru al surprizei, capabil să descopere situații neverosimile în cele mai obișnuite locuri și să vadă mereu și „de cealaltă parte” a lucrurilor din „împărăția acestei lumi”. Iată, spre exemplificare, doar un exemplu: „Un cronop primește titlul universitar (de medic) și deschide un cabinet de consultații pe strada Santiago del Estero. Îndată vine un bolnav, plângându-se că noaptea nu doarme, iar ziua nu mănâncă din cauza durerii. <<Cumpărați un buchet mare de trandafiri>>, îi spune cronopul. Bolnavul pleacă mirat, însă

⁹ Lázló Scholz, *El arte poetica de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977, p. 89: „Unul dintre scriitorii latino-americani care se lasă în voia jocului, complet și în mod direct și nemijlocit, fără vreo complicație dialectică, cu seriozitatea proprie copiilor, iar din acest motiv *jocul* (s.n.) pătrunde toate nivelurile creației sale literare.” (tr.n.)

¹⁰ Jaime Alazraki, Ivar Ivask eds., *The Fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978, p. 37.

cumpără buchetul indicat și se vindecă îndată. Plin de recunoștință, vine la cronop și, în afară de bani, îi mai face un cadou, în semn de recunoștință, un buchet frumos de trandafiri. Cum pleacă acesta, cronopul se îmbolnăvește, îl doare ici și colo, nopțile nu doarme și ziua nu mănâncă.”¹¹

Ne aflăm în fața unui complicat și foarte bine pus în scenă și în practică joc, literar, desigur, asemănător întrucâtva celui din *Rayuela*, având ca scop principal crearea unei măști pentru fiecare personaj, fie că este cronop sau glorie. O mască foarte elaborată, sub care adevăratul chip al președinților – de republici sau de bănci – să nu mai poată fi recunoscut. Un mod, altfel spus, de metamorfozare a realului, de constituire cât mai convingătoare a unei *alte* lumi.

La fel stau lucrurile și în cazul lui Urmuz, cel care trecea personajele printr-o oglindă anamorfotică în stare a modifica chiar și caracteristicile lumii ficționale pe care sciitorul o pune în fața cititorilor săi. Și tot umorul este elementul care salvează această lume, ca și în istorioarele cortazariene, și o împiedică să se prăbușească în neantul absurdului. Punctul comun este, aici, jocul măștilor, iar procedeul folosit în ambele cazuri, umorul. Cu o precizare importantă, și anume că, nici la Urmuz și nici la Julio Cortázar, cititorul nu este pus în fața umorului ce ține de superficial sau de gratuit, ci a unuia care, în anumite momente tinde să devină umor tragic și să vizeze aspecte esențiale ale existenței umane. Așa se întâmplă în *Emil Gayk* sau în *Instrucciones para dar cuerda al reloj*, unde, ceea ce la un moment dat era prezentat ca fiind ireal și putea, în felul acesta, să aibă influență doar în cadrul lumii imaginate de scriitor, se dovedește deodată a fi la fel de real ca un ceas sau o pușcă încărcată, cu toate implicațiile pe care le pot ele avea în lumea reală. Iar timpul – în primul caz – sau moartea – în cel de-al doilea – pot fi eludate doar printr-un extrem de complicat și de periculos joc de-a v-ați ascuns, jocul măștilor care uneori nu mai pot fi scoase de pe chipul personajelor, și care devin chiar esența lor. De aici tragedia.

Cele două perspective pe care le-am analizat în *Paginile bizare*, cea anamorfotică și cea metamorfotică, ele pot fi regăsite și în *Istoriile* lui Cortázar. Astfel, „cronopii” și „glorii” sunt realizate, ca personaje dintr-un punct de vedere anamorfotic, vizând tocmai descompunerea realității așa încât ea să nu mai fie recognoscibilă sau ușor de recompus decât dintr-un singur loc, indicat chiar de autor atunci când vorbește despre „oamenii trăind la marginea lucrurilor”, în opoziție vizibil marcată cu „persoanele formale care vor doar să mențină ordinea”. Iar lumea argentiniană, cu tangourile și străzile celebre din Buenos Aires sunt metamorfozate într-o asemenea măsură, încât tind să reprezinte doar generalul, iar nu elementele particulare și particularizatoare. Ca și Urmuz, la distanță de peste o jumătate de secol și la depărtare de mii de kilometri, Julio Cortázar și-a pus personajele bizare să traverseze oglinda realității în unicul mod în care această acțiune se poate întreprinde: purtând mereu măști și recurgând, prin ele, la metamorfoze sau la anamorfoze.

Bibliografie

Dicționar analitic de opere literare românești, vol. III. Coordonare și revizie științifică Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000.

¹¹ Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1, México, Alfaguara, 1996. (tr.n.)

- Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1974.
- Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze. Sau magia artificială a efectelor miraculoase*. Traducere de Paul Teodorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975.
- Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*. Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, București, Editura Meridiane, 1981
- Cuvânt Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 2 (E-O), București, Editura Artemis, 1995.
- Jaime Alazraki, Ivar Ivask eds., *The Fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978
- Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1, Mexico, Alfaguara, 1996.
- Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998.
- Victor Ernest Mașek, *Arta naivă*, București, Editura Meridiane, 1984.
- Lázló Scholz, *El arte poetica de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977.

ETHICS AND PURGES IN LITERATURE

Nicoleta Sălcudeanu, Scientific Researcher, PhD, "Gh. Șincai" Institute for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu-Mureș

Abstract: After the fall of communism it was given a considerable importance to the ethical criterion in evaluating contemporary literature. Romanian society and with it the whole cultural world were trying to identify and fix their ideological wounds accumulated nearly half a century of totalitarianism. The noble intention of clarifying the immediate past, absolutely legitimate, has however slipped into a vigilante attitude that significantly exceed the cultural boundaries tending to a politicized vision of opposite sign and even to retaliation. Distance between good intentions and abuse is often almost invisible. So there appeared the "blacklists", informal but no less stigmatizing. The phenomenon is not new in Romanian culture. Depending on the regimes with authoritarian tendencies there were, repeatedly, censorship campaigns and were launched more or less official blacklists designed to block public access to those who are at a point in political disgrace. Political interference in literature is not so new, how else is not new nor the purge occurring after December 1989.

Keywords: Communism, literature, politics, purges

După căderea comunismului s-a acordat, pe bună dreptate, o considerabilă importanță, criteriului etic în evaluarea literaturii contemporane. Societatea românească și, împreună cu ea, lumea culturală încerca să-și identifice și să-și repare sechelele ideologice acumulate în aproape o jumătate de secol de totalitarism. Intenția nobilă de limpezire a trecutului imediat, absolut legitimă, a alunecat însă către un impuls justițiar ce depășea sensibil frontierele culturale alunecând către o viziune politizată pe semn invers și chiar spre revanșism. Distanța dintre buna intenție și abuz este, de multe ori, aproape insesizabilă. Așa au apărut „liste negre” neoficiale, dar nu mai puțin stigmatizante, conținând nume de oameni de cultură și scriitori socotiți – mai mult sau mai puțin arbitrar – a fi fost „colaboraționiști”. Fenomenul nu este nou în cultura română. În funcție de regimurile politice cu tendințe autoritariste, s-au făcut campanii repetate de „epurare” (carliste, antonesciene, legionare etc.). Se știe însă din experiența anterioară nu prea fericită că, odată puritatea criteriului estetic fisurată, interpretarea operei literare se va deschide imprudent către ingerințele, extrem de turbulente, ale politicului, a căror virulență se manifestă mai ales în condițiile căderii unui regim. Ceea ce, prin mai mult sau mai puțin legitimă „rezistență prin cultură”, în comunism, fusese alungat pe ușă, iată că, în postcomunism, se întoarce pe fereastră, și nu oricum, ci cu o vehemență nemaiîntâlnită. Un rol esențial în această „cruciadă” a abluțiunii morale îl va avea, ca inițiator al politizării actului critic, dar în condiții de „front” justificate de agresiunea ideologiei comuniste asupra culturii, ceea ce s-a numit „grupul de la Paris” al cărui nucleu era reprezentat de criticii postului de radio Europa Liberă, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Cum va fi preluată, perfecționată și folosită, după căderea comunismului, această, până în acel punct, legitimă răfuială cu ideologia, se vede și astăzi. Pentru început se fac epurări, excomunicări, „deconspirări”, simbolice desigur, iar tonul nu este diferit de al celui întâlnit în presa culturală și nu numai, din anii de instalare și din timpul comunismului. Asemănarea este chiar izbitoare. Un jdanovism pe dos, cu semn schimbat, în care temperanța pare să fi devenit o dimensiune neglijabilă. Ceea ce este însă surprinzător e că nici acum, la mai bine de

douăzeci de ani de la căderea comunismului, intelectualul român nu pare a abandona atitudinea de front, virulența politică, și asta în defavoarea unui firesc dialog de ordin rațional, flexibil și, foarte important, pluralist. După dezlănțuirea de furie și revanșă din anii '50, după agresiunea realist socialistă, după, în sfârșit, instaurarea unui sistem democratic în România, ai fi zis că listele de epurare, interdicția de publicare, anatema și „demascarea” sunt pur și simplu, dacă nu imposibil de conceput, atunci anacronice. S-ar fi crezut că abuzul, în domeniul atât de diafan al culturii, nu mai este posibil. Dar și abuzul se modelează și modulează după vremi: de la cenzura economică la cea birocratică, de la listele de epurări dictate de cancelarii la cele subînțelese.

Un recurs la antecedente nu e niciodată inutil, fiindcă cel mai bun revelator de „legături primejdioase” este memoria. Conform *Cronologiei vieții literare românești*, la 18 septembrie 1944, „se publică Legea nr. 486 privitoare la epurarea instituțiilor publice, care va intra în vigoare de la 8 octombrie 1944”¹. Reacțiile oportuniste nu întârzie să apară. Important e de observat că vehiculul cel mai eficient pentru stârnirea unui anumit curent de opinie este presa. Deja a doua zi după publicarea legii, în ziarul „Libertatea”, apare articolul *Cuvânt la o anchetă. Scriitorii despre societatea lor*, semnat „st. b.”. „Dezbaterea” este așadar lansată. La 20 septembrie, două zile mai târziu, Dan Petrașincu publică articolul *Mentalitatea de la „Societatea Scriitorilor Români”*, „în care critică dezinteresul și oportunismul unora dintre membri, docilitatea față de dictatură, fără să omită necesitatea epurării”². Să nu uităm că epurările din 1944 nu erau făcute de comuniști, acelea vor veni mai târziu, ele vizau colaboraționiștii cu regimurile trecute de extremă dreaptă. Dar e de remarcat cum un oportunism este combătut prin alt oportunism. O altă observație ar fi aceea că promptitudinea de reacție a cercurilor culturale, în speță ale celor scriitoricești este remarcabilă față de cea a altor medii sociale mai puțin vizibile. De aceea teritoriul cultural a reprezentat un câmp de luptă pentru toate regimurile politice, mai cu seamă a celor totalitare. Revenind, la 22 septembrie, avem deja o tentativă de consolidare a cenzurii, cu semn schimbat de data aceasta, într-un articol nesemnat (*Libertate și scandal*), din același ziar, „Libertatea”: „Libertatea presei nu trebuie să ofere printr-un spectacol degradant un argument adversarilor ei. Până se va stabili o regulă clară în această materie, până se va trage o linie precisă care să evite scandalul și licența, până se va legifera, în sfârșit, și se vor despărți negurile de lumină, se impune ca Cenzura și Comisia de ziaristi să vegheze cu severitate la porțile templului: aventurierii tiparului, zarafii și speculanții cuvântului tipărit nu au ce căuta în el”³. O atitudine maniheică, larg popularizată, nu poate stârni decât reacții maniheice deschise arbitrariului și revanșei. Există însă și voci mai nuanțate care avertizează asupra pericolului. În aceeași zi de 22 septembrie, în „Curierul”, apare articolul *Epurația*, semnat de Augustin Popa: „Rubricile permanente din gazete, în care se pun «la zid» instituții și oameni, pot fi supărătoare nu numai pentru cei vizați, ci și pentru sufletele delicate care nu se simt bine în sala de operație și le repugnă bisturiul. Ele sunt însă un rău necesar, care furnizează material util legiuitorului. Aici însă se impune o severă discriminare. Fiindcă nu tot ce se scrie pornește din dragoste de neam și de adevăr. Ci sub blana mielului nevinovat se pot ascunde uneori lăcomia de pradă a lupului, dorul de răzbunare și meschine interese particulare. Fenomenul trebuie condamnat și

¹ *Cronologia vieții literare românești*, Perioada postbelică, I, 1944-1945, coordonator Eugen Simion, p. 30.

² *Ibidem*, p. 31.

³ *Ibidem*, p. 37.

înfierat cu asprime. Purificatorii trebuie să fie ei înșiși puri. Altfel, se vor găsi tot așa de vinovați în fața istoriei ca și păcătoșii puși la stâlpul infamiei. Aceștia din urmă ne-au dus trecutul la catastrofa de azi, cei dintâi ne otrăvesc chiar la izvoare, râurile viitorului”⁴.

Aceste cuvinte ar fi sunat la fel de înțelept și în anii '90 ai secolului trecut, după căderea regimului comunist. Despre iacobinismul acelor vremuri, îndreptat împotriva celor ce se declarau „apolitici” vorbește, cu mare îndreptățire, într-un volum de dialoguri confesive, Eugen Simion: „Cum am scris și altă dată: intelighenția românească a refăcut întocmai scenariul Orwell... Îmi amintesc cum, după vreo două-trei săptămâni de la Revoluția din decembrie, am auzit într-o reuniune a Comitetului de conducere a Uniunii Scriitorilor primele voci care pretindeau că ele sunt mai egale decât celelalte. La început, mi s-a părut o glumă proastă, apoi, până să mă dumiresc, taberele erau deja constituite. Rămăsesem, uluit, la mijloc. N-a trecut multă vreme și m-am regăsit printre dușmanii democrației. Un jurnalist a cerut condamnarea mea la moarte. Foștii mei prieteni și comilitoni de la „România literară” m-au înfierat (în revista la care publicam de 25 de ani săptămânal) ca înrăit apolitic. Îmi amintesc de acuzația pe care mi-au adus-o, și anume că trăiesc în «țarcul apolitismului». Eu eram, în imaginația lor, unul dintre acești detestabili indivizi care nu înțeleg chemările timpului nou...”⁵. Victima lupului de pradă animat de „dorul de răzbunare și meschine interese particulare”, despre care scria, în 1944, jurnalistul de la „Curierul”, ar putea fi, în expresia memorabilă a profesorului Eugen Simion, „Un om care merge în sensul valorilor, fără să facă din toate acestea un instrument de represiune morală împotriva celorlalți”⁶ Or, ce altceva pot deveni „revizuirile” contaminate politic decât „un instrument de represiune morală împotriva celorlalți”, în dispreț total față de pluralitate sau cu o incultură crasă a acesteia?

Revenind însă la anul 1944, la 24 septembrie are loc Adunarea Generală a Societății Scriitorilor Români, la care este ales drept președinte Victor Eftimiu. La 25 septembrie, în „Dreptatea”, în articolul, semnat „I. P.”, *D. Victor Eftimiu – președinte al S. S. R.-ului. Noul președinte vorbește ziarului „Dreptatea”*, se reproduce moțiunea votată „prin aclamații” de adunarea scriitorilor: „Societatea Scriitorilor Români, prin noii săi mandatar, pornește pe calea reînnoirii totale. Fără să abdice de la crezul artistic, scriitorul român înțelege să părăsească izolarea de până azi și să devină un luptător social, un luminător, un călăuzitor al neamului, câștigând, astfel, locul ce i se cuvine în noua organizare a lumii. Această misiune el n-o poate exercita decât în cadrul ideilor de libertate ale marilor democrații rusești, care a dat (sic!) muncitorului intelectual toate posibilitățile de a trăi cu demnitate și de a se manifesta ca fruntaș al poporului”⁷. Dincolo de cuvintele pompoase și inevitabil ridicole, care nu lipseau nici din comunicatele culturale „către țară” de după 1989, calea reînnoirii totale se făcea prin *epurări*. Iar acelea nu au întârziat să fie îndeplinite tocmai de către cei ce făceau apologia „traiului în demnitate”. După cum reiese din *Cuvântarea-program a d-lui Victor Eftimiu*, punctul 1 viza „Purificarea societății de elementele fasciste, precum și de acelea care compromis prestigiul și noțiunea de scriitor”⁸. Excomunicări de acest fel s-au făcut și din

⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁵ Eugen Simion, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, Ediția a II-a, adăugită, Curtea Veche, București, 2012, p. 13.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷ *Cronologia...*, pp. 50-51.

⁸ *Ibidem*, pp. 54-55.

Uniunea Scriitorilor Români postbelică, se mai fac și azi, dar despre acestea mai încolo. Până atunci însă, la 7 octombrie 1944, în ziarul „Scânteia”, articolul nesemnat *Ce au făcut scriitorii români în timpul războiului* „demască” o listă lungă de intelectuali precum D. Caracostea, Liviu Rebreanu, Al. O. Teodoreanu, Gala Galaction, Ion Vinea, Brătescu-Voinești și lista e mai lungă. *Epurația* este pe buzele tuturor. Se cere suprimarea ziarului „Universul” (*Nu suspendare... ci suprimare*, N. D. Cocea, „Tribuna poporului”, 16 octombrie), „alături de epurația oamenilor se impune epurația manualelor” („Scânteia, 16 octombrie). La 22 octombrie, o voce singulară, cea a lui Ștefan Aug. Doinaș, în nr. 2 al „Națiunii române”, în articolul *Epurație în artă*, denunță fenomenul socotindu-l instrumentat politic: „acei care îndeamnă, vociferând, la epurație sunt tocmai elementele cele mai labile ale scrisului românesc, elementele ocazionale și spălăcite, care încearcă în felul acesta a-și face o trambulină pentru salturi politice”. Mai spune Doinaș: „În această lume a valorilor, epurația nu se poate face în fiecare clipă de către oricine, pe baza unei simple etichete politice”⁹. Cu toate acestea urmează acțiunea de epurare declanșată de sindicatul ziariștilor, apoi, cu un prim lot, la 7 noiembrie, aceea din S. S. R. Epurările vor fi sussesive, pe mai multe loturi de indezirabili. Ar fi amuzant, dacă nu ar fi dramatic, felul în care, la 13 noiembrie, un anume Victor Ilin, de la „Scânteia”, în articolul *Trădarea cărturarilor*, inversează cu nonșalanță sensul pe care îl dăduse sintagmei Julien Benda, în *La trahison des clercs*, și, pe un ton vehement, amenințător, susține că trădătorii sunt tocmai scriitorii care nu se implică în politică. Apoliticii, cum ar veni. Toate-s vechi și nouă toate.

Dar despre *epurările* din 1944 vorbește și Lucian Boia, într-o lucrare mai recentă. Pe lângă cele efectuate de sindicatul ziariștilor (în cadrul său, pe lângă epurări, în mai-iunie 1945 are loc un proces extrem de mediatizat, unde 14 oameni – cf. L. B. – „sunt judecați de Tribunalul poporului pentru «crimă de contribuție la dezastrul țării»”) și în cadrul S. S. R. (aproape 30 de membri, adică mai mult de 10% din total, cf. L. B), au fost și comisiile de epurare din universități. „În ianuarie 1945, încă sub guvernarea Rădescu, ministrul educației naționale fiind socialistul Ștefan Voitec, apare în *Monitorul Oficial* prima listă a exclușilor din corpul universitar, cuprinzând mai mulți profesori și asistenți ai Universității din București, cu toții nume reprezentative în mișcarea legionară sau în regimul antonescian”¹⁰. Aceste comisii de epurare sunt prezidate de rectorii recent numiți ai universităților. Dar „Marea epurare – cum cu îndreptățire subliniază Lucian Boia – se petrece în toamna anului 1947, în momentul când comuniștii erau pe punctul de a înlătura și ultimele ornamente de democrație «burgheză». E o hecatombă. Sunt suprimate, cu începere de la 1 septembrie 1947, un număr de 229 de catedre și conferințe”¹¹. „Marea epurare” va scoate din circuitul cultural oameni, cărți, instituții. Listele sunt interminabile. Și totuși nu va fi ultima din istoria noastră. Noua epurare însă e mult mai subtilă și fluidă.

Ideea de epurare nu este, precum se știe, doar apanajul comuniștilor. Ce au în comun toate tipurile de epurare este afișarea sau chiar asumarea unui idealism etic animat de spirit justițiar. Ea pornește din nevoia de a se face dreptate, de a se îndrepta nedreptăți făcute. Acestea însă, inevitabil, se fac prin producerea altor nedreptăți, de care banalele slăbiciuni

⁹ *Ibidem*, pp. 84-85.

¹⁰ Lucian Boia, *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 253.

¹¹ *Ibidem*, p. 256.

omenești, vanitățile, dar și spiritul revanșard nu sunt întotdeauna străine. Lustrația, excomunicarea, denunțul, cât de drepte sau nedrepte ar fi, aparțin sau ar trebui să aparțină exclusiv lumii profane. În lumea „ideilor gingașe” însă, acestea țin de registrul barbariei. O barbarie nu neapărat în sensul cel mai dur al cuvântului, ci una simbolică, nu mai puțin vinovată însă, chiar dacă ucide în efigie. Iar crima se săvârșește în funcție de ce parte a baricadei ne aflăm la un moment dat. Altfel spus, de fiecare dată ne vom afla, obligatoriu, de cealaltă parte a baricadei, cel puțin asta ar fi poziția ideală a unui intelectual autentic. Doar că în cazul culturii vorbim de un litigiu patrimonial ce transcende interesele unui grup. *Grosso modo* vorbind, e ca și cum, în funcție de situare, ne-am dăruia, fie și simbolic, unul altuia statuile, ignorând faptul că ele aparțin tuturor. Lumea culturală este sau ar trebui să fie prin excelență una a pluralismului și diversității. Aici nu putem aplica nici legile tranșeelor, nici pe cele ale procurorilor. În ideal, principalul atribut moral al acestei lumi ar trebui să fie comprehensiunea și toleranța.

Nu a fost nicidecum un comisar al epurărilor Virgil Ierunca dar, simbolic, un agent indirect al lor tot a fost. De pe poziții anticomuniste de data aceasta. Om de stânga, devenit în exil un anticomunist fervent și providențial, a combătut cu patos și intransigență abuzurile puterii de la București. Dar nici pe scriitorii din țară, mai mult sau mai puțin colaboraționiști, nu i-a cruțat. Pe cei predispuși la derapaje și tranzacții ideologice i-a avertizat și i-a amendat prompt. A reprezentat un reper în dezastrul moral pe care constrângerile ideologiei comuniste l-au declanșat în cultura română. Cu cea mai bună credință și dăruire, omul de la microfonul Europei Libere a fost, în vremuri tulburi, o conștiință vie și efervescentă. Dar intransigența nu este întotdeauna sinonimă cu dreptatea, iar buna credință nu preîntâmpină neapărat abuzul. Singura vină prezumtivă a lui Virgil Ierunca ar fi revitalizarea în forță a unui mecanism nu tocmai infailibil pentru a fi constrâns să penduleze doar între punctele cardinale ale schematismului politic. În plus, ceea ce, în condiții de opresiune și asalt totalitar apare ca justificat, chiar necesar, în momentul încetării acelor condiții poate deveni un instrument toxic. Ca interpret de literatură și filosofie, dotat cu o sensibilitate estetică specială, judecata de valoare a criticului de la Paris a funcționat preponderent în parametri etici. Or, în exil fiind, circumstanțele nu-i permiteau o percepție ireproșabilă asupra tuturor resorturilor cedărilor morale în condițiile totalitarismului, ferit fiind de experiența formelor de persecuție ale acestuia. Oricât de informat ar fi fost, ar fi avut nevoie de infinită imaginație să închipuie arsenalul de metode de constrângere pe care regimul le știa mânuie cu abilitate, acesta vizând libertatea și uneori viața individului. Asumându-și abordarea pamfletară, vădit pătimasă și recunoscut subiectivă, Ierunca uita că din perspectiva la scara 1 la 1, distanța dintre Temniță și Academie era minusculă, iar de la Academie la Temniță se putea ajunge într-o clipită, cum și invers... Virgil Ierunca nu știa sau nu voia să știe că duplicitatea unora dintre intelectualii dezavuați i-a salvat și a salvat, în mare măsură, continuitatea culturii și învățământului universitar. Duplicitari sau nu, un G. Călinescu, un Arghezi sau un Tudor Vianu reprezentau pentru mulți o gură de aer în mijlocul vidului, chiar așa, cu imperfecțiunile lor umane.

Nu încape nici o îndoială, Virgil Ierunca, prin militanța sa intransigentă neconținută, a păzit intelectualitatea română de multe derapaje și oportuniste sau, când a fost cazul, le-a amendat. Dar faptul în sine de a exercita un soi de poliție morală în veșmânt critic presupune o atitudine punitivă ce nu se poate înscrie decât imprecis în cadrele obiectivității. În emisiunile „Povestea vorbii” și „Antologia rușinii” Virgil Ierunca întocmește un inventar al

dezonoarei, o listă a rușinii, îndreptată către ceea ce considera că sunt figuri ale imposturii de partid. Onoarea, definită în termenii lui Ierunca, era verosimilă strict în condițiile în care trăia Ierunca, adică într-un climat normal, democratic. Dincoace de Cortina de Fier aceasta se hașura însă în cu totul alte culori. „Antologia rușinii”, prezentată la radio și publicată în revistele exilului, retipărită în țară în condiții lamentabile în anul 2009¹², poate fi considerată o propunere de „asanare” a climatului cultural după aceeași logică a listelor de epurări. Din acest punct de vedere, cum s-au dovedit și cele ce au precedat-o, este perfect inutilă, ea nu a asanat nimic din simplul motiv că astfel de liste nu vor putea niciodată influența nici canonul, nici istoria culturii. Dacă admitem că, în ordine morală, antologia s-ar putea justifica, admițând în același timp că ar fi infailibilă, în sensul că fiecare protagonist este judecat cu aceeași măsură și, firește, nici unul nu este omis, în ordine culturală ea nu are nici o relevanță. Acest lucru nu înseamnă că o repertorizare a derapajelor morale ar fi inutilă, dimpotrivă, chiar și imperfectă ea reprezintă un *memento* mai mult decât necesar, în măsura în care relativismul moral nu este mai puțin pernicios decât purismul. Din acest punct de vedere „Antologia rușinii” este un document ce ține strict de istorie și care doar încadrat în epocă și corelat cu toate celelalte documente ale epocii poate avea vreo relevanță. A-l face astăzi armă de nimicire adversarii este pe măsură infantil și imoral, precum și faptul de a-l respinge sau a-l ignora cu tăfnă.

Dacă procesul revizionist reprezintă sau nu o mișcare pur literară și un demers de sorginte estetică este o întrebare superfluă ce își conține în mod evident și răspunsul. Nu se poate revizui estetic nimic prin mijloace extraestetice.

¹² Nicolae Merișanu, Dan Taloș, editori, *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, Editura Humanitas, București, 2009.

DUMITRU RADU POPA AND THE MORPHOLOGY OF APPEARANCE**Mircea A. Diaconu, Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava**

Abstract: The study aims to identify the particular features of Dumitru Radu Popa's writings, (a Romanian writer established in New York in 1985), by comparing first two works, Călătoria (1982) and Fisura (1985), with the 2004 novel, Sabrina și alte suspiciuni (2004). The first two books, almost ignored by literary criticism, were reprinted in 2005 under the title Skenzemon!. Our analysis highlights the subversive dimension of Dumitru Radu Popa's works (published in Romania during the Communist regime) and also the ethical involvement revealed in the relationship between the individual and truth. The author grounds his first works in the political circumstances and the terror of Communism, exploiting the fragility of the human being. Despite the fact that these issues are preserved in the 2005 novel, the absurd is replaced by irony, the atrocity is replaced by illusions, and the entire world becomes a show with interchangeable author and characters.

Keywords: Dumitru Radu Popa, literature during Communism, Aesopian literature, Anti-utopia

În cuvîntul introductiv la *Skenzemon!* (Editura Curtea Veche, București, 2005), Dumitru Radu Popa evocă, cu un umor din care nu lipsește mîhnirea, atmosfera din jurul primei sale cărți de proză (*Călătoria*, Editura Albatros, 1982), apărută după debutul cu o carte de critică literară despre Antoine de Saint-Exupéry: autorul nu era nici cal, nici măgar, adică nu aparținea nici unei generații literare. Păcat grav, mai ales pentru o literatură, cum o numește acum autorul însuși, „oarecum *anemică* și subtilă”. Continuă: „Și, pe urmă, ce mai era succesul în România acelor ani, dacă nu prețuirea cîtorva oameni la a căror opinie efectiv țineam” – și sînt amintiți, într-o enumerare din care eu nu prezint decît fragmentar, Mihai Șora, Ion Caraion, Ana Blandiana, Alexandru Paleologu, Adrian Marino, Mircea Martin, Virgil Mazilescu, Radu Petrescu... Într-adevăr, ce mai putea fi succesul în România acelor vremuri? Revanșa autorului consta în prețuirea cîtorva scriitori de marcă și, mai mult decît atît, în propria-i metamorfoză. Plecat din țară în 1985, după ce publicase trei cărți, Dumitru Radu Popa își urmează traiectul printr-un fel de însumare, în așa fel încît *Sabrina și alte suspiciuni* (2004), o capodoperă prin umorul ei metafizic, nici n-ar fi fost posibilă fără cărțile care au precedat-o. Fără a dispărea cu totul sub transparența de cristal a acesteia din urmă, scrierile anterioare ale lui Dumitru Radu Popa au devenit schele și temelie pentru ultima construcție. În plus, cred că pentru Dumitru Radu Popa, literatura își e suficientă sieși: nu e nici o trambulină pentru vanitate, nici o tribună pentru discursuri. Așadar, nu despre succes e vorba, ci despre felul cum, ignorînd o carte, nu facem decît să ratăm posibilități de explorare în noi înșine. Acesta e rostul emoțiilor, neliniștilor, tulburărilor interogative pe care Dumitru Radu Popa – fin arhitect, cum ar spune Caragiale – știe să le construiască cu o gravitate hrănită din ironie.

Ce poate fi mai incitant – epic vorbind – decît povestea unui cuplu de securiști descinși în America cu misiuni neclare, intrați în medii periferice și mafiote, suspectîndu-se reciproc, în fine, pîrînd să exploreze în locul nostru o lume exotică?

Dumitru Radu Popa nu spune, însă, în *Sabrina și alte suspiciuni*, o astfel de poveste; cu toată apetența lui evidentă pentru epic, nu spune nici altele, la fel de provocatoare. Din fragmente, putem reconstitui, însă, mai multe istorii: aceea derizorie a unui cuplu american –

cu propriul trecut echivoc – călătorind în vacanță spre Los Angeles (orașul îngerilor se dovedește a fi în cele din urmă... tărîmul lor); povestea Sabineei, femeie nefericită, murind într-un cameră sordidă din Bălătești, pe care toți bărbații o trădeză pentru a deveni homosexuali, dar și aceea a marelui K, psihiatru celebru, căruia degetul îi rămîne însărcinat cu lacrima Sabineei; în fine, povestea ciudatului Vicarius, sfînt sau fost deținut politic, dacă nu simplă iluzie, care își poartă în spate biserica și care face ca timpul să dispară. De fapt, nimic nu sfîrșește aici: intră în joc foști torționari, alte planuri abia sugerate, totul, dovadă a unei lumi imposibil de cuprins.

Dumitru Radu Popa scrie, însă, o carte fascinantă tocmai pentru că refuză polemic să spună o poveste. *Sabrina și alte suspiciuni* (Editura Polirom, 2004) este un roman ale cărui țevării subtile, lăsate la vedere în „hazardul” lor doar pentru a ascunde sensul ce le guvernează, se adresează de fapt re-citirii. Circulare, succesive, cumva suprapuse, poveștile se înlanțuie bizar, provocînd și verosimilitatea, și fantasticul, fie el mistic sau poetic; orice ipoteză nu iese, însă, din zona virtualității, a unei existențe fictive care nu dorește decît să legitimizeze ficțiunea și bucuria intelectuală pe care o provoacă. Dacă epica mai veche încerca să te convingă prin tot felul de artificii că ficțiunea e realitatea, de data aceasta lucrurile se schimbă. Pe urmele lui Caragiale, magistrul indiscutabil al prozatorului din moment ce este invocat în mod explicit de cîteva ori, Dumitru Radu Popa pune realul sub semnul iluzoriului. În așa fel încît, expresie a unei conștiințe convinse de inconsistența sensului, ba chiar a lumii, sensul e substituit de întîmplări și coincidențe cum altfel decît ludic-ironice. Orice fapt e o realitate tranzitorie și ipotetică. Un singur exemplu: Mugurel, novicele securist, cu numele de cod Lazăr, e finalmente, Mafalda, marele regizor. Un altul: amputarea unui deget e în realitate un avort. Or, în aceste condiții, inconsistența și identitatea aparentă a lumii nu e o chestiune de joc narativ, ci de realitate a lumii.

Dar poate că situația e chiar ceva mai complicată. Iată o replică: „iei toate lucrurile acestea în serios, ca și cum n-ai ști că sînt doar niște păcăleli”, îi spune Bob soției sale. Este expresia unui scepticism de lume burgheză. Numai că soția citește cartea propriei vieți, un scenariu – de hazard și complicitate – care sfîrșește în moarte. Bob și Meg, pentru a insista, poate foști securiști ei înșiși, sînt deopotrivă inși din realitate și personaje dintr-o carte. Oricum, victimele unei alte povești, pe care n-o cunoaștem, și, mai mult decît atît, anonimi printre morții cutremurului. Așa încît, cum se precizează într-un loc invocîndu-se *O noapte furtunoasă*, „dintr-o poveste foarte încurcată nu aveai decît să intri în una și mai încurcată”. Repet, deci: dacă mai spune o poveste, aceasta este tocmai una pe tema imposibilității poveștii. Și nu ca simplu exercițiu textual și narativ, destructurant, ci ca adecvare la real. Este felul lui Dumitru Radu Popa de a privi realitatea cu ironie: multiplele sensuri posibile, născute din mitologie (în final, există sugestia unei reactualizări ratate a mitului lui Isis și Osiris), din intertextualitate (*Biblia*, *Hänsel și Gretl*, *Muntele vrăjit*), din adecvarea la real se topesc în fața jocului de ipoteze și de coincidențe care nu sînt altceva decît forma de a se manifesta a creativității. Un *Epilog*, pornind de la acela din *Două loturi*, recombina iluzia și realitatea într-un fel de pladoarie a nimicului. Murind pe unul din paturile sanatoriului din Bălătești, Sabrina dispare cu totul: pentru a evita orice complicații, „cineva care dă ordine” declară pur și simplu că ea n-a existat; apoi sora șefă simte că, de fapt, încăperea e absolut goală, fiind ocupată de „acel nimeni” care zîmbea. Să fie acesta un fel de a sancționa agresivitatea concretului?! Greu de spus, în condițiile în care autorul provoacă re-citirea nu cu scopul

închegării unei povești ori al căutării unui sens, ci doar pentru plăcerea jocului inteligent de „situații” care te plasează în miezul lumii.

Firește că e multă parodie și ironie în roman. O spune – și o și demonstrează – Vitalie Ciobanu într-o bună analiză pe care o face într-un număr al revistei „Contrafort” („Inocența pierdută a literaturii”, în „Contrafort”, nr. 3-4 (113-114), martie-aprilie 2014). Medii umane, tipuri de literatură, tipuri de cititori, iată cine constituie ținta predilectă a lui Dumitru Radu Popa. Mica familie americană și ghidurile care-i substituie existența, proza misticoidă și de consum, cititorul comod atras de povestea nudă sînt, însă, doar prilejul de a pune în balanță, într-un fel extrem de fragil, distanța dintre rîs și meditație subtilă. Căci, în tot acest cerc vicios al adevărului lumii, nu se mai știe cine a inventat pe cine, cine scrie pe cine sau, cu cuvintele unui personaj, cine manipulează pe cine (căci, în lumile acestea concentrice, toți cei care cred că manipulează sînt manipulați). Este vorba atît de nivelul personajelor din poveste cît și de nivelul relației dintre cititor, personaje și autor. Și nu intrăm într-o ecuație fără ieșire care privește identitatea lumii, acest puzzle care nu înspăimîntă, ci provoacă mirare. De aceea, orice ironie și parodie se încadrează, de fapt, într-o anume fascinație a spectaculosului. Lumea e un spectacol, iar prozatorul nu o explorează pur și simplu, ci o desăvîrșește.

În fine, exact în jocul acesta de lumi iluzorii și liber de tentațiile reconstituirii în cheie satirică, Dumitru Radu Popa scrie unul dintre romanele mari ale literaturii române: un roman despre identitatea în criză, a lumii și a literaturii, despre suspiciuni și zîmbete, scris cu umor dar și cu gravitate. E altceva decît se scrie îndeobște în proza românească. De citit și, în termenii lui Matei Călinescu, de re-citit.

Rădăcinile acestui roman se află fără doar și poate în cele două cărți de proză publicate de Dumitru Radu Popa înainte de a pleca din România (*Călătoria* – 1982, *Fisura* – 1985), reeditate într-un singur volum, în 2005, sub titlul *Skenzemon*!). De ce acest titlu, cînd textul omonim, deși primul al volumului, ar putea părea nu într-un totu reprezentativ? *Skenzemon* e povestea a doi mineri care, dînd crezare bănuielilor că medicul cu care au tot băut pînă la un moment dat ar fi murit, își fac din pielea geamantanului său cizme. Unul din ei ajunge, însă, la dezalcoolizare, celălalt se spînzură; din cizmele unuia, doctorul, acum spitalizat și lucrînd nimicuri, făcu o servietă cu care povestitorul însuși, copil pe vremea aceea, ar fi mers ulterior la școală. Cît despre *skenzemon*, acesta e cuvîntul enigmatic, reverberînd încă în memoria povestitorului, cu care cei trei își însoțeau paharele de alcool. Așadar, un aer de fatalitate, de fantasmatic chiar, pe fondul unei fapte care ar putea fi considerate simplu meschine, mărturie a micimii și mizeriei umane. Dar nu e aceasta decît o epidermă superficială – datorată și perspectivei narative: faptele sînt receptate de către copil –, care ascunde mecanismele terorii și atmosfera instituită de ea. Dincolo de frînturi, dincolo de „crîmpeie risipite”, lumea concretă: asistent la București, tatăl naratorului de azi ajunge medic undeva în nord, la o mină de metale neferoase. Detaliile abundă în a spune că la mijloc era o sancțiune politică. Iată: „noi știam pe atunci foarte puține lucruri, și asta nu numai pentru că eram copii”, sau „Tata bea destul de mult, dar nu de asta s-a îmbolnăvit”. Disparația sa ulterioară, destinul celor doi muncitori, degradarea fizică și morală a medicului, posibilele sale relații cu străinătatea, iată o serie de fapte abia sugerate care denunță însă un timp al anomaliilor și cumva al absurdului. Și dacă e vorba despre fantastic sau despre absurd, aici, ca și în alte texte, e numai în măsura în care lumea concretă, reală, și-a pierdut simplitatea și coerența, fiind purtătoarea subtextelor, acele umbre ale realității care mai pot spune ceva despre adevăr. Ori în măsura în care ea nu

mai poate fi receptată ca atare. În *Dialectica tăcerii*, un alt text al volumului, citim aceste cuvinte elocvente: „Ar fi avut chef să rîdă, pentru că totul suna atît de serios și de stupid: legătura evidentă dintre toate amănuntele aparent ne semnificative, capacitatea de sinteză, în sfîrșit, o inteligență diabolică... Dar restul? Restul nu însemna nimic? Bordura surpată și asfaltul plesnit, grilajele înalte și ruginite și cine știe cîte alte mîini și stihii în văzduhul de nepătruns?”. Încărcătura de semne care instituie neliniște și iluzia – nu și adevărul – fantasmaticului, iată alte două particularități ale întregului volum, prezente în acest text de debut.

Dincolo de toate acestea, *Skenzemon!* are notele sale autobiografice. Să dăm cuvîntul autorului, cel din prefață: „Noi locuiam, de fapt, de mai bine de un an, la Craiova, unde fuseserăm strămutați ca un fel de pedeapsă pe care nu aveam cum să o înțeleg la acea vreme. Viața mea se desfășurase pînă atunci la București, unde mă născusem, dar de unde părinții mei fuseseră expulzați; Baia Mare, unde tata a fost medic de mină timp de șase ani; în sfîrșit Craiova, unde nu cunoșteam pe nimeni și, în principiu, nu puteam face nici un rău”. Oricum, proza lui Dumitru Radu Popa stă cu rădăcinile în aceste experiențe originare și e întemeiată de ele din moment ce ele își articulează sensul revelator. „Cui, de ce, cum?”, întreabă mai departe autorul (autorul concret, firește, din amintita prefață), în legătură cu răul pe care l-ar fi putut face familia sa. Răspunsul e edificator: „Proza mea avea să recupereze, măcar în crîmpeie risipite, această nelămurire”. În fine, o chestiune care ar trebui detaliată. Oricum, o proză de crîmpeie risipite și de sugestii, de bănuieli, supoziții și suspiciuni amare, care, finalmente, trec dincolo de biografic și dincolo de conjuncturalul politic, dincolo de tot ce e conjunctural, pentru a se înfige în existență. Sugestiile, supozițiile, bănuielile, suspiciunile, toate acestea privesc rațiunile existenței și formele ei de a fi; sînt chiar o metodă de cunoaștere.

Motive, deci, mai mult decît întemeiate ca volumul să poarte numele textului cu care debutează. În plus, ce înseamnă *Skenzemon*? Tot o nelămurire (ea e cauza întregului text), clarificată în final, de la distanța vîrstei. Iată: „Se pare că în zonă lucraseră, între cele două războaie, niște muncitori francezi, de la o antrepriză. Cînd beau, ei spuneau «à ce que nous aimons», aglutinat, «c’ que n’ s’ aimons». Și *skenzemon* a rămas”. Amintirea, deci, a libertății; în plus, amintirea ca soluție pentru infern. Și asta nu e totul, din moment ce, mărturisește autorul, cel din text de data aceasta, stînd el de vorbă cu lingviști francezi, ar fi aflat că nicăieri în Franța nu s-a spus, vreodată, la băutură, astfel. Și-atunci? De unde apariția ei? Să fie oaza de libertate pe care și-o permit, în clandestinitate, trei inși aflați sub papucul istoriei? Să fie felul lor – nu orgolios, ci anonim – de a se răzvrăti? Oricum, e exprimată aici, în aceste cuvinte inutile deși subversive, durerea, revolta și speranța – căci ei închină (și beau, distrugîndu-se chiar) pentru ceea ce nu mai au. Misterioasa formulă ocultă e cheia unui întreg univers mascat. În fine, imediat după precizarea aceasta legată de lingviștii francezi care n-au întîlnit celebra formulă, ea re apare, aparent contrastiv contextului, în chiar ultimul enunț al povestirii. Cui îi aparține ea de data aceasta? Cum cuvintele anterioare erau ale autorului (autorul din text, care își denunță, însă, apartenența la viața concretă), formula îi aparține lui. El o performează, ca să zic așa. Ironică în superbie, demonică în ironie, de data aceasta ea pare să elibereze de toate servituțiile concretului, ca un strigăt de răzbunare (și de victorie), strigătul sagace al artistului. Este ceea ce putea spune (și face) Dumitru Radu Popa însuși în 1982.

La drept vorbind, câteva dintre scrieri sînt pur și simplu dinamitarde. În prefața de-acum, referindu-se la cel de-al doilea volum, *Fisura*, autorul mărturisește: „Mă crucesc și astăzi cum de a putut să apară”, pentru ca imediat să invoce texte care „conțineau elemente aproape «incendiare»”. Nici o exagerare în aceste cuvinte. *Nelu patru mîini*, *Farsa*, *Vînătorul*, *Călătoria*, *Totul despre fugă* sînt texte de o violență a denunțării al cărei hohot sinistru copleșește și astăzi. Fiecare dintre aceste povestiri, cu aerul lor funambulesc, ca o pastă groasă, deopotrivă burlescă, grotescă și fantasmatică, ar merita o analiză minuțioasă. Pentru a nu mai vorbi de *Fisura*, această nuvelă deopotrivă alegorică și directă, venită parcă din coșmarurile lui Jarry și din utopiile negre ale lui Orwell, despre felul cum se instituie, funcționează și proliferază o dictatură. Coborît printr-o banală fisură pe celălalt tărîm, eroul descoperă o lume paralelă, în care durerea și bucuriile sînt atrofiate și-n care oamenii refac, pe străzi aparte, diferite stagii ale istoriei. Un loc în care granița dintre carnaval și adevăr, dintre mucava și viață se estompează și-n care revolta disperată, devenită ridicolă, provoacă cel mult un hohot de rîs. Pentru că se hrănește cu sentimentul că are în permanență posibilitate alegerii, eroul rămîne prizonierul unei inocențe firești, pînă cînd descoperă marele scenariu în care, fără voie, e înscris. Numai că evadarea nu mai este posibilă: la suprafață, fisura căpătase dimensiuni monstruoase și întregul teritoriu din jur era brăzdat de crăpături abia vizibile, consecința fierberii din adînc, gata să se răsfrîngă în afară. Nu-i rămîne eroului – fără nume, pentru că experiența e categorială – decît să aleagă, într-un fel de euforie inconștientă, subterana. În fine, un text atît de bogat în sugestii încît ar merita să fie comentat, cu elevii, la orele de literatură și poate la cele de istorie. Oricum, analiza acestui text nu trebuie să rămîină cantonată în limitele unei interpretări conjunctural-alegorice. Răsfrînt în text, contextul scrierii nu-i decît prilejul unei proiecții în adîncime.

Este motivul pentru care dimensiunea „incendiară” a textelor, chiar și a acestuia, se mută pe un plan secundar. O spune însuși autorul: „dar asta nu mă mai interesează, mi-a trebuit multă vreme să-mi sau seama”. Afirmatie care n-ar putea fi citită în litera ei dacă n-ar fi susținută de *adevărul* scrierilor, oricît de subversiv-dinamitar le-ar fi miezul. În ele pulsa verbul ironic al ultimei replici din *Skenzemon*. Dincolo de acest miez și de acest verb ironic, neliniștea ontologică: iată datul imuabil al prozelor lui Dumitru Radu Popa. Fiecare text stabilește un traiect al instituirii neliniștii – el e chiar „lumea” prozelor sale – și, în funcție de ezitățile și amînările acestei instituirii, prozatorul însuși, ca voce, se construiește pe sine. Ezitări, amînări, suspiciuni, îndoieli, pipăiri ale concretului – altfel spus, o analiză tot mai minuțioasă, o coborîre amenințătoare și fascinantă în pliurile materiei. E ca și cum am spune că ceea ce există (nu doar pentru artist, ci obiectiv, ca realitate concretă) se revendică de la concretețea detaliului și că lumea nu-i decît o suprapunere de niveluri de iluzii. Ca un credo, iată-l pe scriitorul din text mărturisind: „Nu de risc mi-e teamă, Ulise! E vorba de cu totul altceva: știu numai senzații, gusturi, mirosuri, forme, sentimente, imagini fără azi, mîine sau ieri. Cum să fac viață din astea?”. Or, Dumitru Radu Popa chiar face din aceste date viață, dar nu în sensul, restrictiv, că articulează o lume, ci în acela, mai pretențios, că instituie emoții. Nu-mi permit aici analize detaliate (sînt proze care merită comentarii pe pagini întregi), însă nu pot să nu reiau aici câteva fragmente disparate care, chiar și scoase din context, au o mare putere de sugestie. Iată, în *Alegere de grădinar*: „Hotărît lucru, grădina noastră avea suflarea ei, de ființă care ne îngropase și urma să ne îngroape pe toți”, și, tot aici: „În ultimul timp, trăiam exclusiv în visul unui mac”. În *Arca*: „Dar totul era zadarnic și lumea îmi apărea ca

operă a unui zeu rău și sceptic, care se retrage din plăsmuirile sale nereușite”. Altundeva: „Tot ce vă povestesc eu acum se întâmplă cu multă vreme după povestea asta”.

Două texte diferite se numesc *Tabloul*. Fără îndoială, e o obsesie la mijloc. De fapt, extrapolând puțin, tabloul e fisura, poarta, fotografia, tot ceea ce, ca decupaj, permite o evadare din real în adevăr. Dacă fizica n-ar fi la Dumitru Radu Popa temelia unui salt în metafizic, s-ar putea spune că e vorba de un simplu și cunoscut auxiliar al recuzitei prozei fantastice. Nu întâmplător, în primul dintre texte, tabloul pe care îl cumpără Victor păcătuia „prin fidelitate cuminte și lipsă de metafizică”. Or, contemplația minuțioasă transformă detaliile într-un hău în care eroul coboară cu voluptate. E deliciul pulverizării și purificării realului. Purificați de real, cei din tablou au, totuși, mecanic, atributele vieții. Nu-i vorba de obsesia evadării aici, nici de vreo alegorie, nici de aplicarea mecanicului pe ceea ce este viu. Pur și simplu, realitatea e supusă unui exercițiu de explorare în care conjunctura istorică (și istorică într-un sens foarte larg) nu mai contează. Ajuns în posesia tabloului, naratorul însuși va face experiența descinderii, iar dincolo de dealul reprezentat acolo, va găsi, aruncate, cel puțin așa bănuiește, hainele fostului proprietar, Victor. Semn că acesta poate nu s-a întors. Așadar, o lume care repetă și legitimează ca nearbitrară experiența personajului; în alte locuri (*Triumful talentului* sau, excepțională, *Dialectica tăcerii*), repetiția e semn al infernului, pentru că nimic din ceea ce există nu are consistența realului. Și dacă vorbim de infern, o facem tocmai pentru a marca unul din atributele „realității”: incertitudinea. Ea naște absurdul, abulia, visul, coșmarul, chiar delirul. Dacă nu cumva boala ori moartea. Cu atât mai mult avem de-a face cu o proză cumva non-evenimentială, a senzațiilor, halucinațiilor. Și nu pentru că Dumitru Radu Popa n-ar stăpîni arta epicului pur – sînt momente în care existențe ample sînt prinse în cîteva note de mare acuratețe –, dar exactitatea e numai o aparență și, din acest motiv, nimic nu poate opri tentația explorării ei. Nu întâmplător eroii lui Dumitru Radu Popa sînt bolnavi sau deținuți, trăiesc în sanatorii sau în închisori. Că pot fi invocate reminiscențe din Urmuz sau din Caragiale (nu și din Kafka, amintit de unii), din Goya sau din Bosch, lucrul e mai puțin important. Autorul folosește deliberat anumite strategii epice, însă fără să le parodieze, asumîndu-și-le. Ce-i drept, miza lor e alta decît aceea a precursorilor. La drept vorbind, pe lîngă toate aceste referințe, încă una ar fi obligatorie: Rousseau Vameșul. E în proza lui Dumitru Radu Popa un abur de irealitate, o lentoare a perceperii, o îngroșare a detaliilor care provoacă uneori alienarea (deși pare a fi consecința ei), alteori ironia, o ironie aproape caldă, asemenea unei retrageri în vis, fie el și cel de dinaintea morții. Ironia caldă, dar și durerea melancolică ori, uneori, angoasa, generată de terifiant. Un Rousseau Vameșul dublat, așadar, de umbra lui Giorgio de Chirico cu absențele lui instituind spaime metafizice. În paranteză fie zis, tehnica repetiției face parte din scenariul acestei ironii umbrite de melancolie. Că la mijloc putem vedea experiența originară a evaziunii? Indiscutabil, orice proză a lui Dumitru Radu Popa, chiar și acelea în care nimic nu sugerează conjunctura politică, poate fi așezată într-o ecuație în care necunoscuta e privitoare la context. Numai că neliniștea, repet, e ontologică. Alegoriile se debarasează de conjunctural și ceea ce relevă prozele lui Dumitru Radu Popa este precaritatea ființei. Cînd un ins se poate privi din afară așa de intens încît, pînă la urmă, își vede piciorul mergînd (urmă gogoliană), atunci înseamnă că realul nu mai e locuit de adevăr.

În fine, celălalt text numit *Tabloul* e, în cea mai mare parte a lui, descrierea lumilor – lumi paralele – reprezentate într-un tablou. Ultima frază a nuvelei precizează chiar: tabloul

există cu adevărat și se numește *Les premiers jours du printemps* (1929). Dincolo de descrierea care implică mult memoria afectivă și detalierea epică., ascuns în chiar miezul textului, un program, unul care spune mult despre proza lui Dumitru Radu Popa însuși: „Trebuie spus că, în principiu, tabloul corespunde condiției puse de Baudelaire în «Curiozități estetice», dar într-un alt fel: imprecizia se obține tocmai prin epuizarea amănuntelor devastatoare, ucigaș de ambigue prin exactitatea desenului și infinit sugestive datorită incongruenței minunate a ansamblului”. Astfel, tabloul e o compoziție pe mai multe nivele, din care, tocmai datorită rigorii notației și minuțiozității analizei, nu lipsește aerul misterios, o umbră a viermiieli comune. Opusă ei, într-un colț, „vedem o fetiță și un bătrîn foarte cuviincios îmbrăcat, amîndoi cu umbrele lor”. Continuă Dumitru Radu Popa: „Bătrînul îi spune: «Nu, fii pe pace, totul e pierdut. N-a mai rămas nici o iluzie». Dar fetița, în puritatea ei angelică: «Eu am aici o trăistuță. Cu ea ce mă fac?»”. Suficient acest dialog absurd pentru a face proiecția în abisal. Absurd, pentru că, deși sînt împreună, și dau astfel senzația vieții (umbrele sînt o dovadă în acest sens), fiecare dintre eroi trăiește o altă lume. Asta și ca o dovadă a faptului că în tablou condiția realului e decupată esențial. Oricum, ultima treime a tabloului, căreia prozatorul îi dedică nu mai mult de cîteva rînduri, e aceea care poartă greutatea de semnificație a întregului. Iată: „Aici, un bărbat stă așezat pe un scaun. După ținuta imobilă, ar putea fi un aristocrat. Cel mai smintit dintre marchizii acestui veac născoci paranoia critică. Bărbatul stă cu spatele și la noi, și la restul tabloului, refuzînd explicit totul, ca o presimțire nesănătoasă. Pentru că nimeni nu se așază pe un scaun ca să privească la ceva ce nu e. Or, el se uită exact la acest *nu e*, deslușind catastrofa într-atît încît paralizază. Ceea ce vede e perfect deschis și el înțelege asta la prima căutătură”. Da, acest bărbat, care e artistul însuși și cu care Dumitru Radu Popa, ca prozator al radiografierii nimicului, se identifică; acest bărbat, cu spatele către realitate, refuzînd deopotrivă lumea și spectacolul propriei ființe oferite celorlalți, preferînd golul absolut în locul aceluia care ia forma materiei și a vanităților. Oricum, un bărbat cu conștiința excelenței sale, marchiz smintit, salvat poate de viciul paranoiei critice, un viciu care înstrăinează și, prin înstrăinare, vindecă. Mai nou – dovadă *Suspiciunile Sabrinei* –, golul acesta, care e viața însăși, hrănește nu angoasa, ci fascinația. Și nu numai fascinația textului – care se construiește ca semnificație, nu ca anecdotă (a se vedea finalul caragialean din *Nelu patru mîini*) –, ci mai ales a lumii, țesute din iluzii. Ca și cum în *Suspiciunile Sabrinei* autorul însuși ar coborî prin *fisură*, fără să aibă sentimentul terorii și fără să fi suportat o convertire stazică. Cel care cîndva era *autodistrugătorul* (salvat de scris, el nu salva și lumea din juru-i), azi face din fragilitatea lui mijlocul unei explorări dincolo de bine și de rău.

Oricum, nu despre ultimul Dumitru Radu Popa discutăm aici, ci despre primul, cel de dinainte de a pleca din țară. Or, în cele două volume din anii '80, Dumitru Radu Popa trăia sub spectrul terorii. Cu un capăt înfipt în conjuncturile politice, cu celălalt sprijinindu-se chiar de fragilitatea ființei, ea, teroarea, dădea formă lumii și sufletelor ei. La drept vorbind, despre Dumitru Radu Popa, cineva care ar „suferi” el însuși de patologia analizei și de semeția sintezei ar trebui să scrie o carte. O carte despre cum nu mai e cu puțință cunoașterea și despre cum nu mai e posibil adevărul. În fond, proza lui Dumitru Radu Popa face morfologia aparenței. Spațiul gol lăsat de o scîndură lipsă dintr-un gard (scîndura cu care trei bătrîni ucid un intrus) a devenit pentru noul proprietar o poartă, loc al comunicării și al trecerii. Iată „morală” fisurii și teologia aparenței. La drept vorbind, în surdină, ce-i *Skenzemon* ?

Povestea unui geamantan, care se dovedise a fi gol, devenit în timp cu totul și cu totul altceva. O realitate, așadar, în permanentă schimbare care nu poate da seama decât despre ceea ce este tranzitoriu.

Bibliografie:

- Dumitru Radu Popa, *Antoine de Saint-Exupery - Aventura Conștiinței*. București, Editura Albatros, 1980
- Dumitru Radu Popa, *Călătoria*. București, Editura Albatros, 1982
- Dumitru Radu Popa, *Fisura*. București, Editura Cartea Românească, 1985
- Dumitru Radu Popa, *Panic Syndrome!*, București, Editura Univers, 1997
- Dumitru Radu Popa, *Închide ochii!* București, DuStyle, 1998
- Dumitru Radu Popa, *Traversând Washington Square*, București, Editura Cartea Românească, 1999
- Dumitru Radu Popa, *La Revoluția Română*, București, Editura Univers, 2000
- Dumitru Radu Popa, *Sabrina și alte suspiciuni*, București, Editura Polirom, 2004
- Dumitru Radu Popa, *Skenzemon!*, București, Editura Curtea Veche, 2005
- Dumitru Radu Popa, *Lady V.*, București, Editura Curtea Veche, 2006

THE DOUBLE INTUITION AND THE SELF-DEFINITION THROUGH PREVIOUSNESS

Dorin Ștefănescu, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: The paper discusses some of S. Mărculescu's and D. Alonso's remarks about the importance to define ourselves through a prospective approach to our contemporary reality: a before that comes from far, being our own unknown immemorial. The pre-comprehension may have the pre-vision of this inner brightness, as it opens the way towards the core of the poem, where the author's expressive (creative) intuition receives a response from the reader's impressive (receptive) intuition, as a sign of a double vocation, a poetical and a critical one. The work of art implies these two intuitions of the hermeneutical field where the two experiences meet one another in the presence of the language and of the image, in an original point of departure intuited before being seen.

Keywords: expressive intuition, impressive intuition, pre-comprehension, point of departure

Poate intuiția să înainteze până dincolo de începutul care se dă rostirii? Să cuprindă cu înțelegerea ei fulgerătoare donația inaparentă a unui neînceput, semnul arătător al semnificabilului care se pre-dă? Într-un studiu despre Dámaso Alonso, Sorin Mărculescu își mărturisește fără înconjur adeziunea pentru ceea ce el numește definirea prin precursorat. Cităm întregul pasaj, elocvent prin fervoarea pledoariei: „Să ne mulțumim a ne defini doar starea de înaintare către ceva ca semn a ceva, să fim proiecția și previziunea noastră într-un înainte de ceva, într-un către ceva, să fim măcar fuga binecuvântată în plasa umbrei noastre mânate uneori atât de puternic de marea flacăra din spate, încât amenință să se desprindă de noi, să-și autonomizeze precursoratul, să ne scape de sub control, ridicându-se din praful umil prin care se târa și ne prevestea, împinsă de vântul solar ce ne arde umerii, ne umflă părul și ne împinge într-un înainte de noi și într-un înainte al nostru întru care oricum ne va preceda, ea, partea neștiută și umilă din noi, tăcerea noastră, umbra noastră, imponderabilă ca o suflare, neînsemnată ca o zdreanță de muselină lesne purtată de vântul luminii și după care, da, abia *după* care, *suntem* provizoratul definirii noastre prin precursorat. Și-atunci să ne fie destul că suntem *pre-*, că ne putem anticipa pe noi înșine și drumul către teritoriile necunoscute prin premergerea unui semn umbros de lumină”.¹ Se observă că starea prin care se definește precursoratul este una în mișcare, înaintarea către ceva care ne premerge; nu o întoarcere într-un trecut fantasmatic căci nerecuperabil, față de care suntem mereu *după*, nici înaintarea oarbă către ceva care încă nu este, spre viitorul unui *înainte* neanticipabil, ci un demers prospectiv prin care avem acces la o realitate ce ne este contemporană: un *înainte* care vine de departe, dar nu din spațiul nedefinibil al unei depărtări ori din adâncurile insondabile ale timpului. Este imemorialul pe care îl purtăm în noi, ca semn arătător al unui sălaș lăuntric, al părții neștiute din noi. Într-un fel suntem *după* ceea ce ne definește în miezul intimității noastre, dar nu suntem decât ca urmare a acestui semn care – abia el – ne anticipează, ne arată drumul către teritoriile necunoscute care sunt întotdeauna *înaintea* noastră. Un semn umbros de lumină, așadar, cel care străpunge întunericul și ne cheamă *prevestindu-ne*. Cum putem avea *previziunea* acestei străluciri dacă nu prin *intuiția* care ne deschide calea către miezul

¹ Dámaso Alonso: *Drum către sălașul interior*, în Sorin Mărculescu, *Semne de carte*, Ed. Cartea Românească, București, 1988, pp. 11-43 (pagini din care vom cita în continuare).

unui poem, acolo unde ne descoperim propria lumină? „Doar intuiția – spune Alonso –, doar săgețile şuiătoare trec peste ziduri şi ajung în sălaşul lăuntric. Acolo domneşte lumina”.² Înainte de a fi cucerit strategic, prin convocarea unui întreg arsenal al metodelor interpretative, poemul e închis în sine, cetate inexpugnabilă care nu se lasă deschisă decât de înţelegerea albă a intuiţiei. Intuiţia nu luminează interstiţiile poemului, mai degrabă sesizează locul unde ceva luminează, luminişul în jurul căruia se constituie poemul. A ne lăsa călăuziţi de „lumina unei intuiţii prelabile” înseamnă a ne asuma un „salt orb” în necunoscut, cu riscul de a-l face greşit, ignorând semnul previziunii. Adevărata intuiţie, cea fără greş, e „oarbă”, căci nu vede şi nu primeşte decât ceea ce i se dă, pre-vedere sau precomprehensiune a ceea ce semnifică luminând, iradiind dintr-un miez incandescent.³ Nu e totuşi precomprehensiunea în înţelesul ei clasic de orizont proiectiv, de anticipare a desăvârşirii sau de aşteptare a sensului (raport cu adevărul sensului vizat). Intuiţia e „pre”-comprehensivă doar în virtutea absolutei sale gratuităţi, fără presupozitie, neanticipativă în sens intenţional, fără proiect sau expectanţă cu privire la ceea ce îi e dat să înţeleagă: datul original al semnificabilului întrupat imaginal.⁴

Interpretarea însăşi s-ar dovedi aproximativă, neînţelegătoare, dacă – prin recursul exclusiv la tehnicile de cercetare a operei poetice – ar restrânge tot mai mult „centrul fierbinte accesibil numai intuiţiei”. Pentru D. Alonso – subliniază S. Mărculescu – „intuiţia se dovedeşte a fi pur şi simplu o formă de cunoaştere globală, empatetică, nemijlocită, care presupune însă neapărat un vast fond apercceptiv şi de sensibilitate”, adică semnul infailibil al unei vocaţii, poetice sau critice. „Opera literară e privită ca punct central într-un flux care porneşte din « intuiţia expresivă » a creatorului şi se actualizează prin « intuiţia impresivă » a cititorului. Opera presupune aceste două intuiţii şi nu se desăvârşeşte fără punerea în legătură a acestor doi poli. S-ar putea spune chiar că opera nu începe să existe decât din clipa în care trezeşte intuiţia cititorului”. Intuiţia expresivă sau creativă şi intuiţia impresivă sau receptivă nu se disting decât în afara operei, căci ele sunt operante, fiecare în parte, în domeniul singularităţii ce le defineşte, ca doi versanţi care nu se întâlnesc, dar alcătuiesc laolaltă întregul unui munte. Opera este câmpul hermeneutic în care întâlnirea lor, niciodată absolută, este posibilă, ca o intrare împreună în experienţa de limbaj a fiinţei poemului. Doar la nivelul acestui limbaj, ceea ce ori cel care se prezintă semnifică în prezenţa imaginii; aici însă „semnificaţia sau expresia se desparte astfel de orice dat intuitiv, tocmai pentru că a semnifica nu înseamnă a da. Semnificaţia nu e o esenţă ideală sau o relaţie expusă intuiţiei intelectuale, precum senzaţia expusă ochiului”; de aceea discursul „este producţie de sens”, or „sensul nu intră într-o intuiţie”.⁵ Pe de o parte, în cuvintele lui Alonso, intuiţia ne oferă accesul „către un

² Apud Sorin Mărculescu, *op. cit.*, p. 16.

³ „Există două tulpini ale cunoaşterii omeneşti care provin poate dintr-o rădăcină comună, dar necunoscută nouă, anume sensibilitatea şi intelectul: prin cea dintâi obiectele ne sunt *date*, iar prin cel de-al doilea ele sunt *gândite*” (Immanuel Kant, *Critica raţiunii pure*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 61). „Chiar orbită – comentează Jean-Luc Marion – intuiţia rămâne donatoare (...). Intuiţia fără concept, deşi încă oarbă, totuşi deja dă materie unui obiect; (...). În regatul fenomenului, nu conceptul este rege, ci intuiţia: căci, înainte de şi pentru a vedea un obiect, trebuie mai întâi să i se dea apariţie; chiar dacă nu vede ceea ce dă, intuiţia dispune singură de privilegiul de a da” („Fenomenul saturat”, în Jean-Louis Chrétien, Michel Henry, Jean-Luc Marion, Paul Ricœur, *Fenomenologie şi teologie*, Ed. Polirom, Iaşi, 1996, p. 95).

⁴ „Intuiţia „nu se exercită în mod original, fără nicio presupozitie, decât întrucât furnizează date originare”, dându-se în mod original (Jean-Luc Marion, *Fiind dat. O fenomenologie a donaţiei*, Ed. Deisis, Sibiu, 2003, p. 302).

⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalitate şi Infinit. Eseu despre exterioritate*, Ed. Polirom, Iaşi, 1999, p. 49.

punct care, în sufletul cititorului, este ca o proiecție a unei clipe corespunzătoare din sufletul creatorului. O revelație, o modificare mai mult sau mai puțin similară cu aceea trăită de noi cu prilejul lecturii a determinat și în sufletul poetului o intuiție selectivă a elementelor expresive la care a recurs”. Este calea pe care o arată relațiile dintre elementele semnificative și cele semnificate și care duce „spre momentul auroral în care o lume vagă, de gânduri, emoții, reminiscențe, aflată în sufletul poetului, s-a închegat ori s-a plăsmuit într-o făptură strălucitoare, exactă: poemul”.⁶ Pe de altă parte, însă, în această accepțiune, „poemul e gata creat. Și acum, virtualitatea lui constă în putința de a produce în cititor o comoție printre elementele profunde ale conștiinței egală sau similară cu cea care a constituit punctul de pornire al creației”.⁷

Ce este acest *punct* de plecare al creației care reverberează – fluxionează – într-un punct echivalent aflat în sufletul cititorului? Să fie vorba de acel „punct de inserție” în spiritul artistului, de care vorbește Schleiermacher sau, înțeles în sens pouletian, ca origine definitorie ori trezire la sine a conștiinței intenționale? Mai degrabă – și mai mult – un punct originar ca centru înspre care opera (și nu autorul) tinde, „singurul unde se va putea împlini, în căutarea căruia ea se realizează și care, odată atins, o face imposibilă”, căci „opera se nimicește dacă ajunge la punctul ei originar”, fiind „pusă la încercare de propria-i imposibilitate”.⁸ Ceea ce Blanchot numește „punct de plecare” către originea și incertitudinea operei este punctul profund obscur către care tinde privirea orfică, „apropierea de acel punct unde nimic nu începe”, unde opera este netematizabilă ca orizont al semnificării, un inevident transcendent oricărei teme, înaintea oricărei interpretări. Un punct ideal al adâncimii, „un spațiu unde nimic nu are încă propriu-zis un sens, către care totuși ceea ce are sens se întoarce ca înspre originea sa”.⁹ Și atunci intuiția impresivă nu va întâlni niciodată intuiția expresivă decât în locul unui punct mereu mișcător, în contratimpul unei experiențe a diferenței. Nu identitate vom întâlni aici, confuzie de planuri, ci o „fuziune a orizonturilor” (H.-G. Gadamer), o „pre-mergere în posibilitate” (M. Heidegger), confruntare cu inexprimabilul pre-începutului care nu este doar al operei ci și al nostru.¹⁰ Aici, în acest punct central, obiectul poemului este și obiectul lecturii, facultatea „poetică” fiind o calitate obligatorie și actului de a înțelege: „Obiectul poemului – spune Alonso – nu poate fi expresia realității imediate și superficiale, ci a realității iluminate de claritatea plină de fervoare a Poeziei: realitate profundă, ascunsă îndeobște în viață, neintuibilă decât prin intermediul facultății poetice și inexprimabilă”.¹¹ Profunzimea se disimulează în chiar semnificațiile și imaginile prin care ea apare, dar pentru a putea vorbi de apariție trebuie ca ceva să iasă din ascunsul inaparent, să dea de văzut și de înțeles, să ia cuvântul așa cum ar lua lumină. De aceea, „situarea în obiectul însuși printr-un efort al

⁶ Apud Sorin Mărculescu, *op. cit.*, p. 40.

⁷ *Ibidem*, p. 25.

⁸ Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Ed. Univers, București, 1980, pp. 66, 69.

⁹ *Ibidem*, p. 127.

¹⁰ „Atunci când interpretul depășește ceea ce este nedumeritor într-un text și îl ajută astfel pe cititor să înțeleagă textul, propria sa retragere nu înseamnă dispariție în sens negativ, ci intervenția sa în comunicare în așa fel încât tensiunea dintre orizontul textului și orizontul cititorului să fie anulată – ceea ce eu am numit *contopirea orizonturilor*. Orizonturile separate, ca și punctele de vedere diferite, se dizolvă unele în altele. Înțelegerea unui text tinde, de aceea, să îl câștige pe cititor pentru ceea ce spune textul, care tocmai prin aceasta dispare el însuși” (Hans-Georg Gadamer, „Text și interpretare”, în *Adevăr și metodă*, Ed. Teora, București, 2001, p. 611).

¹¹ Apud Sorin Mărculescu, *op. cit.*, p. 24.

intuiției”¹² înseamnă coborâre în lumea poemului până în ne-locul unui semnificabil inaparent, care abia începe să se in-formeze, să-și creeze semnificantul pe măsura perspectivei pe care urmează să o deschidă. „Într-o asemenea perspectivă – remarcă S. Mărculescu – , marginalizările de circumstanță nu mai contează. Sălașul interior al operei, al faptei, e pretutindeni, ca și centrul pascalian”. Un centru ubicuu, pulsând difuz în carnea poemului, până în ultima nervură a imaginilor. Acum singurul lucru care contează este apariția acestei interiorități, straturile de sens prin care răzbate rostirea originară, imaginea pre-începutului care luminează mereu *înainte*.

Locul întâlnirii intuiției cu făptura strălucitoare a inaparentului nu deschide orizontul înțelegerii; se dă ca autodonatie a sensului în ipostaza pre-începutului posibil, așa cum ne este dat în *Eon spre sâmbure*¹³: „te voi întâlni în ultima / răsfrângere-n sine a golului / acolo unde solzii timpului / se dizolvă-n fântâni”. Dacă întâlnirea este cu adevărat o între-vedere, aceasta în dublul său sens: pe de o parte, reciproca oglindire – coprezență reflectată – a ceea ce prevestește semnificarea într-un semn de prezență și preînțelegerea saturată intuitiv; pe de altă parte, situarea intuiției într-un *înainte* de vedere îi dezvăluie locul privilegiat al revelatului, *între* inaparentul sensului nemanifestat și posibilul unei întrupări imaginale. Loc deschis și totuși gol, al răsfrângerii în sine a golului care nu are ce arăta decât vacuitatea plămuirii, sensul invers al dizolvării. Dar ce sens poate avea această frângere pe dos, răsfrângerea unui gol care se arată drept ultimul posibil? Și apoi, ceea ce se întoarce astfel și creează locul întâlnirii nu arată ceva în chiar miezul golului răsfrânt, acolo unde solzii timpului se dizolvă-n fântâni? Imaginea aceasta, apărută din gol, e forma pe care o ia ceea ce nu poate să apară decât autorevelându-se într-un *altul* propriu, pe care îl generează din sine: arătarea unui semn plin a cărui perspectivă aduce în înțelegere posibilul unei relaționări. Într-adevăr, semnificatul conținutului spiritual este inteligibil doar în forma internă a semnificantului prin care apare, în imaginea în care el se in-formează.¹⁴ Putem „vedea” cum solzii timpului se dizolvă-n fântâni? Altfel spus, ne dă fenomenologia doar apariția ca atare, fără hermeneutica prin care, în chiar vizibilul apariției, să înțelegem ceea ce apare?¹⁵ Dar ar avea vreun rost să înțelegem timpul întâlnirii într-un gol răsfrânt, cu prețul dizolvării întâlnirii înseși? Un răstimp al neînceputului al cărui conținut e gol, atunci „când nu știu dar fulgeră / totul și fețele tale / se aprind de înc-o lumină / mai veche”. Nu știm ce vedem, dar fulgeră totul.¹⁶ Inteligibilul nu suferă aici nicio amputare; semnificatul nu e diminuat în preeminența sensibilului. Nu e destul că fulgeră totul, că fețele imaginii se aprind și luminează? Căci nimic nu fulgeră prin sine; totul străfulgeră în

¹² Henri Bergson, *Gândirea și mișcarea*, Ed. Polirom, Iași, 1995, p. 195.

¹³ Vol. *Locul sâmburelui* (1973), în Sorin Mărculescu, *Carte singură*, Ed. Cartea Românească, București, 1982, p. 171.

¹⁴ Într-o „rețea în mișcare de suprasemnificanți relaționali”, astfel încât, plămuirea odată încheiată, „Semnificatul s-ar întrupa în văzduhul vital turnat între zidurile isprăvite. Semnului i s-ar da astfel șansa de a respira” (Sorin Mărculescu, „În loc de prefață” la *Fluviul întâmplător*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p. 6).

¹⁵ „Pe de o parte, hermeneutica se construiește pe baza fenomenologiei și păstrează astfel lucrul de care totuși se îndepărtează: fenomenologia rămâne presupuziția de nedepășit a hermeneuticii. Pe de altă parte, fenomenologia însăși nu se poate constitui fără o presupuziție hermeneutică” (Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 36).

¹⁶ Necunoaștere revelatoare („ce multe țărâmurii nu te cunosc / ce multe ape nu te scaldă”), întrucât ea înseamnă o smulgere din cunoașterea exterioară, o descojire și o golire treptată a straturilor realului, până la ceea ce se dă ca de sine cunoaștere „a miezului din gol” (*Alegerea sâmburelui*, în Sorin Mărculescu, *Carte singură*, ed. cit., p. 172).

golul răsfrânt, într-o lumină mai veche decât golul. Încă o lumină – alta – peste cea pe care o arată imaginea; străluminată, aceasta nu dă numai de văzut ci și de înțeles în lumina care o premerge. Dar ceea ce apare se pune în vedere ca neînceput al vederii, ca pre-vedere în lumina care vine înaintea imaginii. Pentru ca ea să vină – în chiar veșnica ei prevenire – , timpul trebuie să se dizolve, să-și curme curgerea în fântânile în care el e nevăzut, stătător în sine. Se înfășoară în *ultima* răsfrângere a golului, acolo unde ne întâmpină „o abdicare cețoasă / a monadelor și-o pace contrasă”. Ultim în care se desfășoară lumina dintâi, căci în timpul contras, retras în nemanifestare, ceea ce apare și apariția ca atare arată sălașul atemporal al miezului inaparent, locul sâmburelui¹⁷: „tot mai aproape de tine tu altul / sub comuna coajă-a nopții-n micșorare”. Apropierea de acest loc e o înaintare către pretimpul identității originare, în vechimea altui nivel de realitate în care *tu* și *altul* coexistă în in-diferență. Aici posibilul e încă – dintotdeauna – același care presupune deja alteritatea. Altul nu e posibil decât în timp, în temporalitatea manifestării; el e însă *posibilul* atât timp cât stă în netimp, ca același-altul care se prevestește ca altul-același. Imaginea ființează în posibilul ivirii sale, apare și semnifică înainte de a fi. Dar în ceea ce apare și semnifică, a fi se pre-dă, precum timpul în pre-curgerea sa nevăzută sau miezul ce iradiază în carnea fructului.¹⁸ Este locul vechii lumini, răzbătătoare prin timp și prin noaptea înțelegerii, imaginea stră-lucitoare a poemului nesfârșit, neînceput.

Bibliografie

- Bergson, Henri, *Gândirea și mișcarea*, Ed. Polirom, Iași, 1995
 Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, Ed. Univers, București, 1980
 Chrétien, Jean-Louis, Michel, Henry, Marion, Jean-Luc, Ricœur, Paul, *Fenomenologie și teologie*, Ed. Polirom, Iași, 2003
 Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, Ed. Teora, București, 2001
 Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, Ed. Științifică, București, 1969
 Lévinas, Emmanuel, *Totalitate și Infinit. Eseu despre exterioritate*, Ed. Polirom, Iași, 1999
 Mărculescu, Sorin, *Semne de carte*, Ed. Cartea Românească, București, 1988
 Mărculescu, Sorin, *Carte singură*, Ed. Cartea Românească, București, 1982
 Mărculescu, Sorin, *Fluviul întâmplător*, Ed. Cartea Românească, București, 1985
 Marion, Jean-Luc, *Fiind dat. O fenomenologie a donației*, Ed. Deisis, Iași, 2003
 Ricœur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Ed. Humanitas, București, 1995

¹⁷ Posibilul se contractă în punctul de plecare în care totul se resoarbe înainte de a începe: „mâinile / și trupul ți se topesc / în neînceperea ta”, „în frasinul nerăsărit / al arcului tău: / focul cât pumnul” (*Imnul 46*, în Sorin Mărculescu, *Fluviul întâmplător*, ed. cit., p. 11). Nu de o regresie spre neființă e vorba, ci de o înaintare intuitivă în arcuirea pe care se înscrie „săgeta luminii” ce își precede ținta.

¹⁸ Ca „o lamură spre sâmbur înnoptată” (*Creșterea sărbătorilor*, VI, în Sorin Mărculescu, *Carte singură*, ed. cit., p. 160).

ICONS OF LONELINESS

Marius Miheț, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: The aim of this paper is to construct a radiography based on some of the most important aspects of the post-communist Romanian literature. Several anthropological changes may be observed along the mental path of the communism affected individual. Once the socialist culture transmogrified into a capitalist one, the configuration of the “solitariness” concept underwent some serious changes. In relation to the family, society and the world in general, solitudes may be conceived as necessities or results of internal transformations. This results in the advent of some new identities, which generate manifold effects.

Keywords: loneliness, post-communism, romanian literature, identity, anxiety

Nu există o altă noțiune în literatura română postrevoluționară mai cuprinzătoare decât singurătatea. Transfigurările istorice și sociale au redefinit antropologic, în primul rând, spectrele singurătății. De la singurătatea ca fugă din istoria totalitară - ca frică, evadare politică, soteriologie -, după 1989 termenul se redefineste, în primul rând, ca identitate colectivă. Din familia mare și ”unită” a comunismului, se ajunge la o izolare în lumea nouă, când măștile prefabricate în totalitarism se prăbușesc și sunt resimțite ca singurătăți indefinite, la marginile anxietății. Aici începe, de fapt, trecerea la hibridul democratic de tip răsăritean: prin redefinirea singurătății. Abia după ce identitatea ca națiune se regăsește într-o formulă sau alta, individul are forța să se întoarcă spre sine însuși. Prea mult cu ochii spre Occident, pentru a i se explica cine suntem și cine este, pentru a ne cunoaște vidul istoric, individul trăiește inocența celui ieșit din peștera platoniciană. Interesant este de urmărit în ce măsură tipul nou de singurătate uniformizează și apoi se diferențiază de la un caz la altul. Pe de o parte asistăm la un imaginar cultural pe linia idolatrizării liberalismului, însă fără efecte vizibile în anii nouăzeci. Asta pentru că imaginarul colectiv multiplică alert formele noi de împrumut occidental. După scindarea iminentă rezultată din neîncrederea noii orânduiri, individul capătă tot mai alert o conștiință de sine. Întrebarea fundamentală ce definește literatura noastră postdecembristă este una *contrafactuală*. Din această *judecată contrafactuală* începe cu adevărat istoria singurătății în cultura noastră contemporană.

Ceea ce s-a numit, în termeni, astăzi, mult prea optimiști, *decomunizare*, a dus la regândirea singurătății. Efectele sunt încă neclare, poate pentru că, așa cum afirmă și una dintre cele mai în vogă scriitoare occidentale, Sofi Oksanen, diferențele dintre Est și Vest persistă din cauză că nici până acum apusul nu este capabil să înțeleagă trauma prin care au trecut țările din fostul bloc comunist.

Istorie și antropologie. Singurătatea artificială. Singurătatea în literatura tranziției

Interesant este că singurătatea prelucrată de frică înainte de 1989 se unifică în entuziasmul colectiv, odată cu evenimentele din decembrie, dar imediat se reciclează, fabricând, tot prin frică, alte singurătăți. O dată, prin mitul teroriștilor. Lumea reacționează ca și cum ar fi un exercițiu încrustat de multă vreme în psihologia colectivă. Apoi, putera nouă și mineriadele, toate întrețin o frică ce răzbate, în fiecare, un tip de singurătate nouă, în aparență, dar cu parfum de vechi. Bogdan Suceavă, de pildă, reconstituie la firul ierbii psihologia live a evenimentelor unui tânăr student ce participă la revoluție cu o conștiință

incertă a fricii, electrizantă, însă și cu o alta, devenită vitală, a schimbării necesare. El lasă în urmă legătura cu tatăl compromis și-și creează, riscând, o singurătate asumată. *Noaptea când cineva a murit pentru tine* este romanul formării unei noi conștiințe istorice pornită dintr-o singurătate a familiei și una a participării la un eveniment aparent colectiv, dar în care toți se simt, de fapt, singuri. Evitând anxietatea în sine, vinovăția ce duce la un tip de singurătate se transformă în roman într-o echilibristică susținută de febrilitatea noului, ce se anunță pretutindeni în ființele lor fragile. Același autor oferă, însă, și o nouă mitologie socială în *Venea din timpul diez*. Aici nu mai e vorba de fricile postcomuniste, ci despre mitul întregirii, al refacerii unei colectivități dirijate. Un Mesia apare de nicăieri și libertatea se anunță, de astă dată din tranșee religioase, o nouă revoluție. Reală, ca posibilitate. În cele două cărți este vorba despre cum se întreține o singurătate artificială, în sensul manipulării ei din exterior, o singurătate programată. Dacă lucrurile par oarecum clare în romanul despre revoluție al lui Bogdan Suceavă, în *Venea din timpul diez* aderența individului la un fapt mistic devine condiție superioară a unei singurătăți spirituale regăsite ca elixir al libertății. Ca un arc în timp, observăm că problema acestei singurătăți ca mitologie socială e continuată în romanele echivocului istoric de către Eugen Uricaru. Începând cu *Supunerea* (2006) și încheind cu *Beniamin* (2014), el se bazează pe psihologia colectivă raportată la o modificare de paradigmă a singurătății intermediată de un eveniment mistic.

Mi se pare simptomatic faptul că scriitorii români tratează în postcomunism cu asupra de măsură teme, în fond, dostoevskiene. E de-nțeleș, din moment ce, sub regimul totalitar, orice dezbatere, fie și ficțională, în oglinda acestor tipare, sunt fie cenzurate, fie ascunse în numeroase alegorii. Cert e că, la un nivel antropologic și apoi literar, observăm reiterarea argumentelor psihologiei colective din perspectivă dostoevskiană. Și aici ne referim la cele trei principii despre care vorbește Marele Inchizitor în narațiunea lui Ivan Karamazov. Anume că individul are nevoie de taină, autoritate și miracol pentru a fi parte dintr-un sistem politizat. Or, literatura noastră reia, de pe alte poziții, evident recuperatoare, miturile amintite, și le propagă în contexte inedite, cu intenția de a justifica singurătățile formatoare.

Afară de recuperările obișnuite ale scriitorilor interziși ori exilați înainte de Revoluție, primul roman notabil este *Oameni și umbre* de Alexandru George. Roman de sertar cu numeroase etaje simbolice, cartea tratează, după modelul inaugurat de scriitorii șaizeciști, un tip de reconstrucție a trecutului. Autorul mizează pe un proustianism prin care se pot distinge aspectele esențializate ale singurătății individuale.

Cu alte cuvinte, Alexandru George alege acea istoricitate proiectată de memoria involuntară și grupată în jurul unor simboluri concentrice.

Singurătatea memoriei fragmentate îi vine prozatorului ca o mănășă. Firește că, scris sub cenzură, romanul invită, la modul utopic, un cititor informat, unul care va ști să aprecieze straturile alegorice ale narațiunii. Cititorul postdecembrist se situa în privința cărții în postura unei singurătăți nostalgice. În sensul că, din maldărul recuperărilor memorialistice, cu ipostazieri ale subiectivității devenită, la un moment dat, cumva redundantă, din această masă editorială, așadar, cititorul literaturii traversate în altă epocă are nevoie de *reluarea unei legături cu trecutul întrerupt brutal*. Aici e miza antropologică a culturii de trecere în cazul nostru. Renunțând la toate ca formă supremă de eliberare, dezamăgirea vidului – care nu era și nici nu putea fi umplut dintr-o dată de sensuri noi, culturale, de împrumut – duce la nostalgie.

Așadar, în privința culturii române imediat postrevoluționare, *noua singurătate* a individului se activează printr-un sentiment de *nostalgie a lecturii*. A unui tip de lectură, unde directetea nu există, ci trebuie identificată în interstițiile textului. Dincolo de toate, romanul lui Alexandru George e reprezentativ pentru ceea ce s-ar numi *umbrele trecutului*. Recuperate în singurătatea nouă, ele vorbesc, paradoxal, despre singurătățile vechi, interzise, și cele schilodite într-un regim din care respirațiile, de orice fel, sunt contrafăcute. Mai degrabă un bun caracterolog decât psiholog al singurătății, prozatorul distribuie numeroase personaje, cu tușe balzaciene evidente, din care ar trebui identificată istoria unor identități simbolice. Din păcate, narațiunea se urnește greoi, ca și cum cititorul ar trebui să revendice pauze explicative. Toate astea pentru că densitatea evenimentelor și a tipurilor umane sunt preocupări de primă importanță pentru scriitor. *Oameni și umbre* refuză cititorului întoarcerea la singurătatea nostalgică a unui trecut proaspăt, forțându-l să meargă înaintea istoriei cunoscute și a celei recente, într-o recunoaștere neconcludentă pentru noul proiect social.

Totuși, romanul, cum spuneam, rămâne simptomatic pentru identificarea unui tip de singurătate alterată de mecanismul derutant al istoriei trăite. La Bogdan Suceavă și Eugen Uricaru nu există conceptul de nostalgie atunci când se construiește singurătatea. Depășind o anumită barieră de mitologie urbană, scriitorii de după 1989 preferă relativizarea și poetica imploziei sociale în radiografierea singurătății.

Istorism și Materialism istoric

Problema culturii noastre postdecembriste vine din lipsa dezbaterilor conceptuale cu susținere în privința trecutului. Recuperat cu părtinire sau mistificat, el a rămas o necunoscută căreia majoritatea scriitorilor au încercat să-i dea un sens. Așa se face că până astăzi, producțiile literare despre epoca trecută nu reușesc să fie convingătoare, în ciuda numeroaselor apariții editoriale. O soluție ar fi, din punctul nostru de vedere, distincția efectuată de Walter Benjamin între doi termeni, materialismul istoric și istoricitate. Pe de-o parte, susținătorul materialismului istoric este prins într-un prezent din care nu vrea să facă o noțiune de trecere, ci o suspendare în care el scrie istoria. În această categorie lucrează numeroși scriitori, dar care nu merg până la capăt cu opțiunea, preferând, așa cum arată gânditorul amintit, să ofere o experiență unică a trecutului. O perspectivă unică, ce explică argumentat trecutul fără să rămână prizonierul lui. În vreme ce istorismul nu mai permite ieșirea din trecut, perceput ca un fel de paradoxală eternitate. El, istorismul, stabilește cauzalitățile din momentele istorice, chiar dacă, spune Benjamin, ”nicio stare de fapt care este o cauză nu devine o stare de fapt istorică din acest motiv”. Între aceste categorii se pot așeza viziunile din cărțile noastre ce tratează perioada comunistă.

Tema singurătății din literatura română postdecembristă reia, de pe pozițiile materialismului istoric și ale istorismului, inclusiv distincția dintre *vita activa* și *vita contemplativa*. Între cei care participă și fac istoria și cei care o trăiesc reflexiv. În fond, este discutabilă problema singurătății tocmai în privința participării la libertate.

Paul Valéry, în eseu *Divagații despre libertate* spune că „nimic nu este mai prolific decât ceea ce permite spiritelor să se învrăjbească și să-și exploateze diferențele când nu există nicio referință comună care să le oblige să fie de acord”. În această psihologie stă și răspunsul la reacțiile culturii noastre post-1989. Dreptul de a nu fi de acord a răzbit relativ târziu în fragila societate românească și ecoul se vede și mai timid în literatură. Un argument

solid e chiar producția literară racordată la această problemă: abia după anul 2000 apar cărți ce tratează cât de cât onest schimbările noi ale poeziei diferenței. Ceea ce înseamnă că formularea unei noi singurătăți a fost posibilă numai după înțelegerea diferențierii rezultate din neîncrederea în referințele comune. Literatura noastră va înregistra fatalitatea, absurdul, contemplația, idolatrizarea și multe altele, numai după ce aceste etape specifice sunt depășite – sau, după caz, senzația de depășire este asumată. Motivația psihologică ce reieșea din aceste relații este că mulți au priceput că stăm *sub semnul lui Ianus*, adică al unor veșnice începuturi și sfârșituri, cu privirea mereu în urmă și înainte. Numai că metafora se pierde la noi în alegorii fără rezistență pe termen lung, fie antropologic, fie literar. Or, a sta sub semnul lui Ianus înseamnă, de fapt, a trăi o singurătate complexă, totală, fără început și fără soluționări. O condamnare la existența absurdă. Numai când se conștientizează *imposibilitatea singurătății*, ca formulare și evidență spirituală, numai atunci, așadar, scriitorul român *optează pentru un tip de singurătate*. Realitatea gestului se vede mai bine la generația nouă, debutată cu puțin înainte de 2000 și imediat după. Ei pornesc hotărâți pe un drum al imediatului, cu singurătăți previzibile, false, prin urmare, și nefertile literar, nu o dată teziste, și sfârșesc într-o maturitate a singurătății ce presupune, fără excepție, întoarcerea. Ei rescriu trecutul din perspectiva celui care nu l-a trăit sau dacă a făcut-o, atunci experiența ține doar de etapele copilăriei și adolescenței. De aceea generațiile decreștelor și a celor născuți până la mijlocul anilor optzeci din secolul trecut au dat și cei mai buni scriitori ai actualității. Croiți din plămada triplă a comunismului-tranziției-democrației, ei au experimentat, de fapt, trei identități, de unde a rezultat o laborioasă criză a identității cu efecte benefice în planul singurătății tratate literar.

Bibliografie

- Suceavă, Bogdan, *Venea din timpul diez*, Iași, Editura Polirom, 2004.
Suceavă, Bogdan, *Noaptea când cineva a murit pentru tine*, Iași, Editura Polirom, 2010
Uricaru, Eugen, *Supunerea*, București, Editura Cartea Românească, 2006
Uricaru, Eugen, *Cât ar cântări un inger*, București, Editura Cartea Românească, 2008
Uricaru, Eugen, *Plan de rezervă*, București, Editura Cartea Românească, 2011
Uricaru, Eugen, *Beniamin*, București, Editura Cartea Românească, 2014
Benjamin, Walter, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, București, Editura Univers, 2001
Valéry, Paul, *Criza spiritului și alte eseuri*, traducere de Maria Ivănescu, Iași, Editura Polirom, 1996

EXILE, IDENTITY AND ANAMNESIS IN *THE HOOLIGAN'S RETURN* BY NORMAN MANEA

Mihaela Șimonca, PhD Candidate, University of Bucharest

Abstract: Norman Manea's going into exile in 1986 was a turning point in his writing. America gave him the chance to reach a new fiction level. The American environment functions as a host for the author's rebirth, a new identity in a different space and time and opens up an opportunity for anamnesis. This anamnesis, in which the author's biography is sublimated artistically, grants Norman Manea the entirety of his identity, an identity in which memory is the main source and resource of his writing.

Using language as an ally to anamnesis, Norman Manea descends into his own past and rediscovers his identity. His memories represent the raw material for a literature that brings together stories of three fundamental experiences: Nazism (with its dehumanizing corollary, the Holocaust), communism (with the White Clown's perverse pleasure in "order and discipline") and exile, with language displacement.

The Hooligan's Return was brought out in 2003, almost simultaneously in the United States of America and Romania. In America, Norman Manea diversifies and rounds off the facets of his hybrid identity. It is this exile condition that stimulates his multiple selves. Norman Manea effectively offers America an explanation on how totalitarian regimes can last throughout history and how they can be accepted and reinforced through undemocratic ruling. Norman Manea remembers the history of Romania from a personal point of view that he shaped and perfected with the aid of literary devices.

Norman Manea is a writer who depicts humanity's drifting toward totalitarianism, a writer who is totally engaged, a writer of and on the marginality – temporal and spacial.

Keywords: Norman Manea, The Hooligan's Return, identity, exile, anamnesis

Norman Manea (born 1936) is a very important Romanian writer who continued his literary and essayistic work during his exile – he moved to Germany in 1986 and finally to the United States, two years later. He is currently living in New York, teaching literature at Bard College.

I believe Norman Manea's fiction and non-fiction books published in the United States relate extremely closely to the concepts of history, memory and totalitarianism. Memory virtually becomes an element of civilization, the recourse to memory being part of the democratization of the public discourse. Until 1986 Manea could have been considered a good author, but one that was *disconnected* from any historical and political context. It was only through America that Norman Manea became an *accomplished* writer because his memory, liberated and revived by living in a free country, allows him to remember and write about the realities in Romania, as he experienced them from birth, after being deported in Transnistria, withdrawing in the self-imposed "inner exile" under communism and, finally, after completely recovering his own past, through different literary forms. After all the restrictions reflected in his work were eliminated, the author achieved a different type of writing – uninhibited, innovative – the whole truth, fully acknowledged. Thus, for Norman Manea, the year 1986 was a *turning point*, a **landmark** in his history as it functions as a literary borderline separating Norman Manea, the Romanian writer, from Norman Manea, the American writer.

On the difficulty of placing the volume *The Hooligan's Return* in a literary genre

The Hooligan's Return was brought out in 2003, almost simultaneously in the United States of America and Romania. It was the author's first literary work conceived entirely on American soil. Mention should be made that, after Manea became professor at Bard College in New York, he wrote many substantial essays, that were included in the volume *On Clowns: The Dictator and the Artist* (twenty years later, in America, Manea got back to his essayistic manner of dealing with contemporary events, by publishing the volume of essays *The Fifth Impossibility: Essays on Exile and Language*, in which there are included portraits of several writers, texts that were also included in the volume *Plicuri și portrete*, published in Romania). Moreover, he re-wrote the novel *The Black Envelope*, while still preserving the essence of the version published in Bucharest in 1986. He also offered an American version of the volume of stories *October, Eight o'Clock*.

Concerning fiction, he published a book of short stories, *Compulsory Happiness*, but the stories had been written and published previously in Germany, the first country he went to as an exile. While in his short story collection Norman Manea experienced his being deported and returning to Romania as a generic form of suffering (in no way resembling his own particular context and identity), after moving to America, the anamnesis offers him a suitable frame for a precise and troubling recalling during which the protagonist reexamines his whole life and tries to bring his parents' and grandparents' history to attention. In this regard, *The Hooligan's Return* represents memory as a *narratable* fact. The temporal twists and turns without following any chronological order, the way he relates to his homeland upon returning to it in 1997, all these things lead to taking control and marking a new literary territory, *The Hooligan's Return* containing obvious literary connotations that go beyond a simple process of retrospection.

The difficulty of placing *The Hooligan's Return* in a specific literary genre has prompted me to make use of several concepts existing in the theories of literature and to see how they apply in the case of the above-mentioned literary work. Literary critics – among them Romanians and Americans – have questioned whether *The Hooligan's Return* is a fictional account, a memoir or an essay. These questions have been followed by many others, such as: to what extent are the facts narrated in the novel real? Why did Norman Manea entirely write this book, overwhelmingly related to Romania as it is, in America? What part did America play in the whole conception of *The Hooligan's Return*?

The Hooligan's Return is the first book on a large scale, resulting from the contact with the cultural American environment. At the same time, this book is, paradoxically, the one that made its author "return" to Romania. The American exile served as a fictional homecoming, revisiting of the past – definitely a risky enterprise. With *The Hooligan's Return*, Norman Manea found his place again in Romanian literature, and started being reviewed as a first-rate author.

American exile and identity

The exile did not paralyze Norman Manea, even though it required a sort of forced social and identity dislocation of the individual.

The exile is a singular, whereas refugees tend to be thought of the mass. The exile appears to have made a decision, while the refugee is the very image of helplessness, choicelessness, incomprehension, driven from his home by forces outside his understanding and control.¹

Identity reconstructs itself out of fragments, the past, in Norman Manea's case, is that part which

allows him to survive. It is an exile that feeds on memories, amplifying the present time.

Exile involves dislocation, disorientation, self-division. But today, at least within the framework of postmodern theory, we have come to value exactly those qualities of experience that exile demands – uncertainty, displacement, the fragmented identity.²

Exile is conceived more and more as the particular state of the intellectual who cannot “connect” to a (illusory and unfortunate) political command: “Exile as the typical condition of the modern intellectual – indeed, as the only condition that should command our respect”³. In America, the exile state is an everyday fact of life. Somehow, in America, the exile (and other human groups, according to sex, religion and race criteria) and the Native Americans are placed on the same level by the US Constitution, that renders interracial segregation inoperative; the law supports only one type of human relationship, all people are equal, the exile have the same rights and duties as the natives.

The intellectual who because of exile cannot or, more to the point, will not make the adjustment, preferring instead to remain outside the mainstream, unaccommodated, uncoopted, resistant.⁴

Norman Manea diversifies and dynamites his different identity sides. Exile promotes multiple, combining Is and sides. The writer's aim is to manage different Is, to control the hybrid. The so-called *outsider* becomes important in a society that no longer refers to a single center or decision maker. The American society no longer distinguishes between different components (when it comes to race or value), there is a dialogue between the *original matrix* of the American nation and the periodically added *centrifugal layers* that gravitate around the nucleus. In fact, America's prolificacy owes to this uninterrupted dialogue between locals and newcomers, the exiles are accepted as a *normal* and *wholly democratic* fact of life. And the exile's testimony is important when it comes to understanding the nature of the intellectual, who, in his/her homeland, faced countless obstacles in expressing his/her ideas.

¹ Mary McCarthy, “A Guide to Exiles, Expatriates and Internal Emigrés”. *Altogheter Elsewhere. Writers on Exile*. Ed.: Marc Robinson (San Diego: Harcourt Brace, 1994) 50.

² Eva Hoffman, “The New Nomads”. *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Languages and Loss*, ed. Andre Aciman (New York: New Press, 2000).

³ Edward Said, “No Reconciliation Allowed”, *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Languages and Loss*, ed. Andre Aciman (New York: New Press, 2000) 48.

⁴ Edward Said, “Intellectual Exile: Expatriates and Marginals”. *Grand Street* nr. 47, 1994, 116.

America, open space for memory

There are always turning backs, uncertainties, writing is not linear, not even in America. *The Hooligan's Return* will be the perfect example in all his work when it comes to un-linear, un-chronological books. *The Hooligan's Return* is considered by American and Romanian critics to be an exact testimony of exile, fractured and hybrid identity. Norman Manea managed to tell the story in its entirety as an authentic testimony, in a singular artistic form. The different selves (the Jewish writer, the formerly-living-in-a-communist-regime writer, the exiled writer) harmonize and construct the individual entity who identifies through writing.

Certainly the power of his writing appears undiminished by the effect of the indeterminacy it can sometimes produce. That goes with the sense of a twilit or purgatorial existence, in which the most obvious features of tyranny and suffering have become metamorphosed into their personal equivalents. Mr. Manea is most subjective of sufferers, but just for that reason he can involve us totally in his own awareness of it and the images of it that live in his narrative.⁵

As a writer, Norman Manea is offered the chance to tame his exile, writing becomes a *sine qua non* condition for a *bearable* exile. A sort of osmosis takes place between writing and exile, a “metaphysical condition” for survival.

Such persons have been so numerous in the last hundred years as almost to seem commonplace today. No one who reads can fail to be familiar with the works of writers who have reflected on the subject of exile, though often it is exile as a «metaphysical condition» or a noble effort to compensate for what has been «lost in translation» that is front and center, rather than exile as occasion for posturing or delusion.⁶

Norman Manea took to America a Jew's testimony to communism, a political system he had lived under. Luckily, there was a perfect match between the historical construction of America – a country that had refused any form of dictatorship and totalitarian attempts ever since its Declaration of Independence – and the testimony of a writer who had come from the Eastern part of Europe – and who had understood and described how totalitarian regimes distorted a citizen and a writer's liberties and options.

The recourse to memory is not just a simple narrative device, but is an essential part of his work and the act of writing. This anamnesis acquires a *unique and individual consistency in the American environment* Norman Manea uses to express himself; through essays and literature, it grants Norman Manea the entirety of his identity, an identity in which memory is the main source and resource of his writing. The American critic Reginald Gibbons pinpoints the fact that Norman Manea closely follows the contours of the absurd, crazy dimensions of everyday life:

But like Kafka himself, Norman Manea has imagined reality by moulding it, by following the contours of the absurd, insane dimensions even of ordinary life in the midst of war or dictatorship or deprivation. Manea has evoked and in his way memorialized human

⁵ John Bayley, “Treading the Edge of a Nightmare”. *The New York Times Book Review*, June 21, 1992, 31.

⁶ Robert Boyers, “In Exile from Exile”. *The New Republic*, January 19, 2004, 37.

suffering in a society “haunted,” as he has written, “by the demon of sadism and sly, stubborn stupidity,” a “social condition whose paradoxically destructive coherence mocked all attempts at logical explanation” (or of realistic fiction, we might add).⁷

Thus, with Norman Manea, imagination is “a scrupulously accurate reflection of a difficult experience”⁸. In Romania, Norman Manea was able to use his memories in his fiction, but they necessarily lacked any direct references to reality (the communist regime rejected both the Jew’s testimony and the image of everyday realities). In America, Norman Manea is cut away from his original environment and forgets his old habits when forced to dance on a thin wire, far from the ground (the circus is a frequent theme in his works), but he earns his right to remember and testify. His memory – from the age of 5, when he was deported to a concentration camp in Transnistria, to the age of 50, when he leaves Ceaușescu’s Romania – is the most valuable possession he brings to America. A memory that acquires literary value, and thus Manea becomes an excellent fiction writer without inventing a thing. Norman Manea is a fiction writer who reflects on human destiny, an author who finds himself in the right place to recollect incidents dating from his uncertain origins as a Romanian Jew and writer from interwar Bukovina.

Manea brings to America the struggle of a land – Eastern-Europe – affected by totalitarian regimes more than democracy. Communism is the central subject of reflection in Norman Manea’s books. In the United States the Holocaust has been repeatedly debated, but the Gulag is not that much of a public topic of discussion. But Manea did not want to be primarily a Holocaust writer, did not choose the Jews’ torment in World War II as his central theme. Manea compared and contrasted both 20th century totalitarian forms of government.

Both Holocaust and Gulag happened mainly in the East. After the war, the West European countries debated the Holocaust repeatedly, recognized their complicity and guilt in this horrible crime and so educated a new generation in the spirit of cordiality and responsibility. The Gulag was less of preoccupation in public debate, not only because it didn’t involve Western participation, but because it also shamed the great rhetoric of “progress”, constantly manipulated by communist propaganda in the East as well as in the West. To this day, the huge crimes of the communist dictatorships, from Soviet Union to Cambodia and China, from Romania to Albania and Afghanistan, have yet to become a central topic for discussion.⁹

Norman Manea effectively offers America an explanation on how totalitarian regimes can last throughout history and how they can be accepted and reinforced through undemocratic ruling. Norman Manea remembers the history of Romania from a personal point of view that he shaped and perfected with the aid of literary devices. Consequently, America plays a double role: providing the right environment that facilitates recollection and good reception for this sort of confessions.

Sebastian - a role model and the connotations of the term *hooligan*

⁷ Reginald Gibbons, „Imaginația lui Norman Manea”. Translation by Silvia Dumitrache. *Observator cultural*, no. 584, 21 iulie 2011, 8.

⁸ *ibid*, 8.

⁹ Norman Manea, *The Fifth Impossibility: Essays on Exile and Language* (New Haven & London: Yale University Press, 2012) 288.

During his exile, Norman Manea was impressed by the Romanian writer Mihail Sebastian's existential itinerary – his *Diary*¹⁰ was first published in Romania in 1997. It is the diary of a persecuted marginal, a Jewish writer who was not deported in a concentration camp, but was subjected to the anti-Semitic laws of the Antonescu government while living in Bucharest. Mihail Sebastian's name disappeared from the Bucharest press during World War Two and the play he wrote, *The Nameless Star*, was staged under a pen name in 1944. One decade before that, Mihail Sebastian explained “how I became a hooligan”, how he ended up being vilified and marginalized by Nae Ionescu, who wrote an anti-Semitic preface to his novel, *For Two Thousand Years*, that was published in 1934. The plot can be divided into three stages: the ascension of extreme right nationalist movements (coinciding with Corneliu Zelea Codreanu's social success and the assassination of Manciu, the Iași prefect), a relatively calm period and finally these movements' revival when Hitler came to power in Germany (1933). *How I Became a Hooligan* was written as a reply to the torrent of accusations he faced after the novel was published. It was one of the biggest scandals in the interwar period. The Romanian Jews felt betrayed by his publishing the preface, the Legionnaires triumphed, Mihail Sebastian was discredited after several months of smear campaigns against him. What he did was try to reconcile his own mixed roots as a Romanian and Jew.

To me it seems more urgent and useful to reconcile in my own life the Jewish and Romanian values this life is made of, instead of winning or losing some civil rights. I should like to know what anti-Semitic laws could cancel the irrevocable fact that I was born on the Danube and love this land.¹¹

Regarding Mihail Sebastian's situation, Marta Petreu points out: „Nae Ionescu not only denied Sebastian the right to consider himself Romanian, but also the right to consider himself human, accepting only the immutable attribute “Jewish”: «Are you, Joseph Hechter, a Danube *man* from Brăila? No. You are a Danube Jew from Brăila»“.¹²

Manea often references books and quotes that can help him understand and describe the age he had just been born in. His essential reference point for tracing his own biography is Sebastian, who is a role model for him. Manea sees in him a credible witness, who noticed the Romanian intelligentsia's drift towards extremism.

Some American critics who reviewed Manea's *The Hooligan's Return* after its publication in America, emphasised the analogy between Mihail Sebastian and Norman Manea, both of them having been labelled as “hooligans”. Matei Călinescu, in his Afterword to *The Hooligan's Return*, sums up the way this word overlaps with Norman Manea's evolution in Romania and his American exile.

The author's ironic, sometimes polemic (but without malice, unlike Sebastian), other times melancholic, serene or simply amused gesture of presenting himself as a «hooligan» is

¹⁰ Mihail Sebastian, *Jurnal. 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefată și note de Leon Volovici, București, Humanitas, 1996.

¹¹ Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, in Mihail Sebastian, *Opere, I. Proză*. Ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea. Text ales și stabilit, note și comentarii și variante Mihaela Constantinescu-Podocea și Oana Safta. Prefată de Eugen Simion, (București: Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011) 477-478.

¹² Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian* (Iași: Editura Polirom, 2009) 152.

not just a way of internalizing and reacting to the Other's gaze – the gaze that, according to Sartre's famous definition, constructs the Jews – but also a technique which allows him to lay out his own ambiguous and paradoxical condition during his time in his native Romania, but also his last two decades of exile.¹³

Norman Manea is a writer depicting humanity's drifting toward totalitarianism, a writer who feels and even contributes to the disintegration of the center, a writer of the (temporal and spatial) margin dissolving the center. Marginality becomes a center of attraction, a perpetual state, a *modus vivendi*. This marginality is associated with an authentic connection to the past. In fact, Manea is a moralist who truly reflects on the essential questions of modernity. America does not corrupt him with its consumer society, it is him who offers America the founding modern experience. This experience is opposed to superficiality. As Joseph. D. Lewandowski remarked, the great questions can be dissolved into "superficial" answers.

Still, this kind of playful reflexive questioning continually begs other questions (peculiarly modern ones): Once the question of authenticity, foundation, and a "we" has been abandoned in favor of superficiality, what is left? And, what does "superficiality" signify without an awareness of depth?¹⁴

In between prose and memoirs

For a long time, Norman Manea was considered to be a memorialist. This statement is too limiting, even false. Until 1986, when he left Romania, Manea was not a writer who favored recalling. His periphrastic style, rich in reflexive digressions and temporal splits that altered and atomized temporal unity, prevented Manea from being considered a writer who relied on recollection after his first books were published.

In *August the Fool's Apprenticeship Years*, Manea makes the first effort to recover a past age, mainly filtered by a second grade reality – the press as it was in the first decade of the Stalinist era. *August the Fool's Apprenticeship Years* illustrated a secondary reality depicted in that period's media, which did not coincide with actual reality. His fiction later represented some other bits of reality, mainly when depicting his own biography after leaving Suceava, upon finishing high-school, in *Atrium* and *The Days and the Game* (in which the moments corresponding to reality were more visible as experienced by an engineer intern who comes back to his hometown and reconnects with lost loves).

The anamnesis was maintained and extended only up to his own youth, no further than that – to his adolescence and childhood –, through a self-imposed memory block. In his first books, Manea did not descend into his own adolescence and childhood, he did not discuss the Jewish family he was born into, he did not see History as intrinsic to his personal history. His personal experience did not turn into fiction material until *October, Eight O'Clock*, but even in that book the bits of reality (deportation, the return from the concentration camp, the child who discovered reading as the only viable alternative to the masks that glorified communism, becoming an adult, discovering eroticism, the holidays on the seaside) lost their temporal

¹³ Matei Călinescu, „Reflecții despre *Întoarcerea huliganului*“. *Întoarcerea huliganului*. Ediția a II-a (Iași: Polirom, 2008), 372-373.

¹⁴ Joseph D. Lewandowski, "Modernity and Its Vicissitudes". *Cultural Critique*, Winter 1994-95, University of California, 156.

mark. There were plenty of invented stories, and since the writer allowed himself to digress from reality, he was received in ambiguous terms and labeled as a *fiction writer*, not as a *memorialist*.

In Norman Manea's case, biography is loaded with esthetic and narrative elements. Bits of biography are spread all over his book, in all his short stories, but Manea starts writing about the self, about his own experiences only in his essay collection, *On Clowns: The Dictator and the Artist* and his novel, *The Hooligan's Return*. This uncovering of biography can be first noticed in an essay volume, which is the quintessential space of the confessed and interpreted self. In these books he painstakingly reconstructed the moments of tension in the individual's relationship with the system, the moments when state control and mistrust began to infiltrate the most intimate human relationships. „Control and monitoring, that is the only credible news, control and monitoring.”¹⁵

This ambiguity – when it comes to the relationship between fiction and literary nonfiction – is amplified by his publishing of *The Hooligan's Return* in the United States and, then, in several European countries. The editorial subtitles seem in total opposition to his work, and they go to show that it is actually impossible to find a single label for this book. *The Hooligan's Return* acquired different subtitles: *A Memoir* in English, *Ein Selbstporträt* in German, *Una vita* in Italian, *Novela* – in Spanish. The author considers *The Hooligan's Return* a dialogue between “the documentary sections of the book and speculative fiction”¹⁶.

The difficulty of defining. Exemplifications

I will quote three passages containing this ambiguity, the intermediate state between fiction and literary nonfiction. It is worth pointing out that these passages would not have seen published in a communist system, where the censors were against any depiction of Jews being persecuted during World War Two. These are three short passages containing real time narratives which create the impression that the author was there, at his protagonist's side; there is a double point of view, one in the present and the other in the past.

First, the departure for the concentration camp, by train, a present day train; the recollection of the deportee train starts in the present, in an ordinary train station, and it is from this ordinary train that the narrative leaps to *that* train, which was not used for an ordinary voyage in an ordinary time.

“Everybody in!” the guards had shouted. “Everybody, all of you,” they had screamed, raising their shining bayonets and guns. There was no escape. “Everybody in line, everybody in, everybody.” We were showed into the car from behind, and we huddled together, ever closer, until the car was sealed. Maria was beating with her fists against the wooden slots of our pen, begging to be allowed to go with us, her cries growing weaker. The guards gave the signal for departure and the train's wheels began to turn, clanking rhythmically. The train, a mortuary procession, moved into the dark belly of the night.¹⁷

Remembering his mother while standing at her grave, in Suceava; there are biographical elements, again, but they cannot belong to an ordinary diary.

¹⁵ Norman Manea, *The Hooligan's Return. A Memoir*. Transl. Angela Jianu (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003, 2005) 98.

¹⁶ Norman Manea, *Textul nomad* (București: Hasefer, 2006) 142.

¹⁷ Manea, *The Hooligan's...*, 346-347.

“I hope to be the first to die,” she had said. “Without Marcu, I’d be a burden for you. I’m difficult, not easy to live with. I’ve always been nervous, prone to exaggeration. It would be too hard on you.” Indeed, it would not have been easy. She panicked easily, she was difficult, she certainly had a tendency to exaggerate – yes, it would have been hard. “Someone you love is someone whose absence in the space he or she previously filled is greater than their presence there.” Her prayer was fulfilled, she was the first to die, leaving behind a vacuum even greater than her overflowing presence had been.¹⁸

His sick father, in Jerusalem, lost in “the desert of Alzheimer’s disease”¹⁹. He was looked after by a German young man; the very presence of a German young man looking after a Jewish old man can be seen as an artistic effect, a type of historical antagonism dissolved in the present humanity.

A tall blond young man, with a towel in each hand, was cleaning him up. The young man saw me and smiled. We knew each other from previous visits and had chatted a few times. He was a young German volunteer, working at that old people’s home in Jerusalem.²⁰

This literary device connecting the German young man to his dead mother and his sick father returns a page later, and, by repetition, confers this episode an air of authenticity, the authenticity of reconciliation, transcending the past and two nations set against each other.

I had to give her this last bit of important information before leaving the graveyard of the past, that Father, freed at last from solitude, was now, without any thoughts or worries, in the tender care of a young German seeking to redeem his country’s honor. At last, nine years too late, I had finally showed up for my mother’s funeral, and my motherland’s too.²¹

Unlike Romanian literary nonfiction, which developed after 1990 and consisted of communist prison diaries, the other European writers who wrote about communism did not limit themselves to diary keeping. The European literature on the subject of communism was seen as fiction, and those who wrote about communism were called writers.

«Fictionalizing» and an obviously literary structure undermine the strict notion of autobiographical nonfiction, which is a brutal reduction of the significance of the work. Proust’s fiction or Blecher’s, or Radu Petrescu’s, Schulz’s, Sebastian’s, and so many others’, they all ultimately contain passages and characters that we can recognize from the author’s life.²²

Manea can actually be assigned to an extremely common literary formula, combining different genres. The novel is defined as a work containing more and more formulas. Therefore, I will use a wider concept and definition of the novel: *an invented story*.

¹⁸ *ibid*, 375.

¹⁹ *ibid*, 377.

²⁰ Manea, *The Hooligan’s...*, 378.

²¹ *ibid*, 378-379.

²² Norman Manea, *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian* (Iași: Editura Polirom, 2010) 151.

Fiction vs. Reality

Manea depicts the reality of those who suffered, were tortured and lost their freedom and life. This reality cannot be simply transcribed. Starting with the 1970s, the ambiguity of defining the connection between reality and fiction is acknowledged by the European literary theorists, who prefer to discuss the *content* of some books in relation to the *truth/authenticity* of the written word, rather than grouping books in a genre or other.

In Manea's case, the *autofiction* concept is neither appropriate, nor adequate; he does not invent events. He does not lend his name to a character in order to invent a story that only appears to be real. Manea does not recreate reality. Memory, which is not very important to the autofiction theorists, in his case is the very matter and stimulus for writing. "*The Hooligan's Return* is a confession indeed, is indeed a testimony, but it is an artist's testimony".²³

Giorgio Agamben discusses the concept of *testimony*, bringing up that which cannot be said, *the lacuna*, which inspires Philippe Forest to theorize *the testimonial pact*. Giorgio Agamben, in *Remnants of Auschwitz* (1999), inspired this term, *the testimonial pact*. The author gives a testimony in order to fill up a *lacuna* caused by the exterminated being absent from history.

At a certain point, it became clear that testimony contained at its core an essential lacuna; in other words, the survivors bore witness to something it is impossible to bear witness to. As a consequence, commenting on survivors' testimony necessarily meant interrogating this lacuna or, more precisely, attempting to listen to it. Listening to something absent did not prove fruitless work for this author. Above all, it made it necessary to clear away almost all the doctrines that, since Auschwitz, have been advanced in the name of ethics.²⁴

There is a whole group of people who do not write, but experience extreme events and are saved from being forgotten by others' writing. "The duty of the writer is to speak for others who are silent."²⁵ Therefore, the writer has a certain responsibility if he agrees to the *testimonial pact*. *Pact* is the key word here, introduced by Philippe Forrest, meaning *alliance*. There is a virtual *moral contract* between the writer inheriting the silent one's history, and the reader who is presented with this testimonial reality the writer is prompted to depict.

Thus, an important element is the writer's responsibility, providing he accepts what Phillipe Forest calls the *testimonial pact*. *Pact* means *alliance*. Practically, there is a moral contract between the one who writes and the silent ones, whose inheritor he is, according to which the writer is entitled to bring a testamentary reality to the attention of his readers. "Testament's first meaning is alliance, an alliance between the testifier (the saved one, that is) and the person being testified about (the drowned)."²⁶ The need to testify²⁷, *the phenomenology of testimonial* (Agamben), the duplication of the testimonial subject, all these conditions are adopted by fiction. Fiction is no longer an invention, a reality the author alters as he wishes, there are no sovereign authors and malleable matter any more.

²³ Mircea Iorgulescu, „Cartea plecării și a întoarcerilor“. *Revista* 22, 7 iulie 2003, 22.

²⁴ Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* (New York: Zone Books, 1999) 14.

²⁵ Forest, *Romanul, realul și alte eseuri*. Traducere și postfață: Ioan Pop Curșeu. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2008, 187.

²⁶ *ibid*, 184.

²⁷ *ibid*, 186.

Forest's conclusion does not cancel fiction, only forces one to agree to this *testimonial pact*. The testimonial pact means facing human horror, immersing oneself in the abyss of terror and dehumanization and finding there the power to put them into words. "Tomorrow's snow" Forest writes about is a sort of purification. Fiction is no longer a gratuitous, formal game, but acceptance of reality as a literary given.

The Hooligan's Return has all the premises of a testimonial pact – revisiting a past that can acquire ethic value. Manea considers himself to be "a posterity tourist". *The testimonial pact* is a partial one, not everybody "signs", rejection is a choice for those who do not wish to revisit the past and who consider Manea „un undead creature, a ghost haunting a place I no longer dwell in, no longer needed there, if I ever was... a posterity tourist."²⁸

Postmodernism breaks down the I, the suspended I, cut away from history and the present, no longer exists, there is only this testimonial connection with those whom one testifies for. Manea wavered between this emphasizing of the I as a form of resistance when confronted with totalitarian regimes, that denies and atrophies the human being, and the I who maintains a relationship with other Is, in a sort of subversive – during communism – and manifest – in post-communist democracy – solidarity.

In Manea's fiction, the "photographic copy" is not possible, only digressions that better illustrate the testimonial pact.

Not memoirs, not a copy of reality, as some superficial critics might think. A real life portrait or self-portrait allow for creative, expressive versions far removed and even completely different from the original model, not at all a photographic copy.²⁹

The essence of confession and, derived from it, of the testimonial pact, is to resist, to come back to life, to avoid death and to refuse implacability. There must be somebody to tell what happened, to opt for life. Life is about testimony and the revelation of all the traumas to those who do not know about them.

Consequently, there are three testimonial pacts. The first one, with the Holocaust victims; the second one, with those who lived in a communist system, but, though they were alive, could not talk about the communist horror; the third, with himself, the person who could not speak at the time those events took place and does so retrospectively, through summoning his own memory. A review in *The New York Review* discussed this blend of memory and fiction and the profound I who finds himself again through writing.

The Hooligan's Return is a memoir of a troubled soul. It is a fragmented and somewhat repetitive. Manea keeps digressing, circling around an incident as he tries to make sense of it. He scrambles the chronology as well as his narrative strategies and point of view as he tries to make sense of his life. There are passages of lyrical prose and even magic realism. He is most persuasive when he tells his story straight.³⁰

In other words, in Norman Manea's writing the existence of a three-dimensional testimonial pact is definitely certified, in accordance with Philippe Forest's theory, and in line with Giorgio Agamben. We are talking about a testimonial pact that does not exclude the

²⁸ Norman Manea, *Sertarele exilului. Dialog cu Leon Volovici* (Iași: Polirom, 2008) 152-153.

²⁹ Manea, *Sertarele...*, 171.

³⁰ Charles Simic, "The Golden Age of Hatred". *The New York Review*, October 23, 2003, 43.

autobiographical one, but confirms that there is an Otherness the author takes into account when writing about both Nazism and communism. From this point of view, the testimonial pact enables Norman Manea not only to reflect some tragic situations, but also to render the resonance, the amplitude of these events. With Manea, the focus is not on a general picture of dramatic times, but on individuals experiencing totalitarianism. *The Hooligan's Return* is neither a journal, nor a memoir, but a retracing of an existential route, by resorting to many elements related to prose.

The *Hooligan's Return* is an angry book. Manea carries a deep feeling of injury from all the vicious things his compatriots said about him over the years. At times, he sounds as if twenty-two million Romanians think of nothing else but of his betrayal.³¹

The writer lapses into a sort of dreamland at times – especially after his arrival in Romania – and each of these moments is loaded with questions, doubts, inquiries, attempts to understand a writer's mission in this world, which leads to arborescent writing, a prose rich in intellectual digressions. Behind each page there is a solid historical background, starting with the 1930s in his native Bukovina (little affected by the nationalistic militantism that succumbed to antisemitism), continuing with his deportation at the age of five, with his return to his mother country, with the years of delusion and adherence to communism, with his father's arrest and finally with his years of engineering and writing. This clear Romanian recollection is rounded off on American soil.

The complicated chronology of this memoir, its mixture of passion and lucidity, the brusque alternations of voices, imaginary dialogues, oneiric episodes, and moments of black humor, make *The Hooligan's Return* demanding reading.³²

Conclusion

The American exile possesses all the properties of anamnesis. On the one hand, the author remembers scenes from a *former life*, the threshold he crossed in 1986 representing an existential threshold between two worlds (the exile is equated with leaving all life behind; in *The Hooligan's Return*, the author is presented as a *posthumous tourist*, a *ghost*). On the other hand, this anamnesis contains a trauma, suffering, being torn apart, lost, and stories, writing and confessing are the remedy for all that. Telling stories in order to heal past obsessions – this is Norman Manea's fundamental state of being in America.

The *Hooligan's Return* is a book of memory but also a book against memory. Manea practises what he calls «anamnesis» - which means both «a recollection» and «a history of an illness» - not in order to regain the past but to unmask it, to peel off successive layers of anger, embarrassment, self-denial and perhaps to try to free himself of its detritus.³³

Norman Manea's biography becomes a crucial source of inspiration for his work. His whole literary trajectory during the exile represents a process of memory incitement, of self-

³¹ Simic, "The Golden Age of Hatred", 43.

³² Marguerite Dorian, "Norman Manea. The Hooligan's Return". *World Literature Today*, September-December 2004, 78.

³³ Jaroslaw Anders, "A Romanian Reckoning". *Los Angeles Times*, Sunday, August 8, 2004, 6.

discovery at different ages; by narrating himself, the author bears witness to the violence and destruction caused by both forms of totalitarianism – Nazism and Communism). The American exile prompts him to give his own personal testimony without needing to write his memoirs. American critics noticed a certain trend in the work of exiled writers living in the US: a type of fiction that provides support for memory, perfecting a realist sort of fiction which is highly narrative. In this respect, for Paul Bailey, *The Hooligan's Returns* it is a four-layered book:

The Hooligan's Return functions on several levels – as a first-hand description of the daily absurdist round that was meant to be ordinary life in a police state; as a portrait of the development of a man whose cultural interests refuse to accept the restrictions of patriotism; as an allusive historical study of nation that surrendered too willingly to madness; and as a deeply felt celebration of the enduring qualities of individual fidelity and love.³⁴

Later on, the author himself discussed *The Hooligan's Return* in different interviews and articles, stating that it is impossible to establish which literary genre it belongs to and emphasizing the need to accept this work as a frontier text.

The book is a literary hybrid. I hesitated a lot, not knowing whether to write it or not, I debated a lot with my editor. He wanted a memoir, I had planned to write a novel.

The book has a bit of everything, it depends on how you read it. Writers – and not only writers – saw it mainly as fiction, an epically structured potential novel, even if some sections are strictly biographical, an inevitably approximate memoir. The memoir is different from the diary, which is also a reproduction of reality on the page, but an immediate one.³⁵

Norman Manea – in and thanks to America – rediscovers freedom of choice and, most importantly, the freedom to return to his past, to tell the whole truth, using the raw matter of memory in order to construct his own fiction, combining three fundamental experiences: Nazism (and its dehumanizing corollary – the Holocaust), communism (and the perverse pleasure the White Clown finds in “order and discipline”) and the exile – the defining experience, being dislocated from your native tongue, but also a chance to unify the present and the past, the isolated human being, torn apart by totalitarian ruling and the strong, courageous human being who rediscovers his own face looking in the mirror of past ages.

Bibliography

Primary sources

Manea, Norman. *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*. Ediția a III-a. Iași: Polirom, 2010.

----- *Atrium*, Iași: Polirom, 2008.

----- *Casa melcului*. București: Hasefer, 1999.

----- *Cuvinte din exil*, Iași: Polirom, 2011.

----- *Curierul de est. Dialog cu Edward Kanterian*. Iași: Polirom, 2010.

----- *Despre Clovni: Dictatorul și Artistul*. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2005.

³⁴ Paul Bailey, “Back to Dada”. *Times Literary Supplement*, London, March 5, 2004, 7.

³⁵ Manea, *Curierul...*, 151.

- *On Clowns: The Dictator and the Artist*. Transl. Cornelia Golna, Irina Livezeanu, Anselm Hollo, Alexandra Bley-Vroman. New York: Grove Press, 1992, 1993.
- *Fericirea obligatorie*. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2011.
- *Compulsory Happiness*. Transl. Linda Coverdale. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1993, 1994.
- *Întoarcerea huliganului*. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2008.
- *The Hooligan's Return. A Memoir*. Transl. Angela Jianu. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003, 2005.
- *Laptele negru*. București: Hasefer, 2010.
- *Octombrie, ora opt*. ediția a II-a. Cluj-Napoca: Apostrof, 1997.
- *October, Eight O'Clock*. Transl. Cornelia Golna, Anselm Hollo. New York: Grove Press, 1992, 1993.
- *Plicul negru*. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2010.
- *The Black Envelope*. Transl. Patrick Camiller. New York: Farrar, Straus & Giroux. Chicago: Northwestern University Press, 1995, 1996.
- *Plicuri și portrete*. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2004.
- *Sertarele exilului. Dialog cu Leon Volovici*. Iași: Polirom, 2008.
- *Textul nomad*, București: Hasefer, 2006.
- *The Fifth Impossibility: Essays on Exile and Language*. New Haven & London: Yale University Press, 2012.
- *Vizuina*. Iași: Polirom, 2009.
- *The Lair*, Transl. Oana Sanziana Marian, New Haven & London, Yale University Press, 2012.
- *Zilele și jocul*. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2012.

Secondary sources

- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 1999.
- Anders, Jaroslaw. "A Romanian Reckoning". *Los Angeles Times Book Review*, August 8, 2004.
- Baranczak, Stanislaw. "The Gulag Circus". *The New Republic*, June 1, 1992.
- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. Los Angeles: University of California Press, 1989. Translation by Richard Howard.
- Bayley, John. "Treading the Edge of a Nightmare". *The New York Times Book Review*, June 21, 1992.
- Bailey, Paul. "Back to Dada". *Times Literary Supplement*, March 5, 2004.
- Boyers, Robert. "In Exile from Exile". *The New Republic*, January 19, 2004.
- Burgin, Richard. "The Stories and Essays of a Romanian Exile". *The Washington Post*, May 17, 1992.
- Călinescu, Matei. „Reflecții despre Întoarcerea huliganului“. *Întoarcerea huliganului*. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2008.
- Cordoș, Sanda. *Lumi din cuvinte*. București: Cartea Românească, 2012.
- Darrieussecq, Marie. „Je est un autre”. *Écrire l'histoire d'une vie*. Coord.: Annie Oliver. Roma: Editura Spartaco, 2007, text available at:

- <http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/collautofiction.doc>.
- Dorian, Marguerite. "Norman Manea. The Hooligan's Return". *World Literature Today*, September-December 2004.
- Doubrovski, Serge. apud Laurent Jenny, „Méthodes et problèmes. L'autofiction”, prelegere ținută la Université de Genève, 2003, text available at:
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>.
- Dubuisson, Daniel. *Mitologii ale secolului XX. Dumezil, Lévi-Strauss, Eliade*. Iași: Polirom, 2004. Translation by Lucian Dinescu.
- Eder, Richard. "Piercing the Veil Surrounding a Captive Writer". *The New York Times*, Monday, August 18, 2003, also available at:
<http://www.nytimes.com/2003/08/18/books/books-of-the-times-piercing-the-veil-surrounding-a-captive-writer.html>
- Forest, Philippe. *Romanul, realul și alte eseuri*. Traducere și postfață: Ioan Pop Curșeu. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2008.
- Gibbons, Reginald. „Imaginația lui Norman Manea”. *Observator cultural*, no. 584, 21 iulie 2011. Translation by Silvia Dumitrache.
- Hoffman, Eva. "The New Nomads". *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Languages and Loss*. Ed.: Andre Aciman. New York: New Press, 2000.
- Iorgulescu, Mircea. „Cartea plecării și a întoarcerilor”. *Revista 22*, nr. 695/7 iulie 2003.
- Lejeune, Philippe. *Pactul autobiografic*. București: Editura Univers, 2000.
- Lewandowski, Joseph D. "Modernity and Its Vicissitudes". *Cultural Critique*, California: University of California, Winter 1994-95.
- Manea, Cella și Onofrei, George., eds. *Obsesia incertitudinii / The Obsession of Uncertainty*. Ediție bilingvă. Iași: Polirom, 2011.
- Mihăilă, Rodica și Mihăilescu, Dana., eds. *Romanian Culture in the Global Age*. București: Editura Universității din București, 2010.
- & Oltean, Roxana., eds. *Transatlantic Dialogues. Eastern Europe, the U.S. and Post-Cold War Spaces of Transition*. București: Editura Universității din București, 2009.
- McCarthy, Mary. "A Guide to Exiles, Expatriates and Internal Emigrés". *Altogheter Elsewhere. Writers on Exile*. Ed.: Marc Robinson. San Diego: Harcourt Brace, 1994.
- Murphy, Kenneth. "Manea shakes us awake to heroic, solidarity anguish". *Houston Chronicle*, 12 Nov, 1995.
- Petreu, Marta. *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*. Iași: Polirom, 2009.
- Redlich, Shimon. "The Right of Return". *Haaretz*, April 30, 2004.
- Said, Edward. "No Reconciliation Allowed". *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Languages and Loss*. Ed.: Andre Aciman. New York: New Press, 2000.
- "Intellectual Exile: Expatriates and Marginals". *Grand Street* nr. 47, 1994.
- Sebastian, Mihail. *Opere, I. Proză*. București: Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011. Ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea. Text ales și stabilit, note și comentarii și variante Mihaela Constantinescu-Podocea și Oana Safta. Prefață de Eugen Simion
- *Jurnal. 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, București: Humanitas, 1996.
- Simic, Charles. "The Golden Age of Hatred". *The New York Review*, October 23, 2003.

Todorov, Tzvetan. *Literatura în pericol*. București: Editura Art, 2011, translation by Luigi Bambulea.

GHEORGHE CRĂCIUN'S BLUE WOMEN: AN ANALYSIS FROM AN INTERTEXTUAL PERSPECTIVE

Alexandra Ungureanu-Atănăsoaie, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present paper aims at analysing Gheorghe Crăciun's last novel, published posthumously in 2013, Blue Women, an examination centred upon identifying the intertextual elements which can be found in this novel, and beyond this, establishing the types of intertextuality present here. This investigation inserts itself in a paradigm of intertextuality, as it was built upon Crăciun's previous novels. Blue Women is thus the final point (so far) in the map of intertextual relationships established by Crăciun's novels with texts belonging to other authors or even amongst themselves. The image that the critics have built for Blue Women as a commercial book, inconsistent in terms of theme, character and plot, and evidently disconnected from the previous titles, will certainly be questioned with the help of terms such as internal intertextuality and external intertextuality, terms which are originally interpreted and re-defined in the context of Crăciun's fictional creation. The working hypothesis, fully verified in the case of the previous novels, is that Blue Women is by no means an isolated island but rather that there are connections, subtle or more evident, not only with texts belonging to other authors but even ones within Crăciun's creation.

Keywords: intertextuality, internal intertextuality, external intertextuality, intertextuality paradigm, web of connections

Intertextualitatea: cadru teoretic

Relativ nou în teoria literaturii, cu o vechime de aproximativ 40 de ani, conceptul de intertextualitate şi-a câştigat într-o perioadă scurtă un statut de necontestat, datorat într-o bună măsură importanţei care i-a fost atribuită de literatura postmodernă, cel puţin într-una din laturile sale.

Pentru a vedea însă cum este încorporat acest concept în opera romanească a lui Gheorghe Crăciun şi cum se defineşte el, este nevoie de o scurtă istorie a intertextualităţii, începând cu prima sa ocurenţă, la Mihail Bahtin şi terminând cu unele din cele mai recente accepţiuni. O astfel de prezentare diacronică a evoluţiei acestui concept e realizată de însuşi Gheorghe Crăciun, în a sa *Introducere în teoria literaturii*, în capitolul dedicat metaliteraturii. Înainte de a descrie etapele pe care termenul *intertextualitate* le-a parcurs, autorul (aici teoretician al literaturii şi profesor totodată) începe prin a sublinia necesitatea tot mai acută de a institui un concept cum este *intertextualitatea*. Această necesitate e identificată în „(c)onştiinţa modernilor că orice text e rezultatul derivării, transformării, reutilizării sau continuării altor texte”¹, conştiinţă caracterizată de autor ca fiind „acută”. În plus, se adaugă un alt argument, care ţine de data aceasta de domeniul evidenţei, acela că „literatura trăieşte din literatură”, argument cât se poate de uşor de probat în peisajul literar românesc şi nu numai..

Conceptul a fost folosit pentru prima dată de Mihail Bahtin în cartea sa din 1929 care trata problematica poeziei lui Dostoievski. Este vorba doar de conceptul în sine de *intertextualitate*, nu şi de denumirea sa ca atare, de conţinutul propriu-zis al termenului, care va apărea ulterior, introdus de Julia Kristeva în anii '60. Bahtin defineşte intertextualitatea în

¹ Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*, p. 46

cadru unei opere, ca „relație a unui enunț cu alte enunțuri”², relație ce „constituie o caracteristică a oricărui discurs literar”³. Evoluția termenului continuă cu un alt moment important, marcat de Julia Kristeva, care reia și rafinează teoria lui Bahtin. Ea adaugă acestei teorii ideea că un text nu intră în relație doar cu propriile sale componente, ci și cu alte texte: „Orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este o absorbție și transformare a unui alt text”⁴. Graham Allen, în cartea sa *Intertextuality*, descrie pe larg acest moment marcant în evoluția conceptului. Astfel, el explică modificarea adusă de Julia Kristeva:

„Kristeva incorporates Bakhtin’s dialogism, his insistence on the social and double-voice nature of language, into her new semiotics. She defines the dynamic literary word in terms of a *horizontal dimension* and a *vertical dimension*. In the horizontal dimension <<the word in the text belongs to both writing subject and the addressee>>; in the vertical dimension <<the word in the text is oriented toward an anterior or synchronic literary corpus>>”^{5,6 7}

Esențializând, dimensiunea orizontală privește relația dintre creator și receptorul operei, relație internă până la urmă în cadrul textului. Dimensiunea verticală se referă la relația, de data aceasta externă textului, pe care acesta o stabilește cu alte texte, fie ele anterioare sau contemporane. Cele două dimensiuni coexistă în interiorul aceluiași text și sunt interdependente la un nivel ontologic. Julia Kristeva ajunge la definirea conceptului de intertextualitate atât în ceea ce privește forma cât și conținutul:

„[The] horizontal axis (subject-addressee) and [the] vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read. In Bakhtin’s work, these two axes, which he calls dialogue and ambivalence, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigour is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read at least double.”^{8 9}

În același volum, *Terminologie, poetică și retorică*, apare o dezvoltare și o nuanțare a definiției Juliei Kristeva:

² apud Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*, p. 46

³ Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*, p. 46

⁴ Apud *Terminologie, poetică și retorică*, p. 85

⁵ Julia Kristeva. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*, p. 66

⁶ Graham Allen. *Intertextuality*, pp. 38-39

⁷ „Kristeva încorporează în semiotica sa dialogismul lui Bahtin, accentul pe care el îl pune pe natura socială și cu voce dublă a limbajului. Ea definește cuvântul literar dinamic în termenii unei dimensiuni orizontale și a uneia verticale. În dimensiunea orizontală, <<cuvântul din text aparține atât subiectului care scrie cât și cititorului >>; în dimensiunea verticală <<cuvântul din text e orientat spre un corpus literar anterior sau contemporan >>” (trad. mea)

⁸ Julia Kristeva *Desire in Language*, p. 66

⁹ „Axa orizontală (subiect-cititor) și axa verticală (text-context) coincid, aducând la lumină un fapt important: fiecare cuvânt (text) este o intersecție de cuvânt (texte), unde cel puțin un alt cuvânt poate fi citit. În lucrarea lui Bahtin, aceste două axe, pe care el le denumește *dialog* și *ambivalență* nu sunt clar distinse. Totuși, ceea ce pare la prima vedere lipsă de rigoare reprezintă de fapt o perspectivă introdusă pentru prima dată în teoria literaturii de Bahtin: orice text e construit ca un mozaic de citate, orice text e absorbție și transformare a unui alt text. Noțiunea de intertextualitate o înlocuiește pe cea de intersubiectivitate, și limbajul poetic poate fi citit cel puțin în două moduri.” (trad. mea)

„Limbajul poetic apare ca un dialog de texte, orice secvență se face în raport cu o alta, provenind dintr-un alt corpus, astfel încât orice secvență e dublu orientată: către actul de reminiscență (evocarea unei alte scriituri) și către actul de somație (transformarea acestei scriituri)”¹⁰

Următorul moment esențial în evoluția conceptului de *intertextualitate* este reprezentat de volumul *Palimpsestes* (1982), al lui Gerard Genette. Subintitulat *La littérature au second degré*, *Palimpsestes* oferă o sistematizare în șase puncte a intertextualității, concept pe care Genette îl subsumează celui de *transtextualitate*, care nu a făcut însă carieră. *Transtextualitatea* pare să fie un fenomen mai general decât *intertextualitatea* așa cum o concepe Genette, și în niciun caz nu se confundă cu acesta. Astfel, prin *intertextualitate* Genette înțelege ceva mai particular decât înțelesese Julia Kristeva. *Intertextualitatea* este prima formă de *transtextualitate*. Genette recunoaște filiația termenului de la Julia Kristeva însă îi conferă o altă definiție:

„Je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement d’un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c’est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l’allusion.”¹¹¹²

În comparație cu definiția Juliei Kristeva, accepiunea lui Genette e mult mai mai restrânsă și cumva specializată, în sensul în care nu privește literatura în general și eventualele relații dintre texte și cele din interiorul acestora, ci se referă la prezența efectivă a unui text în altul, chiar dacă acest lucru se poate întâmpla în grade diferite, determinate de doi parametri: literaritatea și gradul de explicitare al textului. Pe de altă parte, din punctul de vedere al complexității relației dintre texte, intertextualitatea, așa cum e ea definită de Genette, pare a fi cea mai simplă relație ce se poate stabili între două texte.

Nicolae Manolescu formulează propria sa definiție pentru intertextualitate: „subordonarea textului față de gen”¹³. Aceasta este fără îndoială o definiție care pune accentul pe caracterul formal dar și pe conținutul unei opere literare. Această *însușire*, cum o numește Manolescu, are două modalități de manifestare. Prima este una generală, numită de E. Vasiliu *vagă*, și s-ar suprapune peste ceea ce Genette definește ca paratextualitate și arhitextualitate. Cea de-a doua, intertextualitatea particulară, care leagă o operă de alte opere și e definită ca fiind „un raport între <<indivizii artistice>>”¹⁴. Această modalitate coincide cu o parte din fenomenele pe care Genette le-a numit hipertextuale și de intertextualitate restrânsă. Mai

¹⁰ Pentru o teorie a textului. *Antologie Tel-Quel*

¹¹ Gerard Genette. *Palimpsestes*, p. 8

¹² „Din punctul meu de vedere, definesc intertextualitatea într-o manieră restrictivă fără îndoială, printr-o relație de coprezență între două sau mai multe texte, adică în general și cel mai frecvent, prin prezența efectivă a unui text în alt text. Sub forma sa cea mai explicită și cea mai literală, este vorba de practica tradițională a citatului (cu ghilimele, cu sau fără referință precisă); sub o formă mai puțin explicită și mai puțin canonică, practica plagiatului [...] care este un împrumut nedecarat, deși literal totuși; sub o formă încă și mai puțin explicită și mai puțin literală, practica aluziei.” (trad. mea)

¹³ Nicolae Manolescu. *Despre poezie*, p. 87

¹⁴ Idem, ibidem, p. 88

precis, este vorba de „o coprezență a două sau mai multe texte, prin urmare de un raport direct”¹⁵. Acest raport cunoaște trei forme de manifestare: reluarea textuală fără prelucrare (citatul și autocitatul), reluarea prin prelucrare textuală (pastișa, parodia) și reluarea textuală prin prelucrarea unor motive, scheme etc. Manolescu conchide această secvență teoretică prin ideea că intertextul nu este atât o problemă exclusiv lingvistică, cât mai degrabă una integrată cultural, deci dependentă de cultura în care apare și se dezvoltă, avându-și rădăcinile în ea.

După cum Gheorghe Crăciun observă în *Introducere în teoria literaturii*, s-a ajuns la un consens printre cercetători în privința existenței a trei forme diferite de intertextualitate. Există un tip de *intertextualitate internă*, care se situează în interiorul textului literar și se referă la „interrelaționarea elementelor care-l alcătuiesc”¹⁶. O a doua formă ar fi cea a *intertextualității propriu-zise*, care se referă la relațiile existente între textele literare. Cea de-a treia formă, *intertextualitatea externă*, privește raportul textului literar cu „textul lumii”, raportarea acestuia „la orice formă de textualitate, indiferent de natura ei.”¹⁷ Gheorghe Crăciun continuă cu mențiunea că intertextualitatea internă e considerată de unii autori ca fiind de fapt *intratextualitate* sau *autotextualitate*, „ea desemnând relațiile pe care textul le întreține cu sine însuși prin refrene, laitmotive, rescrieri ale propriilor sale secvențe constitutive sau prin puneri în abis (mise en abyme) sub forma imaginilor speculare.”¹⁸

Această taxonomie tripartită a constituit punctul de plecare al unei dihotomii ce a fost aplicată în cazul operei românești a autorului Gheorghe Crăciun, cu scopul de a identifica elementele intertextuale și modul lor de articulare. În subcapitolul următor, această dihotomie va fi expusă pe larg, cu sublinierea modificărilor apărute în urma unei ușoare rafinări a termenilor, rafinare necesară însă în contextul acestei opere românești.

Intertextualitatea: rafinări necesare

Scurtând destul de mult traseul hermeneutic, trebuie spus că niciuna din definițiile mai sus menționate nu s-a pliat adecvat pe materia romanelor lui Crăciun. A apărut astfel nevoia unei redefiniri a conceptului, sau mai degrabă, a unei reconfigurări de sens în scopul de a surprinde specificul acestui fenomen așa cum îl înțelege și îl ilustrează Gheorghe Crăciun în romanele sale (cu mențiunea faptului că această paradigmă a fost concepută pe baza primelor patru titluri ale autorului, de unde și nevoie ulterioară de a vedea în ce măsură aceasta se pliază pe cel din urmă roman).

Pe de o parte, un prim termen al acestei clasificări ar fi *intertextualitatea externă* iar pe de alta, cel de-al doilea, reprezentat de *intertextualitatea internă*. Se poate vedea cu ușurință că acești doi termeni păstrează denumirea formală a doi dintre termenii clasificării consacrate, însă la nivelul conținutului se operează modificări dictate de însăși opera și specificul său. O serie de observații justifică această afirmație.

Prima observație, capitală, se referă la viziunea pe care am adoptat-o în cazul operei lui Gheorghe Crăciun. Este vorba de o perspectivă totalizantă și totalizatoare, care privește opera românească a lui Gheorghe Crăciun ca pe un tot unitar, un ansamblu pe care cele patru romane antume îl formează. Dacă legătura dintre primele trei opere (*Acte originale/Copii*

¹⁵ Ibidem, p. 87

¹⁶ Gheorghe Crăciun *Introducere în teoria literaturii*, p. 47

¹⁷ Idem, ibidem

¹⁸ Ibidem

legalizate, *Compunere cu paralele inegale* și *Frumoasa fără corp*) este mai evidentă și apare clar și distinct, ultimul roman, *Pupa russa* se leagă de acestea la un nivel mai subtil dar totuși evident la analiză. Viziunea nu conduce însă și la ștergerea diferențelor existente între cele patru romane. Întrebarea care apare în acest moment, *În ce fel se leagă Femei albastre de titlurile anterioare?* își va primi răspunsul în cadrul acesti paradigme. Trebuie spus că această viziune își are rădăcinile într-o idee a lui Carmen Mușat, exprimată în prefața celei de-a doua ediții a romanului *Frumoasa fără corp*, cu termeni cheie ca „perfecta lor continuitate” sau „dialog intertextual neîntrerupt”¹⁹

„Ceea ce frapează de la bun început în cărțile lui Gheorghe Crăciun este perfecta lor continuitate, dialogul intertextual neîntrerupt dintre romanele, jurnalele și studiile sale teoretice, centrate, fără excepție, pe problematica relație a eului cu lumea și a corpului cu litera, pe «relația limbajului cu corporalul, cu erotica, cu lucrurile»^{20 21}

Astfel, în contextul prezentei paradigme, *intertextualitatea internă* e definită ca fiind *orice legătură existentă între romanele scriitorului*, cu mențiunea că mai pot exista astfel de legături și cu jurnale (cum este *Trupul știe mai mult*) sau cu studii teoretice. Se poate vedea cum această viziune totalizantă își are ecou și în redefinirea (sau, mai precis, nuanțarea) termenului de *intertextualitate internă*. Această nuanțare poate fi văzută ca o extindere a definiției inițiale de *intertextualitate internă*, în sensul că aici textul ale cărui componente se află în relație e constituit de scrierile văzute ca un tot, fără ca acest lucru să le afecteze însă identitatea fiecăreia luată separat. Am preferat acest termen de *tot* pentru a ilustra ideea că în opere se poate identifica aceeași viziune asupra lumii, a literaturii și a scrisului, putându-se vorbi însă în același timp și de nuanțe sau completări, elemente specifice unei evoluții.

Se poate spune că semnificația dată aici termenului de *intertextualitate internă* se suprapune cu cea pe care o are termenul de *intertextualitate propriu-zisă*. Acest lucru este adevărat doar până într-un anumit punct. Prin *intertextualitate propriu-zisă* se înțelege relația existentă între texte literare. Nu este însă foarte clar dacă textele sunt ale aceluiași autor (și se poate deduce foarte ușor că nu). De aceea, termenului de *intertextualitate propriu-zisă* i s-a preferat cel de *intertextualitate internă*, care are un prim avantaj de a trimite cu gândul la manifestarea de relații în cadrul unui întreg, aici cel constituit de romanele lui Gheorghe Crăciun. Se poate vedea clar cum, prin extindere, se poate face referire la *intertextualitatea internă* ca la un *ansamblu de relații existente între textele aceluiași autor*. Este evident că situația diferă de la autor la autor, la unii acest tip de relație fiind absent cu totul. Intertextualitatea internă, deci, va fi *orice legătură ce se stabilește între textele lui Gheorghe Crăciun*. textele romanești ale autorului, în principal, facându-se apel, colateral și numai dacă este cazul, cu alte tipuri de scrieri (jurnal sau eseu teoretic).

Și în cazul conceptului de *intertextualitate externă* se poate vorbi de o modificare de conținut, sau cel puțin de o rafinare. Definit de teoria literaturii ca *raport al textului literar cu un alt tip de text sau textualitate*, termenul pe care îl voi folosi în continuare operează modificări la nivelul acestei definiții. Prin *intertextualitate externă* voi înțelege nu relația

¹⁹ Carmen Mușat *În căutarea scrisului încet*, prefață la *Frumoasa fără corp*, Grupul Editorial Art, p. 5

²⁰ Gheorghe Crăciun. *Trupul știe mai mult*, Editura Paralela 45, p. 17

²¹ Carmen Mușat *În căutarea scrisului încet*, prefață la *Frumoasa fără corp*, Grupul Editorial Art, p. 5

textului literar cu orice alt tip de text, ci *relația textului lui Crăciun cu alte texte, aparținând în general literaturii, însă cu alți autori decât el însuși, aparținând literaturii române sau universale, indiferent de perioadă*.

Totuși, în perechea formată cu intertextualitatea internă, intertextualitatea externă își găsește un corespondent foarte clar, pentru că se poate crea opoziția *relație cu un alt text al lui Crăciun (sau chiar același) – relație cu un alt text literar, aparținând unui alt autor*.

Intertextualitatea externă

Pentru a vedea, însă, în ce fel se raportează *Femei albastre* la această paradigmă, este nevoie de o survolare a tipurilor de intertextualitate expuse mai sus, așa cum pot fi ele regăsite în titlurile antume ale scriitorului. În ceea ce privește intertextualitatea externă, prima observație care trebuie făcută se referă la inegalitatea citatului și a trimiterilor, alături de diversitatea lor pe alocuri uluitoare. În mod cert, campioanele acestui tip de trimitere sunt *Acte originale/Copii legalizate*, dar și *Compunere cu paralele inegale*, pentru că în aceste romane există o multitudine extraordinară și în același timp extrem de complexă a instanțelor de intertextualitate externă. Nu se poate vorbi tot timpul de o unitate a lor sau măcar de o unitate a intențiilor acestora și însăși forma și claritatea acestor trimiteri variază de la citat până la aluzie.

Frumoasa fără corp deschide un drum pe care *Pupa russa* îl va continua, și anume acela al răririi considerabile a citatului ca formă principală de intertext extern în favoarea alegerii unui singur intertext major (*Frumoasa fără corp* relaționează, din acest punct de vedere, cu *Miron și frumoasa fără corp* ca bază a construcției ideatice pentru arhetipul femeii ca *frumoasă fără corp* iar *Pupa russa* de deschide unui dialog multistratificat cu *Madame Bovary*). Citatul nu dispăre cu totul, însă se consemnează o diminuare a fluxului legăturilor cu literatura lumii, de fapt o voită și matură alegere, care apelează la niște texte consacrate pentru a le rescrie într-un anumit fel, până la urmă o dovadă de curaj creator și în același timp de maturitate artistică.

Femei albastre continuă acest traseu al renunțării la intertextualitatea externă marcată în favoarea uneia mai subtile dar mai bine ancorate. Deși programatic concepută ca „o carte mai ușoară, cu care să mă destind, inclusiv stilistic[...], un discurs masculin pe un ton șmecheresc, deși superior intelectual, care să înainteze în pagină fără nici un fel de calcul compozițional, în funcție de dispozițiile mele de moment”²², romanul se sprijină, pe unul din pilonii săi esențiali, pe o referință externă eminesciană. Este vorba de *floarea albastră*, albastrul-violet al florii de gențiană (în varianta crăciuniană), o referință cu o dublă ascendență de fapt: pe de o parte, cea eminesciană (*Floare albastră, floare albastră/Totuși este trist în lume* ar putea rezuma una din fațetele romanului) și, pe de alta, albastru ca obsesie și ca element comun pentru haine, nuanțe ale pielii sau ce trimit, în general, la obiectul celeilalte obsesii majore din roman, cea pentru Nicole, sau, din când în când, la Ada, substitutul acesteia în viața reală:

„rochia pe care am văzut-o pe Ada în ziua în care am cunoscut-o avea culoarea aprinsă și blândă a florilor de gențiana cultivate în grădină. [...] Gențiana sălbatică face o floare mica,

²² Gheorghe Crăciun, interviu în *Vatra*, 2005, inclus în Carmen Mușat, *Un roman inedit*, prefață la *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 17

de un albastru întunecat, aproape violet. Cu mai mulți ani în urmă, într-o primăvară, după ce terminasem de încheiat socotelile cu fosta mea nevastă și să retrăsesem pentru p vreme la țară, ieșisem pe câmpul din apropierea casei părintești, dincolo de cantonul părăsit. Pur și simplu aveam nevoie de aer. Privisem de mii de ori acel câmp. [...] Același peisaj de zeci de ani. [...] Am văzut pâlcul de gențiane de la marginea unei tufe de alun. Culoarea lor tactilă, vârtoasă, m-a curentat. Era ceva cu totul neobișnuit pentru privirea mea desensibilizată de cenușiul orașului în care trăisem până atunci, câteva pete chimice, strident de umede și dense, de parcă cineva ar fi spart fără să vrea acolo o sticlă cu tuș violet.

Naratorul transplantează o floare de gențiana în curtea casei părintești și are surpriza să constate că floarea, implicit și culoarea ei, s-a domesticit, a rămas fără atributul ei de bază, motivul curentării naratorului. Exact aceeași este și relația Nicole-Ada pentru nenumitul narator, o relație diluată, în care copia e mai ștearsă decât originalul și nu mai constituie decât un substitut diluat, pusă fiind în joc dihotomia natură-cultură. Dacă floarea albastră îl șochează pe locuitorul orașului gri (în pur stil postmodern), natura impunându-se senzorial în fața culturii, în relația Nicole-Ada este tocmai invers: constructul hollywoodian care este Nicole devine arhetipul iar Ada, modesta actualizare care nu se ridică niciodată la înălțimea idealului.

Ipostaza *florii albastre* devine, pentru prima dată în creația romanescă a lui Gheorghe Crăciun, un moment în premieră pentru paradigma intertextualității, așa cum a fost ea descrisă până în acest punct. Poate mai pregnant ca în alte rânduri (și indubitabil mai clar ca în cazul aluziilor sau citatelor aparent aleatorii din primele două volume), referința externă literară este actualizată în prezentul postmodern, oferindu-se nu numai corporalitate, schelet și carne, dar și o profundă înrădăcinare în *forma mentis* al acestui roman, aparent ușurel în comparație cu anterioarele. Niciunul din cele două aspecte, cel al trimiterii la floarea albastră eminesciană și cel al referinței la contemporaneitatea postmodernă ca modalitate de a filtra realitatea, nu poate lipsi, cele două fiind îngemănate.

Cea de-a doua referință externă clară la Eminescu este însuși numele personajului Ondina, nume mult prea exotic în peisajul onomasticii în literatură pentru a fi pur și simplu accidental. Ca substantiv comun, conform *DEX*, ondina este *personaj din basmele și legende germane sau scandinave, închipuit ca o fată frumoasă, seducătoare, care trăiește în apă*.²³, deci tot o ilustrare a *frumoasei fără corp*, personaj himeric prin definiție. Pe de altă parte, nici această trimitere nu scapă de o dublă ascendență, iar relația cu poemul eminescian *Ondina* îi dă, din nou, corporalitate și concretețe: „Ondină,/Cu ochi de dulce lumină,/Cu bucle ce-nvăluie-n aur/Tezaur!//Idee,/Pierdută-ntr-o palidă fee/Din planul Genezei/, ce-aleargăNentreagă!”²⁴

Cum se translatează aceste notații în personajul Ondina din roman? Conform lui Alex Goldiș, ea este „Ondina, cea capabilă să-i asigure liniște și confort, substitut excelent de soție”²⁵, „într-atât de accesibilă încât se autoanulează emotional”²⁶, aparent un personaj menit să ofere sprijin emotional și atât. Totuși, naratorul îi colorează portretul celei care, nu

²³ <http://dexonline.ro/definitie/ondina%C4%83>

²⁴ Mihai Eminescu, *Ondina*

²⁵ Alex Goldiș, *Bovarism masculin*, în Revista România Literară, nr. 22/2013, http://www.romlit.ro/bovarism_masculin

²⁶ Idem, *ibidem*

întâmplător, are drept culoare preferată tot albastrul, ca și Ada Comenschi de altfel: „Ondina e născută în zodiac peștilor, o femeie de apă, de privit în oglindă, de pus în rama de porțelan a unei căzi. Ondina se spală tot timpul ca o pisică. Se gătește, se aranjează, se dă cu creme și loțiuni, își lustruiește fără încetare pielea și nu e mulțumită”²⁷ De fapt, Ondina este o nouă *frumoasă fără corp*, dar a cărei farmec rezidă tocmai în această valoare de trup făcut pentru a fi iubit. Este vorba de o instanță, cu totul nouă, de personaj în care intertextualitatea externă și cea internă se topesc atât de fericit (intertextualitatea internă referindu-se la legătura cu alte personaje feminine, exemplificări ale aceluiași arhetip de *frumoasă fără corp*). La o analiză mai atentă, în seria *frumoaselor fără corp* poate fi inclusă cu success chiar și inaccesibila Nicole.

O observație fundamentală aici, cu statul de concluzie parțială, este aceea că *textul exterior* ca principală referință a intertextualității externe nu mai este, pur și simplu, *textul literar* (aparținând unor autori diverși și unor epoci literare la fel de variate). El devine *textul lumii*, al lumii contemporane, cu tot ce presupune ea, realitate exterioară sau realitate compensatorie (carte, film- mai ales film- și muzică). Astfel se poate explica aparenta absență a trimiterilor intertextuale externe pur literare, asta dacă nu luăm în calcul intertextul major (și unic, la fel ca în *Pupa russa*) cu un singur autor, de data aceasta, clasic român.

Intertextul extern major al *Femeilor albastre* este, deci, însăși lumea postmodernă pe care naratorul fără nume încearcă să o surprindă într-o perioadă de transformare. Există referiri la filme (în general, titluri din filmografia actriței Nicole Kidman): *Cold Mountain*, *Eyes Wide Shut*, *Dogville*, *The Hours*. Încă pentru *Orele*, naratorul cedează o clipă locul minuțiosului analist și teoretician (fragmentează trădând un talent real pentru analiza de film):

„În *Orele* lui Stephen Daldry, din Nicole n-a rămas decât o încordare uscată, nervoasă, de femeie cu mersul grăbit, somnambulic. Ea poartă rochii oarecare, cu flori mici, întunecate, palide, coboară scările într-un fel de plutire gânditoare și fața ei cu nas fals e o coajă strălucitoare de voință și nebunie [...] Adevărul e că prima frază a romanului, felul în care ea a fost rezolvată cinematografic mi-a plăcut teribil. De mult. Virginia cobora sau urca scările, n-are nicio importanță [...] pentru că ea trăiește această stare de posesie și așteptare, de nemulțumire și căutare care înseamnă prima frază a cărții.”²⁸

Trimiterile la materiale publicitare (revista Blu, editată de lanțul de farmacii Sensiblu), la filme sau la melodii (Kylie Minogue, *Slow* sau Led Zeppelin, *Sweet Child in Time*, însoțite de obicei de micro-analize relevante), realități contemporane, sunt, pe de o parte, mult mai ușor verificabile decât un citat din Marcus Aurelius, de exemplu, din *Pupa russa*, iar pe de cealaltă, mult mai apropiate de un cititor poate mai puțin familiarizat cu marea literaturii a lumii. Ideea aceasta ar susține deschiderea lui Crăciun către un roman mai puțin sofisticat, cu o capacitate de adresare mult mai largă și, în același timp, ar justifica renunțarea la artificii textualiste care uneori îngreunează lectura și descurajează cititorul neantrenat. Dacă în *Pupa russa* mai existau încă mici urme ale acestor artificii, aici se poate remarca foarte ușor absența lor totală, fiind preferate, în schimb, episoadele de profundă imersie în cotidian. Trebuie observat însă că ceea ce nu poate fi trecut cu vederea sub nicio formă sunt acele notații

²⁷ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 53

²⁸ Idem, ibidem, pp. 139-140

autoreferențiale, având în centru tema scrisului, chiar și din perspectiva unui non-profesionist, cum se prezintă naratorul-avocat.

Relevant este de asemenea punctul de pornire al romanului, experiența revelatoare ontologic creatoare, așa cum a fost ea analizată anterior. Este vorba de o imagine din revista *Blu*, a lanțului de farmacii Sensiblu, care ilustrează o femeie care îi evocă autorului simultat atât pe Nicole cât și pe Ada. Dacă ar trebui găsit momentul de maximă punere în abis, acesta ar fi: totodată punct de plecare pentru romanul pe care abia l-am terminat de citit, dar și unul din momentele sale finale:

„[După întoarcerea de la Bruzelles, criză de anxietate. Naratorul intră într-o farmacie Sensiblu să cumpere aspacardin și calciu. Revista *Blu* pe care o răsfoiește. O tipă care seamănă în același timp cu Ada și Nicole. Considerații despre femeile sensiblu. Cuvântul prezentat ca logo.]²⁹

Paragraful rămas doar schițat esențializează momentul în care un obiect comercial devine sursă a unei inspirații creatoare. Nu mai este literatura, Cartea, cea care inspiră, ci realitatea cotidiană, pur exterioară livrescului. Este vorba poate de o ultimă stație pe traseul redeșteptării simțurilor și valorificării la potențialul maxim a trupului și a posibilităților sale creatoare. *Trupul știe mai mult*, iată frază confirmată încă o dată într-un mod aproape camilpetrescian: doar ceea ce trece prin simțuri poate deveni scris. Ipoteza este verificată de o mărturisire auctorială a felului de a concepe *Femei albastre*, dar și a originii pur obiectuale a ideii: „Așa am început să scriu *Femei albastre* – carte care în prima ei variantă s-a numit *Blue(s)*. Totul a fost declanșat de o fotografie cu Nicole Kidman văzută într-un ziar austriac”³⁰, moment cu care se și deschide romanul. De fapt, sunt două fotografii, una total nereușită, în care Nicole nu este decât „o blondină cât se poate de comună”³¹ iar cea de-a doua, „s-o tot privești și să nu te mai sature”³², nu întâmplător ilustrând-o pe Nicole „într-o rochie albastră cu gulerul transparent, mare și ascuțit, brodat cu flori”³³ și afișând o amărăciune visătoare. Obsesia pentru Nicole, cea pentru florile albastre sau pentru surprinderea fotografică a realității se topesc aici într-o imagine de început de roman la fel de reușită ca cele care deschideau titlurile anterioare.

Intertextualitatea internă

Definită ca *relație a unui text aparținând lui Crăciun cu orice alt text al aceleiași autor sau ansamblu de relații instituit în cadrul operei lui*, intertextualitatea internă la nivelul romanului *Femei albastre* continuă tiparul din *Pupa russa* (se pot observa chiar similitudini marcate) dar, în același timp, se remarcă o conexiune internă inexistentă până în acest punct. Dacă titlurile anterioare („trilogia” *Acte originale/Copii legalizate – Compunere cu paralele inegale – Frumoasa fără corp* are în comun personaje care migrează dintr-o carte în alta, teme și obsesii recurente, situații care se continuă de la un titlu la altul și „cuplul” *Pupa russa-*

²⁹ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 262

³⁰ Gheorghe Crăciun, interviu în *Vatra*, 2005, inclus în Carmen Mușat, *Un roman inedit*, prefață la *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 17

³¹ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 21

³² Idem, ibidem, p. 22

³³ Ibidem, p. 22

Trupul știe mai mult, unde intertextul intern capătă valențe metatextuale și autoreferențiale) erau extrem de fertile din acest punct de vedere, trebuie analizat atent în ce măsură o carte ca *Femei albastre*, aparent total ruptă de acest context anterior, se situează în acest context și în această paradigmă analitică.

În recenzie sa pentru acest titlu postum, Marius Chivu identifică și valorifică pozitiv „felul în care Gheorghe Crăciun a renunțat, cu foarte mici scăpări, la autoreferențialitate și metanarativ”³⁴ însă este vorba de o renunțare la formele „clasice”, din volumele anterioare, unde erau folosite programatic (și) în favoarea tezei textualiste. Instanțele de autoreferențialitate și metatextualitate, după cum spuneam, nu lipsesc nici în *Femei albastre*, dar se schimbă felul în care ele sunt investite cu sens. De fapt, ele sunt motivul principal pentru care naratorul anonim, intenționat construit ca non-scriitor, nu este total credibil. Scrisul, obsesia scrisului, notațiile despre scris (*Copilul cu fruntea crestată* și *Ecorșeul de tigr*) sunt cele două romane polițiste publicate sub pseudonim, rapid expediate ca „o joacă a mea fără pretenții”³⁵, chiar la nivel stilistic („Iată o propoziție care nu-mi place deloc. Cred că am obosit”³⁶), trădează un personaj creat de o mână incapabilă, chiar și într-un roman aparent fără pretenții, să lase deoparte componenta pur existențială și ontologică reprezentată de scris. Din acest punct de vedere, la un alt nivel, evident, naratorul anonim stabilește legături cu precedentele personaje-scriitor ale lui Crăciun, putând fi identificate aceleași dominante majore în ceea ce privește travaliul scrisului și scrisul ca prevalență ontologică a ființei. Naratorul anonim este un autor de romane polițiste, un doctorand preocupat de scris și, în final, conform convenției, cel care scrie rândurile *Femeilor albastre*, exact ca într-un roman psihologic tipic interbelic.

Femei albastre intra în relație de intertextualitate internă esențială cu două titluri anterioare semnate tot Gheorghe Crăciun. Este vorba, pe de o parte și la nivelul personajelor și al tramei, de conexiunea cu *Pupa russa* iar, pe de alta, în ceea ce privește sursa, tipul de experiență de creație și relația cu realitatea contingentă postmodernă, de legătura cu *Viciile lumii postmoderne* (oglundind, într-o anumită măsură, în pur spirit postmodern, relația *Pupa russa-Trupul știe mai mult*).

Personajul narator din *Femei albastre* pare să fie corespondentul perfect al Leontinei din *Pupa russa* atât pe latura eroică (cititorul nu poate să nu remarce că, cel mai probabil, cei doi reprezintă unul pentru altul partenerul perfect) cât și pe cea a bovarismului pe care îl afișează („Personajul masculine e cea mai completă reprezentare a bovarismului masculin”³⁷, notează Alex Goldiș). Culmea bovarismului naratorului din *Femei albastre* este chiar obsesia acestuia pentru Nicole, care devine reper feminin arhetipal pentru toate relațiile din viața lui.

Relația cu *Pupa russa* se mai stabilește și la nivelul contextului istoric prezentat în roman, dincolo de aparenta lipsă a tramei. În carte se întâmplă totuși o serie de evenimente care pot să o lege de titlul anterior. Este vorba de panoramarea unei epoci (comunismul, în *Pupa russa*, momentul revoluției – la care Crăciun intenționa să revină și să îl completeze în

³⁴ Marius Chivu *Femei private*, în revista *Dilema Veche*, nr. 480, 24 aprilie-2 mai 2013, <http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/femei-private>

³⁵ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 148

³⁶ Idem, ibidem, p. 142

³⁷ Alex Goldiș, *Bovarism masculin*, în *Revista România Literară*, nr. 22/2013, http://www.romlit.ro/bovarism_masculin

roman- și tranziția, în *Femei albastre*), ca fundal al existenței unui personaj care nu se poate sustrage acestui context. S-ar putea spune chiar ca *Femei albastre* vine în continuarea *Pupei rusa*, momentele de suprapunere fiind extrem de limitate. Momentul decembrie '89 este surprins fotografic, aproape jurnalistic, chiar dacă dintr-o perspectivă personală:

„Iar în 21 decembrie pe la prânz eram cu toții în cabinetul juridic și ne uitam la televizor. Eu, Liviu, Mia, Otilia, Barbu, dar și Gorgan, șmecherul ăla de secretar de partid. Că situația era urâtă de tot. De aproape o săptămână era așa. Păi, toată România asculta Europa liberă, toți știam ce se întâmplă la Timișoara, dar oricât de mult ne-am fi gândit la un deznodământ care să arunce totul în aer, nu prea aveam curajul să ne vorbim deschis.”³⁸

Foarte interesant e că momentul tensionat, descris cu foarte mare finețe, este corelat cu revelația unei relații între doi colegi de birou și cu notația ușurinței cu care poți ascunde o relație în mediul profesional. Pe de altă parte, o analiză comparativă a modului în care Crăciun ilustrează momentul decembrie '89 în cele două romane, *Pupa rusa* și *Femei albastre*, ar fi foarte interesantă și ar scoate, probabil, la iveală și mai multe similitudini, dintre care una ar putea fi tocmai această relație între istoria mare a unui popor și istoria mică a unui individ. Mai mult, pasul pe care îl face înainte *Femei albastre* din perspectiva epocii și spațiului ilustrate este în totală concordanță cu intenția, nemărturisită până acum, ca romanul să surprindă cât mai cu acuratețe societatea românească și, într-o anumită măsură europeană a momentului postdecembrist. Pasul acesta înainte este chiar depășirea graniței, pentru că naratorul anonim are parte de relativ frecvente călătorii în străinătatea interzisă până la Revoluție.

Relația cu *Viciile lumii postmoderne* este esențială, mai ales din perspectiva privirii acestor titluri ca expresii ale ultimului Crăciun. Amândouă, și poate în *Viciile lumii postmoderne* mai acut ca oriunde până atunci, marchează o foarte clară tendință de întoarcere la realul contemporan ca sursă fertilă pentru scriitor. Nu mai este Cartea cea care inspiră autorul să continue demersului *cărților făcute din cărți*, pentru că în cazul acesta *Femeile albastre* ar fi fost o rescriere, e adevărat valoroasă și perfect valabilă, a unui titlu anterior, cum s-a întâmplat în *Compunere cu paralele inegale* cu *Dafnis și Cloe* sau cum s-a întâmplat, ce-i drept în alt fel și la alt nivel, în *Pupa rusa* cu *Madame Bovary*. Așa cum spuneam mai sus, intertextul major al acestui roman postum este realitatea postmodernă ca text, cu toate attributele sale: reclame, lanțuri de farmacii, filme, piese muzicale, realități cu o durată de viață mult mai redusă și, cu toate acestea, la fel de fertile pentru creație.

O mostră de cultură comercială contemporană este sursa declicului revelator cu consecințe pe planul creației atât în cazul *Viciilor lumii postmoderne* cât și în acela al *Femeilor albastre*. Dacă în cazul romanului postum, o revistă editată de un mare lanț de farmacii, împreună cu fotografiile unei actrițe cunoscute sunt cele care declanșează creația, în *Viciile lumii postmoderne*, resortul este un panou publicitar de mari dimensiuni:

„(16 iulie 2006) Eram pe peronul unei stații de metrou, dimineața, după un drum la gară, când mi-a venit ideea unei cărți care să se numească, eventual **Viciile lumii postmoderne** (știu că există o carte de poezie sud-americanului Nicanor Parra care se cheamă **Viciile lumii moderne**, dar cartea mea nu va fi o suită de eșantioane, ci o fenomenologie de valori). De fapt, ideea mi-a venit în timp ce priveam un

³⁸ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 43

panou publicitar care-mi spunea că la magazinele Media Galaxy se pot cumpăra aparate de filmat de o mare **diversitate** (peste 30 de modele). M-a frapat cuvântul **diversitate** și am început să mă gândesc la el. E unul din cuvintele-cheie ale lumii de azi. Iar lumea de azi e o lume de **produce**. O lume serializată. Și așa mai departe. Cartea la care mă gândesc ar fi un fel de repertoriu de concepte vicioase sau, mai bine spus, de concepte viciate de însuși modul de funcționare al acestei lumi. (...) Simpla înșiruire a acestor termeni îmi arată însă că aici există un pericol: conceptualizarea omoară, usucă, îngheață tot ce atinge. Iar eu vreau o carte vie, în care să se vadă faptul că conceptele provoacă crize, absorb în conținutul lor crize ale umanului. Să mai adaug și că mă gândesc la o carte fără bibliografie, ieșită din propria mea schizofrenie”³⁹

Nu este deloc lipsit de sens faptul că realitate înconjurătoare, analizată cu toate simțurile, devine punct de plecare pentru creație. Ancorarea aceasta în real, vizibilă în ambele titluri extrem de pregnant (cele două aproape că se cer citite ca pereche, completându-se reciproc, una la nivel ideatic și teoretic și cealaltă, la nivel românesc), reprezentând, după cum spuneam, ilustrarea clară a *forma mentis* crăciuniană din ultima perioadă a vieții autorului. Nu este deloc întâmplătoare această suprapunere (la o analiză atentă se pot identifica chiar și elemente stilistice comune, ca de exemplu, preferința pentru enumerații lungi în cadrul aceluiași paragraf sau predilecția pentru formulări condensate), cum de altfel nu este arbitrară nici o anume condescendență a criticii care s-a grăbit să marșeze pe caracterul incomplet al celor două titluri.

Concluzii

Analiza desfășurată până în acest punct poate confirma ipoteza de lucru, și anume aceea că *Femei albastre* nu este un titlu izolat și total lipsit de legături cu operele anterioare. Cadrul teoretic și conceptual reprezentat de paradigma intertextualității, așa cum a fost ea redefinită pentru a servi analizei operei românești a lui Gheorghe Crăciun, a facilitat circumscrierea corectă a ultimului titlu semnat de autorul optzecist ca roman aflat în centru unei complexe rețele de legături atât din punctul de vedere al legăturilor cu exteriorul (opere semnate de alți autori) cât și al celor cu interiorul (creația crăciuniană în ansamblul ei). Mai mult, analiza a relevat faptul că, o dată cu cele două titluri postume, se poate observa o clară evoluție de la un moment de favorizare a intertextualității externe (specific unui moment început al creației), în paralel cu valorificarea Cărții ca sursă la un moment în care intertextualitatea internă devine predominantă, legăturile între titluri devin mult mai strânse într-un moment final al creației (sau cel puțin așa cum este el cunoscut publicului în prezent) iar ochiul și mâna creatoare sunt redirecționate în real, în contingent, în simțuri.

Înștiințare: Această lucrare este realizată cu sprijinul Programului Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU), ID 134378 finanțat de Fondul Social European și de Guvernul României.

Bibliografie:

*** Pentru o teorie a textului. *Antologie Tel-Quel*, București, Editura Univers, 1980
 Allen, Graham. *Intertextuality*, Editura Routledge, Londra, 2000
 Chivu, Marius. *Femei private*, în revista *Dilema Veche*, nr. 480, 24 aprilie-2 mai 2013, disponibil la adresa <http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/femei-private>

³⁹ Gheorghe Crăciun, *Viciile lumii postmoderne*, Editura Tracus Arte, 2012, pp. 90-91

- Crăciun, Gheorghe. *Acte originale/ Copii legalizate*, Editura Cartea Românească, București, 1982
- Crăciun, Gheorghe. *Compunere cu paralele inegale*, ediția a doua, Editura Allfa, București, 1999
- Crăciun, Gheorghe, *Femei albastre*, Polirom, Iași, 2013
- Crăciun, Gheorghe. *Frumoasa fără corp*, ediția a doua, Grupul Editorial Art, București, 2007
- Crăciun, Gheorghe. *Introducere în teoria literaturii*, Editura Cartier Educațional, Chișinău, 2003
- Crăciun, Gheorghe. *Pupa russa*, ediția a doua, Grupul Editorial Art, București, 2007
- Diamant, Cristina. *Incertitudini*, în Revista Cultura, nr. 439/2013, disponibil la adresa <http://revistacultura.ro/nou/2013/09/incertitudini/>
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Editura Columbia University Press, New York, 1980
- Manolescu, Nicolae. *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002
- Mușat, Carmen. *În căutarea scrisului încet*, prefață la *Frumoasa fără corp*, ediția a doua, Grupul Editorial Art, București, 2007
- Goldiș, Alex. *Bovarism masculin*, în Revista România Literară, nr. 22/2013, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/bovarism_masculin
- Stan, Adriana. *Cu ochii larg inchiși*, în Revista Cultura, nr. 426/2013, disponibil la adresa <http://revistacultura.ro/nou/2013/06/cu-ochii-larg-inchisi/>

REALITY – THE "CHARACTER" OF MARIANA MARIN'S POETRY IN ITS EXISTENTIAL AND ALEGORICAL DIMENSION

Angelica Băețan (Stoica), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

*Abstract: The present paper focuses on revealing the reality and its multiple meanings through the volume *Aripa Secretă* of Mariana Marin. Through the existentialist pulse of her poems, the author borrows a mask which enables her to diffuse the uncensored message of her poetry. Anne Franke is the character whom and with who the poet writes. Thus, the mask bonds with identity, constructing the modern artistic imagery in which the swaying between someone and the other one is allegorically completed. Will this artifice decrease the artistic value of her poetry?*

Keywords: reality, mask, theatricality, allegory, existentialism, identity

Citind poemele Marianei Marin ne dăm seama că nu este autoarea unui lirism dulceag și nici semnatară unei lirici artificiale. Poeta este dominată în discursul liric de propria-i interioritate. Când acest exercițiu al introspecției este în exces, autoarea se detașează cu ironie față de eul propriu. Versurile devin incomode, ele se pliază pe un șir de metafore, simboluri, cuvinte-cheie ce devin motive ale liricii sale și permit cititorului să intre în lumea (realitatea) poemului. „Realitatea” este un spațiu larg cu multe conotații.

În volumul de debut al autoarei, imaginea interiorității este proiectată în secvențe contorsionate, violente. A intra în spațiul ficțional al poemului presupune și surprinderea materialității și „corporalității discursului”, o caracteristică a unui discurs liric modernist. Mariana Marin este în căutarea permanentă a expresiei de sine și a lumii. Poezie și existență: astfel definește Ion Bogdan Lefter¹ creația autoarei. Rezolvarea acestui raport se poate realiza în două direcții: pe de o parte poezia se confundă cu existența, însemnând o „mărturie a trăirilor și a încercărilor conștiinței”. Poeta chiar citează din H. Heidegger un pasaj în care se vorbește și despre „conștiința intelectuală.” În al doilea rând există și necesara înțelegere a scrisului „ca artifact, ca discurs manipulat de autor”. Impactul acestor două extreme dau versurilor Marianei Marin un dramatism remarcabil, ieșit din strădania autoarei de a păstra „nealterată confesiunea în fața grilei trădătoare a poeziei.” De aceea se poate afirma că creația Marianei Marin este de două ori patetică: prin natura confesiunii inițiale și a doua oară în planul poeziei ca discurs scris.

La publicarea volumului - „Aripa secretă”² discursul liric devine mai transparent, mai cristalin. Este construit ca o parafrază lirică la jurnalul Annei Frank³. Autoarea își retracează spaima, agresivitatea, trăirile terifiante optând pentru singurătatea ființei, care e o formă a exorcismului psihic și moral. Sunt versuri ce răsund nevoii interioare a poetei de împăcare cu

¹ Ion Bogdan Lefter, *Cavalcada poetică*, în *Amfiteatru*, nr. 5, 1983, p. 10.

² Mariana Marin, *Aripa secretă - versuri*, Ed. Cartea Românească, București, 1986.

³ Volumul „Aripa secretă” a fost sever cenzurat. Pentru a-și asigura publicarea versurilor, autoarea a recurs la un artificiu: „personajul” care vorbește și despre care se vorbește în poezie este aici Anne Frank, adolescenta victimă a nazismului, autoare a celebrului, astăzi, *Jurnal*. Anne Frank era fetița olandeză care, timp de doi ani și-a redactat însemnările zilnice într-o mansardă ascunsă din Amsterdam. A fost apoi descoperită și exterminată în lagărul de la Bergen-Belsen, de către hitleriști, cu puțin timp înainte ca Olanda să fie eliberată. Poetul Mugur Florin, redactorul cărții, prezenta *Aripa secretă* drept o carte închinată păcii.

sine. Mărturisirea calmă, reflexivă, schimbarea acestui registru, prin opțiunea pentru o simbolistică transparentă golesc poezia de energia pe care o dovedise altădată.

Este singurul volum de versuri în care autoarea recurge la această camuflare a sinelui. Poemul său constituie o provocare atunci când autoarea împrumută o mască-pretext pentru a putea transmite necenzurat mesajul liricii sale, propriile trăiri. Receptarea versurilor are mai multe ipostaze. În primul rând trebuie decodificate aluziile culturale prezente. Volumul ne oferă o lectură derivativă, expresie a fuziunii discrete dintre mască și alegorie în acest joc al definirii propriiei identități. Maska intră în relație cu identitatea.

La nivelul versurilor se poate urmări traiectul imaginarului măștii, dinspre exterior către interior, într-un joc al schimbării relației dintre mască și identitate. Ce este o mască? În sens restrâns este un chip fals, în spatele căruia ne putem ascunde figura pentru a ne deghiza. În sens larg, masca este un obiect care poate înfățișa atât o față omenească, cât și figura unui animal, care poate acoperi întregul chip, cât și o parte a lui pentru a deghiza purtătorul sau pentru a-i ascunde identitatea. (Montandon, apud Permet, 1988, p. 13) Albert Elsen, în *Temele artei*,⁴ consideră că principalul rol pe care îl îndeplinește masca este acela al schimbării înfățișării, accentul punându-se pe intenția purtătorului de a-și schimba identitatea. Ronald Grimes oferă o perspectivă fenomenologică, realizând o tipologie a momentelor implicate în procesul mascării: 1. Concretizare 2. Ascundere 3. Întrupare 4. Expresie. Funcțiile pe care le identifică autorul rezultă doar din luarea în considerare a măștii în calitatea ei de acțiune simbolică. În studiile despre măști se poate explica termenul de *persona* introdus de Jung, pentru a desemna o mască compatibilă cu un rol acceptat din punct de vedere social, în spatele căreia un individ își poate ascunde trăirile interioare, sentimentele cele mai intime și impulsurile pentru a se adapta societății în care trăiește. Funcția socială-mască și identitate- este predominantă în studiile despre măști.

Acest traseu dinspre exterior spre interior este realizat alegoric, pendulându-se sensibil de la *cineva* către *altcineva*, conturându-se condiția artistului care supraviețuiește unui regim politic coercitiv. Autoarea construiește alegorii ample redefinindu-se mereu. „Figură de gândire constând dintr-o suită de simboluri coerente semantic, prin intermediul cărora se concretizează, sub forma unor tropi, o serie de noțiuni abstracte”⁵, alegoria complinește teatralitatea măștii, mai ales că lanțul tropilor (metafore, personificări) se înscriu într-o sferă semantică unitară.

Astfel, gravitatea versurilor poetei, care vine dintr-o sinceritate riguros respectată nu este lipsită de patetismul unei teatralități structurale, „cultivată cu rafinament la școala unei tradiții poetice care trece sinuos de la romanticii noștri la simboलिști... până la Emil Botta și George Bacovia.”⁶ Aceeași autoare distinge elemente de originalitate ale acestei teatralități. S-ar putea enunța mai întâi „vagul epic al versurilor”. Autoarea dă impresia istorisirii unei drame, dar rămâne mereu la nivelul impresiei narativității ei: „*Ea aștepta sosirea musafirilor în marea sufragerie/ Nici unul dintre gesturile ei ascuțite nu avea capul însângerat. / Nici o portocală nu fusese tăiată atât de frumos. / Nimic din ce ar putea face un salt mortal în*

⁴ Albert E Elsen, *Temele artei, o introducere în istoria și aprecierea artei*, trad. Toescu Crișan, Ed. Meridiane, București, 1983

⁵ Angela Bidu- Vrânceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu... *Dicționar de Științe ale limbii*, Ediția a 2-a, Edit. Nemira, București, 2005.

⁶ Dana Dumitriu, *Prietenă Kitty*, în *România literară*, nr. 30, 1987, p. 26

ficțiune. // (s-a mai spus: / o femeie, în oglindă, trei papagali nemuritori / o armă de foc, un testament răutăcios, ceasuri pictate cu fructe / o rochie de bal, un soldat de plumb, o piele de capră / un zepelin roșu, un fluier de bîlci, un caftan neverosimil) // Descrierea este aproape exactă. / Lipsesc eu, memorie a elor 54321 etaje/ numărate încet de ochiul egiptean. / proaspăt vopsit.” Această descriere abstractă este atât de personală încât poate fi tradusă într-un limbaj ce poate fi înțeles ca „o istorioară”. Sunt însă niște „istorioare”, false, adevăratele aventuri fiind cele desfășurate în spațiul conștiinței. „Nu mizeria din afară, cea dinăuntru trebuie strivită”, spune un vers căruia îi răspunde, mai departe altele: „Uneori, monstruozitatea vine din noi / și poate fi și atunci contemplată.” Partea narativă a poemelor ne reamintește de fabule. Avem în aceste versuri o suită de metafore care ne duc cu gândul către alegorie mai ales dacă aceasta se înscrie „într-o sferă semantică unitară.” (p. Fontanier, Grupul μ, Gh. Dragomirescu)

Aceste narațiuni dezvoltate în versuri ample încearcă să redea aparența de neglijență, de concentrare asupra mesajului. Deasupra lor plutește adesea un aer enigmatic ce reflectă incifrat un fond biografic, dar care nu mai ajunge în poezie decât ca sugestie, ca sentiment al implicării totale a eului. Evenimentele „narate” sunt banale, ale vieții cotidiene („utopiile scrise zilnic, / în bucătărie, pe stradă și în pat”), însă ele ascund marile teme: viață, moarte, iubire. Mariana Marin caută o altă imagine „a lumii” face „o reconstituire pașnică a vieții mele”, scrie că „Soarele va continua să răsară cât mai aproape de adevăr / și viața mea va fi ultima minune a lumii”, vorbește despre „cele două singurătăți (iubire moarte iubire moarte)” și spune că „Pentru prima dată / a privit drept în față lumea în care trăia” Cuvintele acestea mari sunt rostite însă în mod firesc. Ion Bogdan Lefter nota existența unui romantism asumat al poeziei. Poezia Marianei Marin tinde către contemplarea ființei. *Bruta, Ultimul poem de dragoste, În grădina de trandafir, Orbirea* și încă multe alte poeme sunt examene ale conștiinței, prin care poeta încearcă să ajungă „tot mai aproape de sine.”

Al doilea element al teatralității, după cum notează Dana Dumitriu este „discreția confesiunii”. Ea este apărută din exterior, apărând mereu un „tu” care trăiește evenimentul cu multă uimire: „O după- amiază suspectă, / ca o pisică neagră care ar începe brusc să vorbească / și tu, hotărâtă pentru a nu știu câta oară să începi o viață echilibrată...” „Viața ta- o mică crimă perfectă.” „Gata să-ți inventezi o dispariție. / Gata să iei locul varului de pe zidul din fața casei/ - în acea după-amiază de septembrie, / când cineva îți mestecs tacticos oasele, când viața ta era la sute de kilometric și spăla geamurile lui aprilie...” Probabil că predispoziția către teatralitate a poetei permite afirmarea unui joc al propriei identități.

Nota de teatralitate a autoarei își va lăsa amprenta asupra stilului său artistic așa cum însăși afirmă: „Iată cum mă furizez eu la granița dintre stiluri.” Poeta oscilează între „sinceritate și artificialitatea poetică a confesiunii, între sensibilitatea morală și cea estetică”⁷. În primul său volum, *Un război de o sută de ani* autoarea se distinge printr-o mare atenție acordată vibrației emoționale. De la un volum la altul însă realitatea sufletească se metamorfozează- poeta se desprinde ușor de teroarea poemului ca limbaj al mărturisirii. În volumul *Aripa secretă* nu mai poate prețui analiza situației că se expune într-un vers ci pe faptul că rostește un adevăr descoperit printr-o profundă experiență de viață și de creație.

⁷ ibidem

Astfel acel „tu,, ambiguu (când autorul vorbește cu sine sau se adresează cititorului) este substituit cu Anne Frank. Intenția autoarei de a integra materialul liric într-o rețea intertextuală este evidentă încă din titlu.

Opțiunea pentru acest artificiu de creație poate avea un efect emoțional deosebit asupra cititorului. Numele personajului căruia i se adresează este tulburător prin el însuși⁸, dar implică și o restrângere a simbolului. Aceste poeme adresate de Mariana Marin fetei, victimă a terorii fasciste, ajung să fie excesiv de epice. Volumul, în ansamblul său are un caracter demonstrativ. Poemul *La 13 ani* mizează pe o situație existențială –limită dar nu are un lirism expresiv: „*Voi scrie acum poemul / care va deruta asistența, / la nevoie o va călca în picioare. / Pentru că într-adevăr, domnule Brecht, / ce poate fi mai negru / decât să ai 13 ani, / să vrei să ai o prietenă / și atunci să o inventezi / sub forma unui jurnal / și să o numești Kitty. / Să stai de vorbă cu ea ascunsă / timp de doi ani într-un pod din Amsterdam / și într-o dimineață cizmele; / și la 15 ani Bergen-Belsen. // Și-apoi, mai spune istoria, / în lume a izbucnit pacea.*” Dacă pentru Anne Frank a existat Kitty, pentru Mariana Marin a existat Anne Frank. Asemănarea esențială constă în faptul că fiecare desemnează o prietenă, substituie un tovarăș. Diferențele sunt evidente: Kitty era o abstracție, o dorință, iar Anne Frank este o crâncenă poveste adevărată. Această compasiune pentru personajul care va domina spațiul poetic va duce la scăderea din intensitatea poetică.

Mariana Marin și-a compensat foamea de epic în mod simplist. Scrie în mod surprinzător poeme tematice, în ciuda faptului că este menită unor confesiuni directe despre marile teme: viața, moartea, iubirea, tinerețea pură, utopică. Chiar și în acest volum putem găsi însă secvențe de desprindere din epicul elocvent și de integrare în nuanța fină a elegiilor: „*E dusă vremea / ce fruntea-mi de copil voia să ardă. // E dusă liniștea poemului / în care personajul murea fericit, / pe paralelele aurii, / în care singur visând sub pielea albă visul / își aduna cenușa și-apoi râdea / de suplele anestezii. // De leg un cuvânt de altul / moartea o îndur / dintre un sunet însetat și vagul / ce îmi incendiază mâna. // E dusă carnea suplă din cuvinte și iar ne vrea / noroiul peste care se întinde.*” (Elegie) Poeta se războiește cu realitatea prin intermediul simbolului ales. „*Realitatea ți-a pătruns și azi pe sub ușa. // Ce liniște pe sub unghii! / Ce dezvălț de idei! / Ceasul pe dinlăuntrul tău mănâncă.*” (Viață de familie) sau „*De multe ori înțelegerea realității / devine atât de stângace, / încep să cred că mintea mea / (până mai ieri sănătoasă și la locul ei) / ar fi fost acoperită / de un uriaș lipom de prostie. / Ce să înțelegi, Kitty, când nu e nimic de înțeles? / -mă bruschează amintirea cărților citite. / Aș, eu rămân paralizată și găngavă / umedă aidoma unui întreg azil de bătrâni, / de parcă niciodată n-aș fi trăit, / de parcă niciodată n-am s-o mai pot face.*” (Mansardă) Aceste poeme păstrează rezonanțele hermetismului ingenuu din volumele anterioare, în care tensiunea dintre ceea ce este spus și ceea ce rămâne ascuns creează o stare de veghe artistică.

Poezia de dragoste a Mariane Marin din acest volum de versuri este extrem de simplă și directă în exprimare, este scrisă într-un limbaj ce nu poartă podoaba figurilor de stil. Aceste poeme poartă însă amprenta condiției poetei de a trăi într-un regim totalitar, care îi îngreșește trăirile. Mulți artiști optează în acest caz pentru construcții alegorice, inserând într-

⁸ Anna s-a stins de tifos la Bergen-Belsen în februarie sau martie 1945. Eliberat din lagărul de la Auschwitz, tatăl Annei va publica și va face cunoscut în toată lumea jurnalul fiicei sale.

un câmp lexico-semantic acei termeni ce au încărcătura terifiantă a contextului social în care supraieșuesc. Văzută din acest unghi, alegoria răspunde condiției imperioase a autoarei de a trece peste un aparat al cenzurii. La nivelul poemelor întregului volum, între simboluri/metafore și elementele descriptive ori narrative pe care acestea le transpun există o corespondență, stabilită pe baza unui cod pe care receptorul enunțului trebuie să-l înțeleagă. Alegoria este transparentă în măsura în care se descifrează acest cod.

Criticii care au realizat interpretări mai recente⁹ surprind și imagini culturale, cu care poeta polemizează pe ascuns. În plus, aceste comentarii notează și proiecția trăirilor poetei în raport cu un regim social coercitiv, explicând „frica”, „cruzimea”, specifică liricii sale. Versurile deschid poezia tăios. *„Se iubeau, / dar nu pentru că se vedeau rar /-așa cum s-a consemnat mai târziu.”* Mariana Marin propune o altă motivație a iubirii. Se conturează aici prima imagine culturală, pe care criticii acestei antologii o amintesc. Poetul romantic rememora o iubire ideală, unică ce trebuia să se împlinească în ciuda tuturor greutăților și a obstacolelor. Această imagine este banalizată cu timpul, își pierde acele conotații sentimentale. Mergând pe firul istoriei, descoperim și imaginea medievală a iubirii, trubadurescă, a dragostei ce crește în intensitate o dată cu distanța ce îi separă pe cei doi iubiți. Nici una nu este compatibilă imaginii moderne, create de poetă.

Există de fapt a treia posibilitate care întreține izbucnirea și păstrarea dragostei, în acord deplin cu notele specifice liricii Marianeii Marin. Astfel, cei doi se iubesc pentru că se aseamănă sufletește și între ei există o „intersubiectivitate autentică” Nu sentimentele pozitive sunt cele care stabilesc acordul între cele două suflete, ci afectele negative: *„Se iubeau pentru că aveau aceeași frică / și aceeași cruzime.”* Poezia Marianeii Marin este dominată de imagini crude, expresioniste „trădând în fond groaza și repulsia viscerală față de realitatea agresivă a vieții cotidiene din regimul comunist.”¹⁰ Această realitate este notată amănunțit de poetă, într-un „program poetic necruțător cu sine”: *„trebuie notat totul, spunea / manșeta mea roasă de viață. / La întretăierea acestei lumi / cu imaginea sa despre sine / am privit realitatea în față”*(Pumaho) Nu ai cum să fugi din fața acestei violențe ce se poate regăsi peste tot: *„realitatea ne-a pătruns și azi pe sub ușa.”*

Această spaimă a poetei ne trimite analogic către un alt poet de factură expresionistă¹¹, Ion Mureșan, care traduce sentimentul de spaimă într-o poetică a disperării. Poezia este o pătrundere în ființa lucrurilor cu luciditate, o îmbolnăvire de singurătate, nelinști și frică: *„Toată viața am adunat cârpe să-mi fac o sperietoare / îmi amintesc zilele în care ascuns sub îmi desăvârșeam / lucrarea / grămada de pantofi vechi pe care îmi rezemam capul uneori / când adormeam / iar acum când e gata noapte de noapte sting lumina / și numai / bănuind-o acolo / încep să urlu de spaimă.”*¹²

⁹ Poezia românească-antologie de texte comentate și aprecieri critice, coord. Cezar Boghici, Gabriela Dinu, Florin Șindrilaru, colecția Compact, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 479.

¹⁰ Idem, p. 480

¹¹ Mircea Cărtărescu, subliniind faptul că linia de despărțire între modernism și postmodernism este mai flexibilă decât pare, stabilește mai multe direcții ale poeziei anilor 80: poezia „subiectivității angajate”, „poezia minimalistă”, dar și direcția „neoexpresionistă”, printre reprezentanții căreia se numără Emil Hurezeanu, Ion Mureșan, Marta Petreu, Nichita Danilov și, „lunedista” Mariana Marin.

¹² Sentimentul spaimii, plastic radiografiat în „Poemul despre poezie”(ars poetica dealtfel), pune în corespondență poezia lui Ion Mureșan cu cea a Marianeii Marin. Mai ales lamentația malițioasă a lui Mureșan se regăsește în lirica autoarei. Dealtfel Mariana Marin îi dedică acestuia un poem: *„Apel în sala de disecție”* în

Regimul dictatorial pervertește sentimentele și omul. Frica de a fi persecutat îl transformă în sclav, iar când se află printre semenii lui mai slabi, omul dă dovadă de cruzime, fiind în același timp laș și sadic, un sclav cu apucături de stăpânitor. Aceasta este una dintre perspectivele creatorului sub dictatură, creionat de criticii antologiei citate, care explică iubirea tragică, dostoevskiană, exprimată de poetă. Destinul celor doi, implacabil, pare a fi de a se iubi unul pe celălalt, dar și de a se chinui. Astfel, plimbările „*prin cartierele vechi*” nu mai sunt cadre ale unor mărturisiri romantice, ci cadre ale manifestării sadismului. Sfârșitul radical sugerat de poetă dovedește această transformare: „*praf și pulbere, // praf...*” Viitorul nu există pentru ei. Cu toate acestea Mariana Marin dovedește finețea unei inteligențe afective în poemul de dragoste din prima secvență a volumului, *Anul acesta cireșele*: „*Nu-i mai cer acestei lumi decât liniștea. / O fărâmă de cer. / Ceva care să ne facă mai buni, / să ne redea curajul / din toate romanele adolescenților miopi / și anul acesta cireșele. // Nu-i mai cer acestei lumi / decât dreptul de-a fi eu însămi / și de a ști că și aproapele poate fi la fel.*”

Mariana Marin reușește să creeze astfel în volumul „Aripa secretă” alt gen de tensiune, dar păstrează în cele din urmă „corporalitatea” poemului. Volumul reprezintă un reflex al autoreferențialității, iar poetica anticalofilă pune stăpânire pe discurs. Căutarea adevărului creează un circuit al mitizării și demitizării. Identificarea cu Anne Frank se produce la nivelul biografiei creatorului, și nu a vieții poemului. Discursul își găsește subterfugiu în efectele derivative ale retorismului. De aceea Mariana Marin convinge cel mai puțin. Altfel spus realizează un pact al propriului său război, neputând a fi în același timp și trăire și reflexie.

Kitty este pentru Anne Frank ceea ce Anne este pentru Mariana Marin. Diferența constă în primul rând în faptul că Kitty este o abstracție, un personaj imaginar, inventat, în timp ce Anne era fetița olandeză de treisprezece ani care, dacă ar fi supraviețuit războiului ar fi ajuns probabil o mare scriitoare. În multe poeme ale acestui volum, autoarea își transpune eul liric prin masca personajului ales. Iremediabil se stârnește curiozitatea cititorului pentru universul „personajului” creat. Dacă ținem seama de ideea subliniată de Canetti, cum că masca este „ceva ce nu se transformă, e inconfundabilă și de durată”¹³, înțelegem că asumarea ei are efect terapeutic, eliberând actul creator de o anume tensiune și suferință, prezente constant în alte volume. Autoarea pendulează sensibil de la cineva către altcineva în poemele în care se transpune în masca personajului ales. „Efectul măștii este în primul rând exterior. Ea dă naștere unei figuri”¹⁴ afirmă Canetti, vorbind despre contururile măștii. Intertextul va suda în poeme legătura dintre autoare și modelul ales. Amândouă, trăind în perioade diferite trăiesc într-o lume a claustrării.

În jurnalul¹⁵ pe care îl scrie, Anne Frank nota: „*Probabil că te interesează să afli cum e, după părerea mea, să stai ascunsă...Mă simt mai degrabă ca într-o pensiune foarte*

volumul „Un război de o sută de ani”, insistând asupra ideii de refugiu în realitatea poemului, din realitatea hidoasă. Ironia, ca și procedeu de creație se poate identifica și în volumul de poezii „Aripa secretă” al autoarei, dar concentrat pe spații mai mici, dominantă fiind atmosfera de împăcare cu lumea. Totodată ironia reprezintă și o particularitate a alegoriei.

¹³ Elias Canetti, *Masele și puterea*, ediția a II-a revizuită, trad. rom. Amelia Pavel, Editura Nemira, București, 2008, p. 509.

¹⁴ Ibidem, p. 508

¹⁵ Jurnalul Annei Frank, 12 iunie-1 august 1944, versiune definitivă, Traducere din neerlandeză și note de Gheorghe Nicolaescu, Editura Humanitas, 2011, p. 24

ciudată, în care îmi petrec vacanța. O concepție destul de bizară despre clandestinitate, dar așa stau lucrurile. Anexa este un ascunziș ideal. Chiar dacă este igrasios și înclinat, nu vei găsi în tot Amsterdamul, ba poate chiar în toată Olanda, un ascunziș mai confortabil amenajat... Aproape fără excepție, n-am notat până acum în jurnalul meu decât gânduri; de povești drăguțe, pe care să le pot citi și altora, încă n-am avut timp. Dar voi încerca în viitor să nu mai fiu sentimentală, sau să fiu mai puțin, și să fiu mai fidelă realității.” Anna se adresează jurnalului Kitty.

Omul își caută propria identitate prin modelul cultural pe care și-l alege. În poemul Marianeii Marin, cele două identități –autoarea și Anne- converg, se suprapun într-o suită alegorică: „Ce ușor îmi vin cuvintele, Anne, / când scriu despre tine, / despre jurnalul tău numit Kitty, despre sora ta Margot, / Ce chin erau până acum! / Totul e să ai un sentiment, / o cauză dreaptă și să vrei să trăiești. / Poemul își înfige atunci rădăcinile în pământ, / desparte cu nuielușa de alun / ceea ce e de ceea ce suntem / și-apoi le adună. / Poemul e o ființă democrată. / o ființă morală. / Lui îi crește capul / chiar și sub cizmele în marș.” (Rădăcini) Lectura interpretativă a poemului deschide problematica textului dincolo de cauzalitatea locală (sensul local-regimul comunist, totalitar) spre un sens global coonstând în opoziția libertate/claustrare, determinată de contextul social-istoric (cel al războiului, de exemplu).

Poemul debutează cu un monolog adresativ, marcat de prezența adverbului ce implică ideea de superlativ: „Ce ușor îmi vin cuvintele, Anne, / când scriu despre tine.” Este sugerată legătura strânsă a poetei cu personajul în spatele căruia se refugiază și care o inspiră. Curiozitatea cititorului crește pentru că Mariana Marin a ales o singură dată să-și creeze un personaj constant, pe parcursul unui întreg volum de poezii la care s[ă] se raporteze în variate forme.. Gombrowicz atrage atenția asupra efectelor măștii, dar este conștient că societatea însăși se face răspunzătoare de configurarea unui climat în care forma sau masca corespunzătoare unui individ este inevitabilă. „În realitate, problema se prezintă în felul următor: ființa umană nu se exprimă în mod nemijlocit și conform cu natura sa, ci întotdeauna într-o anumită formă, iar forma aceea, stilul, felul de a fi nu pornește numai din noi, ci ne este impus din afară...”¹⁶ Astfel, poezia Marianeii Marin, dintr-o dată nu mai comunică totul, apelând la teze și metafore, devine demonstrativă. Autoarea chiar își motivează alegerea făcută: „Victimă a obtuzității spirituale care s-a însoțit de atâtea ori în istorie cu moartea, destinul Annei Frank a rămas pentru mine multă vreme un fel de seismograf de tip moral și un semn de întrebare... ce s-ar fi întâmplat dacă Anne Frank ar fi devenit scriitoare, așa cum își dorea? Care ar fi fost temele de care s-ar fi simțit apropiată, ce tip de expresie i-ar fi reflectat gândurile? Ce-ar fi însemnat pentru ea mai târziu experiența celor doi ani petrecuți în aripa secretă a unei clădiri din Amsterdam, departe de nebunia cu chip uman care stăpânea lumea? Departă și totuși în mijlocul ei.”¹⁷ Mariana Marin aparține și ea unei lumi care a reintrat sub „o altă zodie întunecată”.

Această primă secvență a poemului „Rădăcini” este urmată de precizarea acelor „pârghii” sufletești care ajută creatorul de artă să supraviețuiască unui regim concentraționar. Sunt calități morale necesare atât poetei cât și fetei ascunse în aripa secretă a imobilului: „Totul e să ai un sentiment, / o cauză dreaptă și să vrei să trăiești”. Sunt versuri

¹⁶ Witold Gombrowicz, *Ferdynand*, trad. Rom. Ion Petrică Editura Univers, București, 1996, p. 74

¹⁷ Mariana Marin, *Aripa secretă*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 19

care reflectă căutarea propriei identități. Funcția socială- mască și identitate – este predominantă în studiile despre măști. Destinul celor două ființe se împletesc prin forța, lupta, voința de a învinge. Identitatea nu poate fi percepută ca o structură preexistentă, ci ca un act dinamic.

Ultima secvență se pliază pe definirea alegorică a poemului- intenție subtilă a unei ars poetica. Mariana Marin alege o suită de personificări, metafore. Poemul e o „ființă morală”, „o ființă democratică.” Poemul se vrea a fi despodobit de strălucirile exterioare. Sugestivă este și prezența simbolică a nuielușei de alun, obiect magic ce departajează „ceea ce e” de „ceea ce suntem”. Se întărește ideea căutării propriei identități. Mesajul poetei vizând rezistența poeziei se contopește în final cu toposul unei Olande supuse războiului: „cizmele-n marș” (sugestia- metaforic redată- a ocupației țării). Astfel, în căutarea identității, poeta joacă un rol alternativ, se regăsește, apoi își reia masca, se exprimă alegoric în raport cu rolul poeziei și al creatorului de artă. Acest traiect al autoarei poate fi urmărit secvențial într-o hartă simbolică ce înregistrează progresiv ipostazele sale existențiale.

Rămânând tot în sfera definirii poeziei și a condiției poetului, putem releva contrastiv intențiile poematice a optzeciștilor, relevând existențialismul Marianei Marin. Astfel la Bogdan Ghiu textul face parte din poem: „*Mă apăr de ceea ce / mă înconjoară / și scriu un poem debil / pe care îl părăsesc.*” (Poem) sau „*Scriu un poem cu latura de 1 metru / de pe care să mă arunc*” (Poem). La Mariana Marin textul este o formă a realității, poemele se scriu în afara ei, iar lumea de care se ferește se creionează pe foaie: „*Să sucești gâtul poemului / când afli că el se scrie și în afara ta? / Chinuitoare revoltă și fără obiect. / Nu-ți fie teamă; / există oricând cineva / (o gură lipicioasă) / care să-ți șoptească adevărul zilei de mâine / și istoriei diinapoi.*” (Elegie) Poezia Marianei Marin își păstrează actualitatea, dovadă fiind prezența interpretării operei sale în reviste, studii literare.

Bibliografie

- Bidu- Vrânceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxândoiu, Liliana Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2005.
- Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Tîrgu-Mureș, Ed. Ardealul, 2002.
- Canetti, Elias, *Masele și puterea*, ediția a doua revizuită, trad. Rom. Amelia Pavel, Editura Nemira, București, 2008.
- Cistelecan, Alexandru, *poezie și livresc*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.
- Elsen, E. , Albert, *Temele artei- o introducere în istoria și aprecierea artei*, trad. Toescu Crișan, Ed. Meridiane, București, 1983.
- Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi*(***), Cluj- Napoca, Ed. Dacia, 1984.
- Frank, Anne, *Jurnalul*, 12 iunie-1 august 1944, versiune definitivă, Trad. Din neerlandeză și note de Gheorghe Nicolaescu, Ed. Humanitas, 2011.
- Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, Traducere, prefată și note de Antonia Constantinescu, , Editura Univers, București, 1977.
- Gombrowicz, Witold, *Ferdynand*, trad. Rom. Ion Petrică, Ed. Univers, București, 1996.
- Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986.
- Lefter, Ion Bogdan, *Filo- feminism. În: Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale.*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000.

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.

Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani(utopia și alte poeme de dragoste)*, Ed. Albatros, București, 1981.

Marin, Mariana, *Aripa secretă*, Ed. Cartea Românească, 1986.

Perian, Gheorghe, *Literatura în schimbare*, Ed. Limes, Cluj- Napoca.

Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1985.

THE UNAWARENESS OF INFLUENCE: CULTURAL IDENTITY AND THE LITERARY CANON

Dan Țăranu, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This paper examines the conditions in which the Romanian literary canon in its curricular form has the power to shape or construct particular cultural identities. In my view, the body of texts that are taught in the Romanian high-schools and form the raw material for exams and teenagers' first anxieties is cast into a displaced macro-narration. Its elements are extracted from their primary contexts and inserted in a derivative imaginary model where they communicate in a coherent self-contained fashion. The alleged goal of the study of these texts is to develop communication skills. This assumption elevates this set of literary first encounters to a special, unique status. However, most of the time they are transformed into tools meant to develop mechanical skills of apprehending reality. Subsequently I argue that they have a persistent power to shape themselves into minimal scenarios that structure the interpretation of experience and thus set a predetermined cultural identity. Because they form narrative or, in Charles Altieri's terms, grammatical articulations of the imaginary, we can talk about the force of involuntary memory and an inertial identity brought to life over and over again: it is not memory rewriting the past or molding it into a new experience, but the past shaping imagination, in an improbable fusion of horizons. Of course, this is only a tendency, not a deterministic process. Ideally taught, the literary canon can invite "creative forgetting", learning to keep an open mind, but, as it often happens, it can also inhibit creativity. I will offer some particular examples in regard to Romanian literary canon texts taught in school that underwent few changes despite political and ideological shifts. These texts can be grouped thematically in three categories that call upon and reinforce each other: the nostalgic - idyllic, the transcendental place of value (including the human values) and the morally reprehensible quest for money. Variations of this schema appear, for instance, in some of the most appreciated Romanian movies of the '90s produced by a new generation of directors, which prove that despite the contemporary thematic and ideological pressures and challenges, their frame of reference is derivative and pertains to our national identity created in the last decades of the Communist regime.

Keywords: imaginary, literary canon, pedagogical practices, cognitive schemata, national identity

The literary canon is a field of discourse on which memory, politics, national and cultural identity and interpretative frames inevitably cross paths. The interaction among these three dimensions becomes clearer if we see it through its operational correspondent – the curriculum, which is both a validation tool and method for producing and reproducing sets of social, practical and ideal/ideological meanings. This interaction works as a basis for the curriculum, no matter which side of the curriculum debate we stand on, whether we embrace the rhetoric of calling into question and demystifying by turning everything into a struggle for power or we keep believing there still are values and judgments beyond time and the individual, which are worth being handed down and discussed. The school curriculum makes selections, hierarchies and extracts from the flux of history texts that are deemed representative; therefore, it needs in order to function properly coordinated actions and aims carried out by agents promoting educational policies, by mediators who perform the transmission of information, as well as an audience of pupils/students whose memory is required to operate as an active factor in learning and developing skills.¹

¹ I'm using the term "memory" with its generally accepted meaning: "a wide variety of biological devices by which living organisms acquire, retain and make use of skills and knowledge", as it can be found in Alan E. Kazdin (ed.), *Encyclopedia of Psychology*, vol. V, Oxford University Press, 2000, p. 161.

I will offer a practical example: the Romanian high school curriculum of the last forty years and the relationships between the political, mnemonic and individually-reproductive or creative dimensions, which, in my opinion, are relevant in illustrating a particular junction/articulation between memory and institutionalised literature. To simplify things from a theoretical standpoint, I will refer to the concept of “symbolic control” to denote the fundamental curriculum trait. For Basil Bernstein, “essentially and briefly, symbolic control is the means whereby consciousness is given a specialized form and distributed through forms of communication which relay a given distribution of power and dominant cultural categories”². I prefer this definition because, first of all, it lacks the exhaustive determinism often implied by another similar concept – *habitus*, belonging to Bourdieu³.

On the other hand, control does not imply, as Paulo Freire theorized, an oppressive and manipulative factor that dehumanizes and symbolically disturbs natural order by suppressing student individuality, a type of malignant consciousness preventing the development of the social body. The above mentioned definition could be modestly restricted to control over the educational process, ensuring that the latter takes place in a pre-established frame, accepted or known beforehand by all the participants. The symbolic control of the process does not necessarily entail control over the results. In other words, Bernstein’s view allows and encourages, even, the understanding of the way in which curriculum is modified or the fact that educational output phenomena don’t give birth to mechanical batches of individuals who indiscriminately wear the dominant code embedded in their cultural genome.

Also, if we disregard the degree of generalization and essentialism presupposed by certain approaches that focus exclusively on the notion of interest, we may find that interest is not to be completely ignored, as long as we keep in mind that the interest of the educational agent does not always coincide with that of the institution where he operates or the state who pays him, and that the intensity and persuasion variations of these factors can create adaptations, reformulations or negotiations which portray the educational act as stage for various pressures and representations, rather than as a lifeless ritual, obsessed with self-preservation. From an ideological or egocentric angle, the notion of interest does not exclude the interest of the student, not even at an empathic-representational level. The two dimensions are not necessarily at opposite ends and it could be argued that, in fact, they overlap in a capitalistic system. But regardless of the ideological stance we choose to adopt, the normative or guiding aspect of the school curriculum is undeniable. Where literature is concerned, it functions according to a generative formula (which includes authors and texts that are then organized, based on a set of criteria), aimed at evoking answers from students, be they mimetic or, on the contrary, divergent and creative, depending on the social and historical context we are referring to. In the same line of thought, we may argue that the school

² Basil Bernstein, *Class, Codes and Control*, vol.IV: *The Structuring of Pedagogic Discourse*, p. 115, Routledge, 2003. The author’s argument goes further along the lines I am interested in, stating that “the essence and deep structure of symbolic control lie (...) in its transformation of the language of feeling and desiring”. *Ibidem*, p. 137.

³ While the concept is still debated, I use it with this meaning in mind: „The habitus is the universalizing mediation which causes an individual agent’s practices, without either explicit reason or signifying intent, to be none the less ‘sensible’ and ‘reasonable’. That part of practices which remains obscure in the eyes of their own producers is the aspect by which they are objectively adjusted to other practices and to the structures of which the principle of their production is itself the product”. Pierre Bourdieu, *Outline for a Theory of Practice*, p. 79.

curriculum is born and kept alive through the convergence of memory, educational policies and interpretative/cognitive schemata of the beneficiaries of the educational act, who must test its validity by achieving the curricular goals. Historically speaking, the emphasis has been placed on one dimension or the other (but we must keep in mind that all of them must be taken into account simultaneously) according to the social encoding of the literary curriculum and the educators' discourse, predominant at the time. However, it must be said, as a word of caution, that it's important to resist the urge to interpret the correlation between the literary canon and the functions of the curriculum in the real life as a form of symbolic violence or other type of dominance. What I am trying to describe in these pages is how things are and how the interpreters of the curriculum shape a body of texts into daily practices. If there is someone to blame (even if this is not what a scientific or at least analytical perspective does) this is not some occult force manipulating hegemonically our innocent conscience, but our own limitations and lack of dedication. I argue that the force of the literary curriculum to create its own patterns of imaginary and a certain type of cultural identity is not the product of a voluntary malevolent action, but an unconscious, maybe even undesired effect of our negligent and careless practices.

For instance, memory, characteristic of traditional educational methods, has usually been emphasised as part of a teleological view of history, in order to create a model of absolute, vectorial coherence that would explain and justify the special and unique features of an ethnic group. According to Pierre Nora, the construct of memory was laid on sacred origins and grounds, and was designed to nurture a "cult of continuity"⁴. The fact that great authors existed and their memory was being kept alive, and, oftentimes counterfactually, turned into cautionary tales acted as proof for national unity and distinctiveness. The regulatory nature of the school curriculum implied, for all intents and purposes, a devotional support, as literature was seen as a token of social cohesion. Going back to a glorious past ennobled the present, and incarnated a better self-image, piously (or ardently) kindled by education. Memory also plays a key part in guiding education in a canonical direction per se, invoking a set of experiences and values with universally human applicability and makes it easier to project an ideal human type. When the political dimension becomes preponderant, it is either about an authoritarian intervention by the state, who not only goes beyond imposing a singular version of memory in reference to exceptional facts, but also excludes any historical alternative, be it vernacular or curricular. Memory becomes law and turns itself into an official act. If the aim focuses on the diversity of educational policies, then the curriculum will reflect the specific features of a minority group, with an emphasis on individuality, and the distinctive characteristics of the group as opposed to the universalist demands of the former canon. Finally, the teaching method centred on the student, in its many forms (such as 'border pedagogy', a term coined by Henry A. Giroux⁵), aims at stimulating creativity, increasing the students' involvement and emphasizing interpretative schemata with an unpredictable array of combinations. In this case, what has to be overcome, continuously renewed and supplied with experiences is memory. The political element also comes into this mix, as an ever moving

⁴ In Pierre Nora (ed.), *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, vol. 1 – *Conflicts and Divisions*, Columbia University Press, 1996, p. 12.

⁵ For references, see Henry A. Giroux, *Pedagogy and the Politics of Hope*. Theory, Culture and Schooling, A Critical Reader. Westview Press, 1997.

market in need of adaptable and flexible individuals, who are not attached to a single cultural code or set of schemata and ideals. Memory is replaced by a perpetual availability on the part of the student and the regulatory function becomes a means to ensure that the prospect of a non-closed identity has a firm basis and a set of competences able to sustain such flexibility.

I will focus now on an aspect that is less frequently mentioned in canonical and curricular debates. More precisely, I will analyse the relationship between structure and end goals of the school curriculum and its content, which has been selected in order to reach these goals. Presumably, according to its aim, either the prevalence of memory and the political aspect or the focus on freeing the student's creativity, the principle of content selection is based on the minimum of coherence between the nature of the texts and the objectives of the curricular discourse that they support. Placing these literary texts into a context of pedagogical end goals also implies a change in the level of their discourse, a refraction which, through adjustment and resizing, increases their efficacy. These texts cannot be productive if they are not first turned into instruments for facilitating the assimilation of information through the symbolic control that I mentioned earlier. What are the appropriate types of text, what are the resulting necessary transformations and in what respect are they applied, are important questions⁶ which, unfortunately, I will not be able to expand on here, to a satisfactory degree. I will, however, make a note that, since the criterion on which such texts have been chosen is not exclusively aesthetic or specific to the literary field, new relationships must develop among these texts because they become a part of a different system, curricular in this case, even if they are integrated into a vertical or horizontal knowledge pattern⁷. In order to really work, they must be grouped into an articulated syntax that means furthermore the decomposing of a literary work in several patterns and elements. This process is often not consciously acknowledged or consistently followed through by educational agents. The real challenge in order to achieve literary competence (the professed goal of our curriculum) is for the teacher to recompose these elements into a meaningful new whole. And this is where we as teachers fail most of the time. Therefore, another aspect I will consider deals with the theory of content acquisition and the mutations such a content undergoes, both as a subordination to certain end goals and as a necessary, horizontal inter-relational dimension.

One of the paradoxes of teaching literature lies in the often uncomfortable coexistence of a restrictive and an elaborate code⁸. At least the Romanian educational methods make this transition suddenly and unassumingly. The act of teaching implied reproducing information exactly as listed in textbooks, dictating and assimilating such information without processing it, psittacism etc., while curricular objectives require from the student the ability to produce an elaborately constructed discourse. Although, in this case, the discrepancies are obvious and have been cultivated for many generations, the very act of teaching literature encompasses an inherent tension that occurs between the two types of code. Offering the student information in an elaborate, highly personalised code and requiring her to produce such an intellectual discourse usually creates a hiatus which is difficult to manage. It's easier to admire an

⁶ But they do not seem to attract too many answers from the writers concerned with curricular problems.

⁷ I borrow Basil Bernstein's concepts as presented in *Pedagogy, Symbolic Control and Identity: Theory, Research and Critique*, Rowman & Litfield, 2000, p. 155.

⁸ Basil Bernstein defined these terms in *Class, Codes and Control, Vol. I, Theoretical Studies towards a Sociology of Language*, Routledge & Kegan Paul, London 1971.

elaborate performance than to turn it into a teaching instrument.

With very little and recent exception, the Romanian high school curriculum for literature consists of a set of authors and texts, which have remained the same throughout the political and social changes of the last sixty years, or the variations within the communist authoritarian regime, and have not been profoundly marked by the slow and ongoing transition toward democracy. I am not interested here in demystifying or contesting these authors. I am solely concerned with the nature of the mutations which the image and works of these authors have produced as they were transferred into a discourse with educational stakes, in order to be used as instruments of symbolic control⁹. Each of the authors I will talk about was partially recovered, after harsh and sustained struggles fought with the ideological apparatus of the communist government. Any reference to interwar literature or the Romanian literary tradition was generally considered an act of deviationism, to name one of the mildest accusations. This violence, which was more than symbolic, was, of course, common to all the nations who had gone through forced Sovietisation after the Second World War. The differences among them are minute and concern the level of devotion of local parties and the activists' zeal, rather than ideological modulations or alternative movements. In this context, recovering authors who didn't subscribe to the doctrinaire agenda of the party was a symbolic victory, an act of resistance by means of which, after several decades of unexpected creative fertility and synchrony with the artistic level of the West, shattered elements of the old canon from the interwar period (which was only beginning to form in the '40s) began to coagulate again. The explicitly proletarian texts coexisted with ideologically naïve ones, with the balance finally tipping in favour of the latter, though not decisively, only around 1970. As a perhaps mirrored response to the hysterical propagandistic rhetoric of the communist regime, the authors who had been recovered came to be idealised. In the beginning, this worked well for the rehabilitation of an authentic literature, freed from the social class constraints of dialectic materialism. But since this argument did not hold against ideological censorship, a more convincing one was used: the exceptional nature and undisputable value of these recovered authors. Protecting these authors often resembled the process of recovering pre-Christian philosophers from medieval rhetoric. Communists *avant la lettre*, they were saved by their own intuition of class conflicts, but they lacked the resources to materialise it in accordance with Marxist-Leninist laws. Therefore, this process of idealising had two major sources: the first was recovery, memory as an alternative and the second, the reification of a set of authors into a pantheon that couldn't be intruded upon by reality or by other disruptive factors; this strategy was initially aimed against the annexationist political approach to literature. It underwent a new wave of refreshment in the 1970s, as Romanian communism entered an extreme nationalist phase dominated by a personality cult for the beloved leader, process which was also reflected in claiming the absolute superiority of Romanian values and inventing a tradition of exceptionality, in which literature played a major part. A specific amount of idealising is, obviously, inherent to the school curriculum. From the very fact that

⁹ For further details, see the study of a Romanian critic, Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism (The Romanian Literature under Communism)*, Ed. Cartea Românească, Bucharest, 2010. A more applied history, which deals with the canonical battles within the Romanian literature, can be found in *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, edited by Liviu Papadima, David Damrosch, Theo D'Haen, Rodopi, 2011.

only a few authors are selected, they have a representative quality, because they are packaged as offering sets of unique experiences, which help define a certain theme or illustrate technical solution (for example, of metrics, a literary genre, etc.). In this case, the authors were not idealised naturally, as Charles Altieri suggests¹⁰, based on the ability of texts to supply a universal grammar for interpreting experiences. According to Altieri, canonical literary texts are considered representative because they are either a typical, generally humanly valid illustration of specific problems, or they express the intensity of an experience, a superlative exploration of an existential situation. None of these two directions is chosen in this form of idealisation, which would be more aptly called ‘iconisation’, *id est* turning literary figures into icons. Furthermore, teaching literature is usually justified by the fact that it cultivates ‘senses’ (of the beautiful), (communication) skills or abilities (of understanding / writing). This ideal vision created a value axis isolated from reality and, at the same time, indisputably, a restrictive code that could only lead to mimetic and falsely emulative responses. Because each of these recoveries was a battle in itself, a case with multiple nuances, pros and cons and compromises, the inclusion of the targeted authors into the school curriculum was achieved individually and gradually, and meant a small victory against the political establishment and series of authors whose texts, promoted by the communist regime, denoted a level of absurdity which is hard to imagine today. They depicted a universe with no correspondent in real life and truly made up the false consciousness of a peaceful, paradisiac world, regenerated by the working class and carefully, parentally monitored by the party comrades. This operation had two obvious consequences. On the one hand, authors were displaced from the original context in which the respective works had been created, the relational dimension between text and other movements / mentalities during that time was sacrificed and the sense of authentic history had been wiped out. On the other hand, there was a lack of coordination and correlation between these texts. They were put on display in a gallery of great authors and texts that enabled an approach using literary instruments; they were subsequently delivered as finite and ideal products, without ever demonstrating or interrogating the mechanisms and techniques used by each particular author. The only permissible correlation was that of a progressive causal logic, which inevitably lead to the true values of communism – in fact, the only accepted/true values. The same argument of exceptionality was used in the opposite direction by those who sought to restore aesthetic values: these were pre-Communist texts and thus a literary oasis exempt from the harsh reality of the Communist era.

Such a gallery of recovered and idealised texts, frozen in an ideal order, could simultaneously exhibit, with no friction whatsoever, a Romantic poet, Realist or Naturalist novelists and ironic playwrights. Although these are all admirable authors, and their mere enumeration seems promising in opening up a fertile dialogue for the literary sciences, they were brought together only to meet the inclusion criterion. Their entire work had been reduced to those texts that didn’t oppose the communist agenda directly, but were malleable just enough to allow, if the case required, a forced adaptation of their meanings to the values and pressures of the class struggle or other interests of the comrades. In my opinion, however, although no coherent effort was made to create connections between their different contents,

¹⁰ Charles Altieri, „An Idea and Ideal of a Literary Canon”, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons, (Sep. 1983), p. 54.

to adapt and make them communicate with one another through explanation or comparison, the correlation nonetheless existed and created itself. With no explicit action of coordination, based on fragmented meanings and the neglect of a real dialogue between these works, they were artificially homogenised into a single interpretative code. This was, of course, partially achieved by teaching, which is made up of invisible threads that tie one class to another, one semester to the other, into a narrative frame, regardless if the educator relies on them or ignores them¹¹.

To offer some examples, I will refer to authors who have been active mainly between 1870 and 1925, their key discourses and sets of values, which were reduced to an efficient minimum that was easy to communicate to students, as long as the school curriculum had been designed to nurture admiration. Firstly, I will talk about the Romanians' national poet, Mihail Eminescu, who has been almost impossible to discard by communist propaganda, as he had already been a renowned author prior to the '40s and acknowledged as a genius poet. His diverse poetry, which suits various Romantic trends, has usually been reduced to a single formula, derived from his best known poem, *Luceafărul*. The standard image extracted from his work was, thus, the rhetoric of transcendental absolute values. This was usually expressed by the means of a minimal scenario describing the impossibility of absolute love and the superiority of the genius in relation to petty society. Ioan Slavici was recovered as one of the first writers of Realist short stories and psychologically intricate novels. What the reductive logic of the school curriculum and literary criticism of the time have retained can be summed up as a rhetoric of punished and, ultimately, impossible transgression. Failure to comply with customs, taking risks, acquisitive behaviour were all demonised and considered agents of a capitalist pathology. This sort of interpretation was also applied to the first important novelist of the 20th century, Liviu Rebreanu, given back to the literary circuit with great difficulty. From his vast work, his one generally remembered novel is *Ion*, the chronicle of a pauper peasant, dominated by individualistic impulses, who breaks all social conventions to come into the possession of land. We are dealing with the same image as in Slavici's work, but in a different setting. The ability to make decisions and take a stand against society is, in fact, a moral wrong. Even if society lacks the proper normative tools to keep everything in order, fate is the main agent of moral order. This list is not complete without the most important Romanian playwright, Ion Luca Caragiale. In this case, the idealisation did not follow one single explanatory stereotypical formula, but resulted in a particular feeling and a comic atmosphere, an overall sense of irony and in defusing any type of dramatic conflict. What was kept and codified in the school curriculum was usually a carnival-like vision, a soft relativisation of the moral themes; the characters display only a low-key meanness and cynicism. What remains (literally) is the gay irresponsible immorality of mediocre individuals; nothing is too serious or irreversible. With the risk of repeating myself, I am

¹¹ For a proper synthesis of this process, I will refer to Mary Douglas' references to Basil Bernstein's first books on the topic of curriculum and power: "Basil Bernstein says of the curriculum that it is a scheme for fitting together bits of knowledge. As they are connected in the curriculum so they enter the minds of the pupils, and, though the details of the content will fade, the connections are likely to guide their judgements and perpetuate the system of power which the curriculum represents", Mary Douglas, *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*, 3rd Edition, Taylor & Francis e-Library, 2004, p.X. The main difference between the process I observe and describe is that this correlation and penetration of the pupils' minds does not necessarily have to reproduce a cosmology or a power configuration in order to function as a stable network of meanings.

referring to clichés that have been reproduced for entire generations. If it's rather obvious that this reproduction excluded multiculturalism (the only acceptable form being the solidarity of the proletariat from all the Communist countries) it represented a sui-generis form of *endocultural* reification of difference through reiterative means and identical images and correlations¹². These can usually be located at the primary level of encoding, in other words, the primary level access to literary texts. Due to the political context summed up earlier, these interpretations worked as ways of validating an irrefutable aesthetic value. Prior to 1990, their differences and sometimes incompatibilities were left unquestioned. Instead of structuring the information, what actually results is the superimposition of interpretative schemata that are validated as superlative products. This does not mean that a certain structure is not achieved at the level of acquiring content, one that is inherently presupposed by the education process. This body of texts taught in high-school creates a displaced macro-narration. Its elements are subtracted from their original contexts and inserted in a derivative imaginary model where they communicate with one another in a coherent self-contained fashion. The interpretative schemata described above occur simultaneously in an unlikely, yet efficient combination. Although their homogenous nature is artificial and wouldn't pass a thorough analysis, it is functional (for example, it works as a warranty for passing exams).

My view, based on the answers of high school students to different types of tests (for instance, writing essays on a given theme), is that a disassociation occurs between their value system(s) and socialisation codes, and what they must say, or feel, that is strictly reserved for the literary field, seen as a parallel, artificial world, one which requires and validates only certain types of responses. In other words, literature is severed from real experience, and the core composed of/by the melange of interpretations described above: impossible love, geniality, the sanctions applied to individual initiative by a collective consciousness, all coated with a shine of trivial mockery, are only suited in literature, in their natural environment, as it were. The result is nonetheless an interpretative paradigm, despite their association by a solely institutional action and despite the lack of authentic communication between them. The purpose of this pedagogical act is neither to foster “a distant gaze” of the student, nor to attempt to cultivate a curious gaze, capable of discernment, comparison and objective (self-) analysis. What we get out of this equation is rather a hard and compact core of ideas and structures that give rise to a formulaic interpretation combining various, heterogeneous, yet uncorrelated sources. It is a gaze through the eyes of a hybrid who never existed as such but who comes into life in the consciousness of those exposed to the discourse that artificially created it. This frame has a high degree of persistence, but, since no sociological studies have been conducted on former students of various ages, I will choose another field of the arts, cinema, where the distance from the literature taught in high school is, theoretically, larger and more suited to demonstrate the arguments listed above.

This core of representation and values surfaces, deliberately or unawares, in a series of movies between 1997 and 2002, a large enough period of time for the post-communist reform

¹² I must stress that I find the opposition multiculturalism vs. literary canon meaningless. If we subscribe to the view that the works of art selected in the canon encapsulate universal(izing) experiences and existential solutions or alternatives, and I do not find any reasons not to subscribe to it, the value of the canonical work of art resides also in its ability to talk to different generations and people disregarding the artificial borders imposed by genre, ethnicity or social status.

of the school curriculum. My choice relies on two factors. Firstly, they wish to present and explore the post-communist Romanian reality, that is to answer new stakes and challenges, and, secondly, they were produced by young directors at the time. The common feature of these movies is a burden that they are not necessarily aware of, a displaced, free-floating and highly-cohesive literary ghost-identity, one that is not adapted to the reality they are supposed to be investigating. In this respect, we can talk about the force of involuntary memory and about an inertial imagination: not memory rewriting and containing the past, but the past forming memory in an improbable fusion of horizons.

In *Filantropica* (2002), written and directed by Nae Caranfil, Ovidiu, a meagre Romanian literature teacher becomes involved in all sorts of illicit combinations with help from a highly suspicious individual, who writes lines for beggars and is an artisan of other scams. Teacher Ovidiu pretends to be in a relationship with a female acolyte in order to skip paying the restaurant bill, which they manage to do by the generosity of other customers who offer to pay their bill. The scam works, spreading nationwide, as the two characters are featured on TV, while the real master of puppets pulls their strings from behind the curtain. The substructure is not disclosed, the audience doesn't squint, and the teacher is left no way out of the immoral dead end he got himself into for money. His only option is, therefore, to keep playing. In *Occident* (2002), the first film of reputed director Cristian Mungiu, the only chance for Romanian adolescent girls to survive is to marry a foreigner. True love is not possible. The father of one of the girls is a former employee of Securitate, but is otherwise a good, mediocre soul, who eventually resigns to the fact that his daughter is better off with a foreigner, despite the racism he proves as the film unravels. The main character, Luci, is a sour loser, who tries to convince his girlfriend that true love saves the day despite the miserable life they are forced to live. In the end he resigns too, accepting that his girlfriend is better off without him. In *Marfa și banii* (2001), the debut film of Cristi Puiu, two young men attempt to win some money to help them start their own business – opening a boutique – by carrying suspicious medicine (a cover for drugs probably) for a local small time mobster who, in spite of his apparent harshness, is driven by paternal impulses, which turns him into a blend of thug and uncle. His seemingly authoritative figure is incapable of creating an authentic type of resistance. The law is, indeed, broken, but along pre-established lines, as small thefts. The desire to climb the social ladder by any means necessary, be it violent or not, seems to be the only possible type of social dynamics. Love is not possible, and women are manipulation tools; all that matters is getting through. The atmosphere in each of these films, the final brushstrokes replace the dramatic element with a sweetened form of reserved, dark or wise-resigned humour. All of them filter reality by using in a more or less obvious manner the paradigm of conjoined images and interpretations exhibited and imprinted by the curriculum. These operators call and reinforce each, creating variations of curricular schemata. Dismissing these themes and conjoined interpretations will blur out any trace of meaning. It is true, though, that, as these directors have produced new films, they have deviated from this primary formula. In all of these cases, imagination has won against memory. However, such cases are probably exceptions to the rule, because they are strongly dependent on the directors' talent and resources. All this suggests that, the fact that the pressure of the curriculum is not a matter of trauma or fate, but of a kind of conditioning that can be overcome. In the meantime, however, the school curriculum functions undisturbed, following the same structure and

mainly using the same authors and texts. This lack of flexibility is the more intriguing as the communist system that supported it has been extinct for 25 years. Curricular objectives have been adapted to European standards and promise to keep in mind the development of communication skills and the stimulation of creativity, but the hiatus between a restrictive code that simply organises the study content, and the elaborate code required from students, doesn't seem to have been consciously assimilated, let alone surpassed.

The examples given are succinct and still only hypotheses, but I believe they can illustrate a different, less conventional function of cultural identity. Memory works not only as a way of reconstructing connections to a fragment of the past through epiphanies, like the Madeleine incident, by creating the revelation of double temporality. Or, as psychoanalysis taught us, as a mechanical repetition of behaviours meant to hide a painful memory, but also as a hermeneutical reflex, a non-critical, facile putting into practice of sets of interpretations that have worked in the past, and were authorised and validated as institutional evaluation criteria. The 'presentification' of embedded imaginative structures configures identities on a pre-established network of meanings and associations. I don't wish to suggest that this elevation of involuntary memory to the status of imaginative pattern is a specifically Romanian phenomenon. For example, a connection can also be made between the commercial success of American TV series, characterised by an inflation of marginal characters, and the values fostered supra- and paratextually by the American school curriculum in the works of Mark Twain, J.D. Salinger or Scott Fitzgerald. However, these marginal individuals belong to a (health, government, police) system from which they come out as remarkable and eccentric, but a system that they also validate through their actions. The long term effects of the worldview *volens-nolens* contained by school curricula have yet to be thoroughly investigated, from the standpoint of their shaping power. I tried to argue that their memory is silently running in the background of our minds. Curriculum is a realm of memory and its exchanges with the everyday life act as a filter for arranging our present and inscribing it with meaning, creating and defining our cultural and national identity.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the project number POSDRU/159/1.5/S/134378

REFERENCES

- Altieri, Charles, "An Idea and Ideal of a Literary Canon", *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons, (Sep. 1983), pp. 37-60.
- Alter, Robert; Kermode, Frank (ed.), *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*, Oxford University Press, 2004.
- Bernstein, Basil, *Class, Codes and Control, vol.IV: The Structuring of Pedagogic Discourse*, Routledge, 2003.
- Bernstein, Basil, *Pedagogy, Symbolic Control and Identity: Theory, Research and Critique*, Rowman & Litfield, 2000.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, 1984.

- Bourdieu, Pierre, *Outline for a Theory of Practice*, Cambridge University Press, 1977.
- Cornea, Paul, “Geneza canonului și mecanismele selecției” în *Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale*, Editura Polirom, Iași, 2008, pp.147-161.
- Douglas, Mary, *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*, 3rd Edition, Taylor & Francis e-Library, 2004
- Giroux, Henry A, *Pedagogy and the Politics of Hope. Theory, Culture and Schooling, A Critical Reader*. Westview Press, 1997.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub communism/ Literature and Propaganda in Communist Romania*, Ed. Cartea Românească, Bucharest, 2010.
- Nora, Pierre, *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, vol. 1 – *Conflicts and Divisions*, Columbia University Press, 1996

AN EXPONENT OF "GÂNDIREA", V. VOICULESCU

Sorin Gheorghe Suci, Assist. Prof., PhD, "Sapientia" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: Our paper aims to underline V. Voiculescu's contribution in consolidating the prestige of one of the most important literary magazines from this part of Europe, on the one hand, and to reveal the way in which the writer embeds his work in tradition, on the other hand, keeping in mind the fact that he was declared a "gândirist prior to Gândirea" ("The Thought"). Therefore, we will emphasize two of V. Voiculescu's Midrashic styled embroideries, "Jacob's Wrestle with God" and "The Annunciation", both published in the well known literary magazine, in order to cast a light upon the way in which V. Voiculescu makes literature.

Keywords: tradition, orthodoxy, literature, Midrashic style, symbols

Pentru început, vom aminti faptul că această lucrare vine în completarea uneia mai vechi¹, accentul punându-se, de această dată, pe două dintre povestirile voiculesciene scrise în stil midrașic, *Lupta lui Iacob cu îngerul*, respectiv *Buna Vestire*, ambele publicate de către scriitorul român în paginile prestigioasei reviste literare *Gândirea*. Aceasta a reprezentat unul dintre centrii nervoși ai culturii interbelice românești. Ca revistă literară, fie și doar faptul că în paginile ei a fost publicată una dintre capodoperele literaturii române, *Craii de Curtea-Veche* – în foileton, începând cu al doilea număr din 1926 –, o recomandă pentru prezența pe podium. O apreciere deosebită vine din partea unui reprezentant de marcă al modernității vieneze interbelice, Hugo von Hofmannsthal: „Noi, scriitorii germani, am fi mândri să avem o revistă literară ca a voastră. O comparație cu *La Nouvelle revue française*, sau cu corespondenta ei de peste Rin, *Die Neue Rundschau* e în avantajul *Gândirii*.”²

Asfel, vom readuce în discuție faptul că unul dintre pilonii literaturii de la *Gândirea* (alături de Lucian Blaga, Adrian Maniu, Aron Cotruș dar și de bunul său prieten, Ion Pillat, cel care l-a determinat a nu renunța la a scrie poezie) a fost V. Voiculescu. Primele sale poeme au apărut în paginile revistei în numărul din ianuarie 1927. Până la acea dată, publicase, după debutul, din 3 martie 1912, cu poezia *Dorul* (în *Convorbiri literare*), volumele *Poezii* (1916), *Din Țara Zimbrului* (1918) și *Pârgă* (1920), cel în care majoritatea criticilor văd deja originalitatea poeziei voiculesciene, deși această originalitate este prefigurată încă din primul său volum, după cum bine a remarcat Ovidiu Papadima³. În numărul în care debutează la *Gândirea*, la loc de cinste, imediat după editorialul lui Nichifor Crainic, *Între Apollo și Isus*, vin trei poezii de-ale sale: *Pe decindea Dunării*, *Argonaut* și *Sufletul*.⁴ Prin intermediul acestor poeme, poetul ce a fost văzut, de către o parte a criticii, „gândirist înaintea *Gândirii*”, își începe colaborarea la cea mai importantă revistă literară interbelică. Ca număr de apariții în paginile revistei se află pe locul secund, depășit doar de

¹ Suci Sorin-Gheorghe, *V. Voiculescu în atmosfera „Gândirii”*, Proceedings of „Conferința internațională a doctoranzilor în filologie”, CID, Ediția I, Tîrgu-Mureș, România, Studii Umaniste și Perspective Interculturale. Simpozion Internațional (1; 2011; Tîrgu-Mureș) în Cornel Moraru, Al. Cistelean, Iulian Boldea (coord.), *Studii Umaniste și Perspective Interculturale: cercetări ale doctoranzilor în filologie: conferința internațională: 14-15 aprilie 2011*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu-Mureș, 2011, pp. 230-239.

² Hugo von Hofmannsthal *apud* Emil Pinte, *op. cit.*, p. 6.

³ Ovidiu Papadima, *Peisajul interior din poezia lui V. Voiculescu*, în „Gândirea”, București, an XXII, nr. 7, pp. 390-398.

⁴ V. Voiculescu, *Pe decindea Dunării*, *Argonaut*, *Sufletul*, în „Gândirea”, București, an VII, nr. 1, ianuarie, 1927.

bunul său prieten, I. Pillat. Mai reamintim aici și faptul că revista *Gândirea* îi dedică un număr omagial, numărul șapte al anului XXII de apariție, în august – septembrie 1943, număr în care N. Crainic (*V. Voiculescu poet al spiritului*), semnează primul articol dedicat operei voiculesciene, urmat de câteva dintre poemele acestuia din urmă. Apoi, vine rândul prietenului I. Pillat (*V. Voiculescu poet al țării și al sufletului ei*), al lui N. I. Herescu (*V. Voiculescu și poezia pură*), O. Papadima (*Peisajul interior din poezia lui V. Voiculescu*) și Pan M. Vizirescu (*Poetul V. Voiculescu*). Pe lângă poezii, V. Voiculescu a publicat la *Gândirea* și câteva dintre povestiri, caracterizate de către Nicolae Oprea într-un studiu dedicat magicului din proza autorului *Ultimelor sonete...* „În anii '30 V. Voiculescu avea să publice, totuși, o serie de povestiri – câteva în *Gândirea* ortodoxistă – cu subiecte religioase (*Lupta cu îngerul*, *Buna Vestire*, *Sacul de cartofi* ș. a.), în proiecție complementară față de «lirica veche» din *Poeme cu îngeri*. Fără să depășească «programul tradiționalist», prozele acestei vârste se remarcă prin forța de evocare și de reinterpretare a eroilor și miturilor din *Vechiul Testament* în formula parabolei sau a construcției alegorice. În 1932, prozatorul chiar întocmise sumarul unei culegeri tematice, intitulat *Toiaagul amintirilor*, rămasă multă vreme în manuscris. Deși orientate tezig și marcate de etica religioasă prea explicită, povestirile biblice lasă să se întrevadă un prozator temerar și inventiv în acest perimetru, «extrăgând semnificațiile simbolice din texte consacrate și atribuindu-le valori filosofice moderne».⁵ Amendăm, întrucâtva, aceste afirmații, menținând valabilitatea celei din urmă. Astfel, în viziunea noastră, *Buna Vestire* și *Lupta cu îngerul* reprezintă „reinterpretări” în duh (pe model midrașic) a câte unei întâlniri, vetero- și novotestamentare, pe de o parte, iar, pe de alta, legat de „programul tradiționalist”, vom vedea, puțin mai încolo, cam care era poziția lui V. Voiculescu în privința tradiției, precum și modul în care decurgea efortul său de a nu fi înregimentat în nici un fel de „programă.” Cât despre „etica religioasă prea explicită” și „tezismul” lor, nu credem că unei scriituri iconice, așa cum o vedem noi⁶, i se potrivesc aceste atribute, deoarece acest tip de scriitură nu impune vreo teză (cum bine remarcă același N. Oprea în capitolul dedicat lecturilor inadecvate ale prozei voiculesciene⁷) ci expune într-o contemplare. Vederea cititorului ajunge, sau nu, în funcție de puterea harului, în preajma sursei revelatoare a originarului, prin forța simbolului (văzut în sens palamit⁸).

⁵ Nicolae Oprea, *Magical în proza lui V. Voiculescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, pp. 7-8.

⁶ Sorin Suci, *Vasile Voiculescu. Poemul icoană sau calea spre lumină*, în Dorin Ștefănescu (coord.), Sorin Suci, Adela Rezan, Bogdan Rațiu, *Deschiderea poemului. Exerciții hermeneutice*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, pp. 8-54.

⁷ „Nu putem accepta nicicum aberația lui Alexandru George, după care autorul «face speculații asupra faptelor narate», iar «povestirile lui Voiculescu sunt debitate de un erou care a trăit împrejurările descrise și care le evocă pentru a da mai multă tărie unor susțineri teoretice». Nici măcar concluzia, mai maleabilă, a lui Ion Vlad: «Nu de puține ori scriitorul decantează credințele și enigmaticele oferind soluția interpretării pe deplin logice și raționale a unor întâmplări». Întrucât *locutorul* sau *povestitorul* voiculescian din prozele «în ramă» nu coincide niciodată cu autorul narator. *Indicatorii* pronominali și verbali marchează explicit distincția dintre primul și al doilea agent al narațiunii” (Nicolae Oprea, *op. cit.*, pp. 25-26).

⁸ Sf. Grigorie Palama ne arată că „un simbol care ține de natura lucrului simbolizat și un simbol de altă natură. De exemplu, zorile sunt un simbol natural al soarelui, căci sunt din lumina lui. Simbolul de altă natură poate fi iarăși un lucru care subzistă de sine, sau unul care e numai iluzie, fantasmă, apariție fără realitate. [...] Simbolul natural e totdeauna cu și în natura de la care își are existența. Cel de altă natură și subzistând de sine, nu poate fi totdeauna cu lucrul simbolizat, dar poate exista și mai înainte și după momentul în care e socotit simbol. În sfârșit, simbolul fără subzistență reală, produs de providență, nu există decât în momentul în care servește ca simbol. Nu există nici mai înainte, nici după aceea, pierind îndată cu desăvârșirea” (Sf. Grigorie Palama, *Cuvânt*

Dintre textele voiculesciene publicate în paginile *Gândirii*, unul relevant pentru modul în care poetul face literatură apare în primul număr al anului 1932. Acesta este *Lupta cu îngerul*⁹, viziunea lui V. Voiculescu asupra episodului veterotestamentar, construită în stil midrașic, și nu numai, viziune ce se pliază pe orizontul ortodoxiei lui N. Crainic având, totuși, nuanțe diferite. „Oricum, îndemnul îngerului e totdeauna lupta. Numai Satana e ispită, vrajă de câștig ușor asupra a tot cât cuprinzi cu ochii... Minunea cea mare a fost că atingerea cu îngerul îl întărea pe om. El devenia mai puternic, pe măsură ce se îndelunga îmbrățișarea. Virtutea lui creștea, cu cât dura misterioasa inițiere. Iacob se împuternicia ca Anteu, dar spre deosebire de acela, nu atingând pământul ci cerul coborând în înger. Omul alăturat de înger suga fluid sfânt, care trecea în el ca în legea vaselor comunicante, din cel plin în cel gol, prin mediatorul înaripat încât precursorul lui Cristos a trebuit să se smulgă cu violență din veriga ce-l strângea din ce în ce mai cumplit, înainte de a se umple de el omul întreg... Căci nu era el messia, menit să săvârșiască deplin transfuzia divină.”¹⁰ Se poate observa aici, după cum aminteam și în lucrarea citată anterior, ideea sofianicului, a transcendentului care coboară, idee blagiană, scumpă și lui N. Crainic. Constantin Jinga subliniază și el caracteristicile scriiturii voiculesciene atunci când vorbește despre particularitatea tradiționalismului acestuia: „În literatura lui se respiră un cu totul alt aer decât la Coșbuc, Goga sau Nichifor Crainic. Pentru el, tradiția depășește cu mult limitele satului românesc, iar principiul și finalitatea ei sunt bine determinate și transcendente. Tradiția nu este importantă, în creația voiculesciană, atât ca tezaur folcloric sau ca rezervor de inspirație, cât în calitatea ei de principiu, criteriu și mediu permanent al Revelației divine. Din acest punct de vedere, V. Voiculescu ar putea fi considerat tocmai un tradiționalist în sensul teologic al cuvântului. El trăiește și scrie în răspărul lumii moderne, fără însă a fi întru totul străin de modernism. Folosindu-ne de o interesantă formulare de-a lui Mircea Vulcănescu, am spune mai degrabă că V. Voiculescu este martor al secularizării unei lumi care se complăce deja în ispita de a se amesteca în lucrarea de mântuire a lui Dumnezeu.”¹¹ Se observă, de asemenea, în *Lupta cu îngerul*, pe lângă construcția de tip midrașic a textului, intertextualitatea, remarcată, printre alții, de către Roxana Sorescu, precum și legătura permanentă a poetului cu una din matricile Occidentului, lumea vechii Elade, prin miturile și chiar prin filosofia ei.

Pe de altă parte, V. Voiculescu, la fel ca L. Blaga, nu agreează tendința de închistare în doctrină a gândirismului, scriitura sa dovedind valențe surprinzătoare, uneori. R. Sorescu, vorbind despre noutățile lirismului voiculescian din volumul *Destin*, unde poetul „experimenta înlocuirea unei alegorii imaginare”, preponderentă în volumul *Poeme cu îngeri*, „cu mici poeme epice în versuri”, remarcă faptul că acestea (*Ionică*, *Hoții de cai*, *Zmeu bătrân*, ș.a.m.d) „propuneau o modalitate poetică foarte îndrăgită de romantici, cu o acțiune plasată în spațiul arhaic al satului românesc. Zece ani mai târziu, când tinerii din Cercul literar de la Sibiu porneau întreprinderea lor de recuperare a speciei de sinteză epico-lirică care era

pentru cei ce se liniștesc cu evlavie; al treilea dintre cele din urmă. Despre sfânta lumină, în *** 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, Editura Institutului Biblic de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1977, pp. 263-272).

⁹ V. Voiculescu, *Lupta cu îngerul*, în „Gândirea”, București, an XII, nr. 1, ianuarie, 1932.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹¹ Constantin Jinga, *Biblia și sacrul în literatură*, Editura Universității de Vest, colecția *episteme* [2] Timișoara, 2001, p. 43.

balada, ar fi putut revendica în Voiculescu un precursor. Mai ales că nu făceau greșea – generalizată înainte de 1944, dar și după - de a-l considera pe înaintașul lor un «tradiționalist» numai pentru că publica la *Gîndirea*, dăruindu-i, prin I. Negoîtescu și, mai ales, Șt. A. Doinaș, întreaga lor prețuire și recunoscînd poate în el un tehnician bine camuflat, preocupat de abolirea graniței dintre genurile și speciile literare, granițe care, limitînd, închideau perspectivele de evoluție semantică a textelor.”¹² De altfel, încercînd a face ordine prin terminologia voiculesciană (folosită în teoria poetului cu privire la artă și tradiție), Mircea Braga remarcă efortul artistului de „a evita separarea tranșantă de excesul «gîndirist»,”¹³ o ruptură, chiar, pe care L. Blaga nu a ezitat să o facă. M. Braga subliniază faptul că autorul *Poemelor cu înger* se delimitează, totuși, de această direcție, exemplificînd printr-o replică a lui V. Voiculescu din interviul acordat lui I. Valerian: „Tradiționalismul se naște, nu se face... N-aș refuza inspirației mele un subiect cu caracter tradiționalist, dar nu înțeleg să abuzez. De aici și pînă la *sistema* – subl. ns. M.B. – tradiționalistă e o prăpastie.”¹⁴ Același M. Braga observă o similitudine între modul în care L. Blaga „regîndește mitul creștin în termenii unui pronunțat panteism,”¹⁵ refuzînd dogmatismul, și abordarea voiculesciană din *Sacul cu cartofi*, o reluare în proză, din 1953, a unui „poem dramatic”, elaborat și publicat în 1934, unde „sînt infirmate orice mobiluri ortodoxist gîndiriste.”¹⁶ Fragmentul din operă, care ne ajută la ilustrarea acestui punct de vedere, sună așa: „Paznicul singur crescuse pînă a-l înțelege cu inima... în inima lui s-a răsfîrînt de acum încolo toată drama din sufletul tînărului. Rînd pe rînd a fost, cu Ițic odată, ucenic la rabin și la preot, a învățat cu osîrdie legile, le-a simțit întîi dulci, apoi strîmpte, amare și le-a zvîrlit ca să se facă ateu, bezbojnic... Omul blînd din popor, aluatul acela de moldovean pașnic cu rusnac aiurit, întruchipează mulțimea, gloata sătulă de varga lui Moise și crucea lui Isus, setoasă de nou, lacomă [de] senzațional, gata să pornească pe căi aspre, nemaiumblate. Cuvintele lui Ițic cad în mintea lui ca razele magnetice din privirile unui fahir pe pamîntul în care va crește numai în cîteva ceasuri, dintr-o sămînță atunci pusă, un copac întreg.”¹⁷ Or fi ele infirmate „orice mobiluri ortodoxist gîndiriste” în *Sacul cu cartofi*, dacă ne gîndim la abordarea unui Dumitru Micu¹⁸, de exemplu, însă povestirea aceasta reprezintă, credem noi, o viziune originală, plină de umor autentic, românesc și evreiesc, pe de o parte, o abordare, spuneam, a eshatologiei creștine, ce prefigurează reîntoarcerea lumii la vremea aurorală a creștinismului, la credința dintîi a Bisericii Una, la cea de-a doua venire a lui Iisus anunțată de Sfîntul Ilie, cel ce va aduce pacea între popoare și va uni inimile acestora.

O altă povestire, *Buna Vestire*¹⁹, de aceeași factură cu *Lupta cu îngerul*, apare într-al patrulea număr din 1932 al revistei *Gîndirea*. Episodul, novotestamentar de această dată, este redat în *Evanghelia după Luca* și nu este greu de remarcat preferința lui V. Voiculescu,

¹²Roxana Sorescu, *Ultimul mag – primul creștin. Cîteva teze preliminare pentru interpretarea prozei lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la V. Voiculescu, *Opera literară. Proza*, Editura Cartex 2000, București, 2003, p.7.

¹³ Mircea Braga, *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului*, București, Editura Minerva, 1984, p. 69.

¹⁴ I. Valerian, „De vorbă cu... V. Voiculescu”, în vol. *Cu scriitorii prin veac*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 239 *apud* M. Braga, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵ Mircea Braga, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶ *Ibidem*, p. 128.

¹⁷ V. Voiculescu, *Sacul cu cartofi*, în *Opera literară. Proza*, Editura Cartex 2000, București, 2003, p. 411.

¹⁸ Dumitru Micu, *Gîndirea și gîndirismul*, Editura Minerva, București, 1975.

¹⁹ V. Voiculescu, *Buna Vestire*, în „*Gîndirea*”, București, an IX, nr. 4, 1932, pp. 156-157.

semnalată de către R. Sorescu²⁰, pentru acele *logia*²¹ „traduse” de către un spirit întrucâtva asemănător, păstrând proporțiile, desigur. Din introducerea lui Valeriu Anania la această Evanghelia putem să realizăm și de ce: „se știe că în anul 44 el făcea parte din comunitatea creștină a Antiohiei, în Siria, cetate în care i se bănuiește și obârșia. Oricum, Luca este un produs al lumii elenistice, atât de înfloritoare în Asia Mică, un intelectual care gândește și scrie grecește, într-o limbă literară pe care nu o egalează nici un alt autor noutestamentar (cu excepția celui ce a redactat *Epistola către Evrei*). Știm de asemenea, cu siguranță, că a fost colaborator apropiat al Sfântului Apostol Pavel, care-l menționează în epistolele sale ca pe unul din cei mai devotați ucenici, atât în drumurile lui misionare cât și în cele două captivități din capitala imperiului. Avem destule motive să credem că Luca era medic profesionist, iar o mărturie din secolul VI îl atestă și ca pictor, autor al primului portret-icoană al Maicii Domnului. Lui îi datorăm și scrierea Faptele Apostolilor.”²² Unul dintre aspectele demne de a fi remarcat în *Buna Vestire* voiculesciană îl reprezintă împletirea simbolisticii arhetipale în câteva fraze ce ne pun în fața icoanei închinată acestui eveniment auroral al creștinismului: „Și totuși, afară, atins de vijelia fără vânt, plopul își îndoaia țâșnetul verde, ca o coloană de frunze liquid repezită în sus și curbată de legile căderii. Moile cataracte de foi ale palmierului se sbăteau spăimântate. Genele zorilor lungi și negre se lăsaseră la loc peste ochii închiși. Roata crugului se’ntoarse cu o spiță înapoi și peste lume atârna un amurg îngânat. Numai trupul fecioarei se luminea de toată lumina înăbușită în zări. Voevodul cerului aducea în mână o veste: floare, sau stea cu raze de mireasmă? Ea lucea ca un crin de apă sfântă, în chipul unui lotus cu petalele-n cruce, cum urcă din inima iezerelor sacre. Fecioara căzu în genunchi și adoră. Slemnea unei uriașe amintiri îi spintecă sufletul deșteptat: odinioară, când deschisese ochii întâi, zărise același chip, în rai.”²³ V. Voiculescu brodează pe țesătura biblică, adăugând

²⁰ Vorbind despre parabola orbului și dobândirea adevăratei vederi, Roxana Sorescu afirmă: „Dobândirea vederii, ca posibilitate fizică și ca vedere spirituală, vedere și recunoaștere a lui Iisus ca Lumină a lumii, este narată în *Evanghelia după Luca*, *Evanghelia* din care s-a inspirat întotdeauna Voiculescu (...) (Roxana Sorescu, *O călătorie inițiativă eșuată: drumul orbului Zahei spre Lumină*, în V. Voiculescu, *Zahei Orbul*, prefată, tabel cronologic și referințe critice de Roxana Sorescu, Editura Art, București, 2010, p. 26).

²¹ Formă de plural de la grecescul *logos* (cuvânt). J.-L. Marion ne arată că darul Logosului „nu dăruiește numai icoanele ca icoane. Sau, mai bine spus, printre acestea ar trebui să numărăm și Scripturile – *logia* dăruite într-un mod la fel de real cum *Logosul* «s-a dat pe sine însuși» (*Galateni*, 2, 20). (...) Dăruindu-se, *Logosul* eliberează *logia*. Noi le traducem cu «Scripturi», însă ele ar trebui înțelese mai degrabă ca «rostiri» care conțin, înainte de toate, fapte și gesturi, *res gestae* ale *Logosului*” (Jean-Luc Marion, *Idolul și distanța*, trad. de Daniela Pălășan, Tinca Prunea-Bretonnet, coord. Cristian Ciocan, Editura Humanitas, București, 2007, p. 253). Ca să fim în ton cu spusele lui N. Berdiaev, mai adăugăm, odată cu același J.-L. Marion, care ne relevă rolul discursului laudativ și al rugăciunii, ca singure modalități de adresare către divinitate: „Limbajul însuși provine, însă, prin acele *logia* de care am amintit, din distanța care îl dăruiește pentru a-l închina la o laudă absolută” (*Ibidem*, p. 285).

²² Valeriu Anania, introducere la *Evanghelia după Luca*, în *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, Editura IBMBOR, București, 2001. Calitatea scriiturii Sf. Apostol Luca, scriitură ce folosește imaginea elocventă, aspect care susține opinia Roxanei Sorescu, ne este redată și de către anonimul aspirant la înduhovnicire din seria de narațiuni cunoscută sub numele de *Pelerinul rus*, atunci când ni se relevă modul în care tratează rugăciunea fiecare dintre cei patru evangheliști: „Iată, de pildă, la Sfântul Matei găsim începutul și pășirea în rugăciune, veșmântul, condițiile și celelalte. Mergând mai departe, la Sfântul Marcu găsim exemplele, la *Sfântul Luca, pildele* (s. n. S. S. G.), iar la Sfântul Ioan, practica tainică săvârșită în rugăciunea lăuntrică, deși toate acestea se găsesc, mai pe scurt sau mai pe larg, la toți evangheliștii” (*** *Pelerinul rus. Mărturisirile sincere către duhovnicul său ale unui pelerin rus cu privire la rugăciunea lui Iisus*, trad. după originalul din Svesto-Troițko-Serghievi Lavr de arhimandrit Paulin Lecca, Ediția a II-a, Editura Sophia, București, 2012, pp. 163-164).

²³ V. Voiculescu, *op. cit.*, p. 156.

„simboluri grele de înțeles” (T. Vianu), dar, chiar dacă nu respectă canonul doctrinar al iconografiei ortodoxe, încărcând simbolic „icoana” astfel obținută, nu cade în acele „pleonasme vizuale”²⁴ pe care pictorul Sorin Dumitrescu le condamnă în tablourile religioase pietiste, ci procedează asemenea iconarilor pravoslavnici, suprapunând, în genul matrioskăi, mai multe scriituri iconice, prin tehnica *mise-en-abyme*-ului. Să nu uităm, totuși, faptul că scriitorul nostru se află în perioada căutărilor, anterior momentului întâlnirii destinale din cadrul Rugului Aprins. Putem spune că această povestire este un imn închinat Fecioarei care, prin acceptul ei conștient – care, zugrăvit fin de către iconarul dăruit cu har în icoana ortodoxă a Bunei Vestiri, exprimă și posibilitatea liberului arbitru prin gestul zăgăzuitor, retractil, al Fecioarei la impetuoșitatea cererii solului, arhanghelul Gavril²⁵, moment în care cosmosul încremenește așteptând cu sufletul la gură răspunsul Mariei – va asuma drumul către mântuire al umanității căzute, alegând cu bucurie calea durerii întru bucuria finală. Vom sublinia aici doar un aspect simbolic ce amintește de o altă icoană, cea a Intrării Domnului în Ierusalim/ Duminicii Stâlpărilor, și care dovedește, dacă mai era nevoie, temeinica cunoaștere a Sfintelor Scripturi aplicate artistic în operă – dar și folosirea simbolisticii provenite din alte surse -, anume plopul „atins de vijelia fără vânt”, secondat de palmierul ale cărui „moi cataracte de foi se sbăteau înspăimântate.” Simbolic, plopul este asimilat „Infernului, durerii, sacrificiului și lacrimilor”²⁶, iar ramura de palmier este considerată simbol al „victoriei, ascensiunii, regenerării și nemuririi.”²⁷ Astfel, aceste adaosuri voiculesciene în episodul Bunei Vestiri ne trimit către *copacul în furtună* din icoana amintită care, „proniator și catehetic, (...) reprezintă imaginea pătimirii proxime; doxologic, același detaliu reprezintă abrupta juxtapunere – aidoma juxtapunerii întunericului iadului, cu Hristos în mandorla luminii Împărăției, pe pragul Învierii -, de această dată, a ipostazei copacului furtunii/ pătimirii cu ipostaza liniștii veșnice a Logosului pătimitor, cum observă și străvechea versiune doxologică a lui Antim Ivireanul, ambele plasate, ca la Înviere, în pragul Ierusalimului Patimilor; bisericește, copacul furtunii indică Săptămâna a șasea a Triodului și orientarea vectorului eshatologic al Postului Mare spre celebrarea mistagogică a Săptămânii Patimilor, ca interval proniator pregătirii Învierii Hristosului Euharistic al Bisericii.”²⁸

Un alt aspect ce reiese din această versiune voiculesciană a episodului novotestamentar, aspect asupra căruia ne-am aplecat în lucrarea citată anterior²⁹, este cel al *energiilor increate*, al *luminii taborice* revelată celui ce se încumetă a pași pe calea isihiei. Trupul Fecioarei care „se luminează de toată lumina înăbușită în zări” ne dezvăluie această lumină increată, alta decât cea a astrelor care „au orbit în piscuri”³⁰ la apariția ei. Această lumină increată este redată cu un alb aproape ireal în icoanele ce zugrăvesc grădina Raiului pe pereții mănăstirilor bucovinene, de exemplu, sau este descrisă de către Motovilov, învățăcelul

²⁴ Sorin Dumitrescu, *Noi și icoana. 31+1 iconologii pentru învățarea icoanei*, Editura Anastasia, București, 2010, p. 235.

²⁵ *Ibidem*, pp. 231-246.

²⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 3, P-Z, trad. de Daniel Nicolescu, Micaela Slăvescu et al Editura Artemis, București, 1995, p. 111.

²⁷ *Ibidem*, p. 11.

²⁸ Sorin Dumitrescu, *op. cit.*, p. 314.

²⁹ *Vezi supra*, nota nr. 4.

³⁰ V. Voiculescu, *Taborul*, în *Opera literară. Poezia*, Editura Cartex 2000, București, 2003, p. 486.

Sfântului Serafim de Sarov, într-o traducere a părintelui André Scrima.³¹ Bine, să nu uităm Schimbarea la Față, referința primă a *luminii taborice*.

Și, dacă tot am amintit de similitudini între V. Voiculescu și L. Blaga, ideea sofianicului, a transcendentului care coboară, pe de o parte, dar și vitalismul înspre care și-a îndreptat și V. Voiculescu, la un moment dat, pașii, pe de alta, o vom și ilustra cu ultimul vers al poemului blagian *Vei plânge mult ori vei zâmbi?* „Nu știi/ că numa-n lacuri cu nămol în fund cresc nuferi?” Acest vers se oglindește într-un pasaj din *Buna Vestire* voiculesciană: „...Sfetnicul sfântului sta cu mâna întinsă... Logodnica luă floarea și și-o puse în piept, în freamătul bucuriei universale: lumea trăi atunci un timp virgin de orice alt eveniment. Răsadul dumnezeiesc se prinse. Căci era floarea preursită, lotusul, care se plăsmuește adânc, în sânul lumilor de tină, dar care se smulge nomolului și se nălță deasupra apelor. Rupându-se, târăște ca o ancoră, lutul încleștat în rădăcini. Așa avea să se înalțe, după gestația pământească, germenul spiritual împlântat în umanitate. Floarea slobodă, desprinsă din cătușele pământului, ancoră din cer, se va ridica uriașă din străfund, biruind oceanul gravitației universale a păcatului, târând deasupra apelor existenței trecătoare, la lumina creatoare, lumea.”³² Această îngemănare dintre „mesagiile cerului și nostalgiile pământului”³³ din poezia voiculesciană a fost remarcată de către același O. Papadima: „Cosmosul ei e nerotunjit, fără limite precise, fiindcă nu e o lume în sine, ci una de *întrepătrunderi*. În ea transcendentul întipărește umanul, metafizica își caută glas prin susurile cărnii, infernul își înalță șuvoaiele tulburi de foc, cari totuși sânt iluminate și purificate *din altă parte*. Toate aceste stihii nu se alătură, nu se suprapun, ci se luptă, se amestecă. Poezia care le cuprinde astfel nu e numai o livadă înflorită ci podiș, înălțat pentru o dramă. De aci, o atmosferă de tragică încordare în aproape toate întinderile ei. O pendulare gravă între lutul părăsit prin însăși devenirea ei poetică - și miracolul presimțit, dar care întârzie să vie. O veghe în pisc, un solilocviu grav, în fața marilor întrebări metafizice.”³⁴

Pentru a completa cele afirmate până acum, ni se pare important a sublinia modul în care vede V. Voiculescu relația dintre artă și credință, viziune ce reiese dintr-o cuvântare ținută în fața studenților Facultății de Teologie din București, în anul 1935, cuvântare redată în paginile *Gândirii*: „Mă întrebați despre credință și expresia ei lirică? Despre artă și credință?.. Vă voi răspunde în ce privește înotul, cu cât gesturile în apă sânt mai mari și mai gălăgioase, cu atât înotătorul e mai slab, mai nesigur, aproape de înecare. Neștiutori, începătorii fac cele mai sgomotoase, dezordonate și grandilocvente gesturi cu brațele și picioarele... Înotul perfect, se face fără opintiri, e nesimțit.. Plutești, aproape cufundat întreg în apă, abia mișcând.. Astfel e înotul de fond, înotul serios în mare și ocean.”³⁵ Legat de religiozitatea voiculesciană, R. Sorescu ne amintește de faptul că poetul, „prin structura sa

³¹ André Scrima, *Timpul Rugului Aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, Editura Humanitas, București, 1996, pp. 201-202.

³² V. Voiculescu, *Buna Vestire*, în „Gândirea”, ed. cit., p. 157.

³³ Ovidiu Papadima, *Peisajul interior din poezia lui V. Voiculescu*, în „Gândirea”, Buc., an XXII, nr. 7, august – septembrie, 1943, p. 393.

³⁴ Ovidiu Papadima, cronică literară în „Gândirea”, București, nr. 6, iunie 1937, p. 305.

³⁵ V. Voiculescu, *Confesiunea unui scriitor și medic*, în „Gândirea”, București, an XIV, nr. 8, octombrie, 1935.

matriceală” ar fi „un scriitor religios”³⁶, chiar dacă, prin absurd, nu ar fi folosit motive și figuri biblice în textele sale.

Concluzionând, reamintim faptul că revista *Gândirea*, pornită la drum pe urmele *Luceafărului* sibian, a fost nevoită, la fel ca și acesta, să se mute la București. Eclectismul reprezintă una din coordonatele *Gândirii*, prestigiul acesteia venind din multitudinea de opinii găzduite în paginile ei. „*Gândirea*, ca intitulare, ar trimite mai degrabă la psihologie, dar interpretând metaforic trăsăturile acestui proces psihic central, vom înțelege mai bine însăși dinamica interioară a revistei, căci elementele prin care se definește gândirea sunt de ordin acțional, plenitudinar: a simți, voi, înțelege, imagina, întrevedea, asocia, proiecta, interpreta, selecta, structura, reflecta, rezolva etc. Totodată, cum gândirea îl personalizează și particularizează pe om, tot așa revista intenționa, prin viziunile ei, să afirme complexitatea și originalitatea culturii române și peste hotare. Caracterul ei eclectic, declarat de Cezar Petrescu, era și cel deschis adevăratelor talente din toată țara.”³⁷ Marea majoritate a scriitorilor și criticilor interbelici au colaborat aici, chiar dacă unii dintre ei doar pentru o scurtă perioadă. Doi dintre pilonii pe care s-a sprijinit literatura de la *Gândirea* au fost V. Voiculescu și I. Pillat. Credința adâncă a primului dintre ei, și creația literară ce a rezultat din împletirea cu această credință, s-a pliat, cu delimitările amintite anterior, pe direcția ortodoxistă și autohtonistă imprimată de N. Crainic. Direcțiile divergente, de multe ori, ale colaboratorilor revistei, cantonate însă în cadrul aceleiași orientări spirituale, au dat credibilitate acesteia, chiar dacă alunecarea spre extrema dreaptă a liderului *Gândirii*, N. Crainic, inevitabilă, dacă avem în vedere lupta pe viață și pe moarte dusă împotriva unei ideologii străine de fibra neamului, precum și încercarea de anexare la carul funerar al politicii i-au cam decolorat aureola, în zilele de final, determinând un tratament extrem de ostil din partea criticii „patronate” de regimul comunist ce s-a instaurat după război.

Cât despre V. Voiculescu și relația sa cu revista care, „prin fideliile ei, (...) a devenit repede o școală, în sens literar, dar și pedagogic, o școală de stimulare, trăire și afirmare, «plenitudinară», cum spune Petre Țuțea, «cu mijloacele teologiei și artei»”³⁸, putem spune că a fost una fructuoasă de ambele părți, chiar dacă poetul s-a detașat, oarecum, de curentul doctrinar al nucleului dur reprezentat de către N. Crainic și teologii ce sprijineau eforturile gândiriste. Ca număr de apariții în paginile *Gândirii*, autorul *Poemelor cu îngeri* se plasează pe locul secund, întrecut fiind doar de către cel ce l-a determinat, cu insistența sa, a continua să scrie și să publice poezie, I. Pillat. De asemenea, povestirile în stil midrașic, încercuite hermeneutic în lucrarea noastră, *Lupta lui Iacob cu îngerul și Buna Vestire*, ne relevă legătura strânsă a scriitorului cu tradiția creștină ortodoxă, tradiție care își trage și ea o importantă parte a sevei din rafinarea experienței veterotestamentare în învățăturile novotestamentare, ambele asimilate organic în țesătura societății arhaice tradiționale românești.

³⁶ Roxana Sorescu, *Aceeași unică lucrare de viață. Câteva teze preliminare pentru interpretarea poeziei lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la V. Voiculescu, *Opera literară. Poezia*, Ed. Cartex 2000, București, 2004, p. 7.

³⁷ Constantin N. Străchinaru, *Permanența gândirismului*, în „Rost”, nr. 34, decembrie 2005, disponibil la <http://www.rostonline.org/rost/dec2005/gindirismul.shtml>, accesat la 28.01.2013.

³⁸ *Ibidem*.

Bibliografie:

- Anania, Valeriu, introducere la *Evanghelia după Luca*, în *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, Editura IBMBOR, București, 2001.
- Braga, Mircea, *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului*, București, Editura Minerva, 1984.
- Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 3, P-Z, trad. de Daniel Nicolescu, Micaela Slăvescu et al Editura Artemis, București, 1995.
- Dumitrescu, Sorin, *Noi și icoana. 31+1 iconologii pentru învățarea icoanei*, Editura Anastasia, București, 2010.
- Jinga, Constantin, *Biblia și sacrul în literatură*, Editura Universității de Vest, colecția episteme [2] Timișoara, 2001.
- Marion, Jean-Luc, *Idolul și distanța*, trad. de Daniela Pălășan, Tinca Prunea-Bretonnet, coord. Cristian Ciocan, Editura Humanitas, București, 2007.
- Micu, Dumitru, *Gândirea și gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975.
- Oprea, Mircea, *Magical în proza lui V. Voiculescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
- Papadima, Ovidiu, cronică literară în „Gândirea”, București, nr. 6, iunie 1937.
- Papadima, Ovidiu, *Peisajul interior din poezia lui V. Voiculescu*, în „Gândirea”, Buc., an XXII, nr. 7, august – septembrie, 1943.
- Scrima, André, *Timpul Rugului Aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, Editura Humanitas, București, 1996.
- Sorescu, Roxana, *Aceeași unică lucrare de viață. Câteva teze preliminare pentru interpretarea poeziei lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la V. Voiculescu, *Opera literară. Poezia*, Ed. Cartex 2000, București, 2004.
- Sorescu, Roxana, *O călătorie inițiată eșuată: drumul orbului Zahei spre Lumină*, în V. Voiculescu, *Zahei Orbul*, prefață, tabel cronologic și referințe critice de Roxana Sorescu, Editura Art, București, 2010.
- Sorescu, Roxana, *Ultimul mag – primul creștin. Câteva teze preliminare pentru interpretarea prozei lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la V. Voiculescu, *Opera literară. Proza*, Editura Cartex 2000, București, 2003.
- Străchinaru, Constantin N., *Permanența gândirismului*, în „Rost”, nr. 34, decembrie 2005, disponibil la <http://www.rostonline.org/rost/dec2005/gindirismul.shtml>, accesat la 28.01.2013.
- Voiculescu, V., *Buna Vestire*, în „Gândirea”, București, an IX, nr. 4, 1932.
- Voiculescu, V., *Confesiunea unui scriitor și medic*, în „Gândirea”, București, an XIV, nr. 8, octombrie, 1935.
- Voiculescu, *Lupta cu îngerul*, în „Gândirea”, București, an XII, nr. 1, ianuarie, 1932.

THE INTERTEXTUAL PERIPETEIA¹ OF THE CONCEPT OF INTERTEXTUALITY²

Igor Ursenco, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: The Intertextual Peripeteia of The Intertextuality follows an attentive excursus on Intertextual Theories, thus providing at his pivot three main approaches widely used to explain his both cultural functions and literary values. They can be generally described as 1) theory of influence or impact; 2) deterministic theory and 3) symbolic, or "reflexive" theory.

Passing the contrapunctic history of The Cultural Memory, it challenge the oficial misconseption that Intertextuality is the only legacy of poststructuralists: although attributed especially to J. Kristeva, R. Barthes, and J. Derrida, his origins can be spotted much before in the cultural heritage. For instance in: 1) the mimesis theory of Plato and Aristotle as well in the 2) the hebraical interpreting method known as Midrash; 3) the hebraical phonetical method used by Masorets; 4) the anagramm principle ot the Ferdinand de Saussure.

Furthermore, in paralell to ascending to Socrate's philosophy are evolving (5) the German Mythological School Theory (F. W. Schelling, both Brothers Schlegel and Grimm); 6) The Wordsborrowing School (Theodor Benfey, Friedrich Max Müller); 7) Tthe English (Scotisch) Anthropological School (Edward Burnett Tylor, Walter Scott); 8) The Psychological Anthropology of Theodor Waitz and Mythological Studies of Andrew Lang, and (9) in Historical theory about migrating subjects of Alexei Veselovsky; 10) the revisited dialogical concepts of Martin Buber, followed by Pavel Florensky, Nikolai Berdyaev and Lev Karsavin; 11) the Dialogic concept of the polyphony teachings of M. Bakhtin; 12) the Moscow goup of Dialogical culture (Vladimir Bibler); 13) the updated evolutionary concept of literary texts of Russian formalists (B. Shklovsky, B. Eihenbaum, B. Tomaszewski, V. Jirmundski etc); 14) the teachings of Yury Tynyanov on Parody; 15) Tartu-Moscow Semiotic School terms of "text in text" (Y. Lotman) and "in-text" (P. H. Torop) and so on up to a long ever updating list of recent Russian scholars.

Thus we could argue that meanwhile the Anglo-Saxon researchers have put emphasis on the intertextual pragmatic aspect(s), the French literators have constructed one of the widest theoretical grounds for intertextuality, while the scholars of Russian literature have developed the clearest analytical practice that is based on the subtext and the context.

Keywords: intertextuality, dialogism, tradition, influence, cultural reevaluation

MEMENTO

„Istoria literaturii nu trebuie să devină istoria autorilor și a vicisitudinilor de destin ori soarta operelor lor, ci Istoria Spiritului - creatorul și consumatorului veritabil de literatură. O asemenea istorie se poate materiliza fără a fi nevoie să se menționeze numele vreunui scriitor”, Paul Valéry

Conceput și utilizat inițial de avangarda critică drept formă de protest împotriva valorilor culturale și sociale oficializate³, servind ca reacție la dictatura metodelor autarhic-omnipotente și înțeleasă ca vaccin al emancipării *versus* cel al „hermeneuticii suspiciunii”

¹ Peripeteia (grec., περιπέτεια) presupune complicarea subită a vieții, manifestată adesea de circumstanțe nefavorabilă. În tratatul „Poetica”, filosoful elin Aristotel o tratează ca punctul de inflexiune provocat de necesitate (totodată complementar) cunoașterii tragedice; circumstanțe nefavorabile într-o aventură fizică sau gnoseologică. În calitatea sa de teoretician al tragediei, iluministul german Gotthold Lessing îi conferea sensul de punct culminant în desfășurarea acțiunii tragice, care semnalizează începutul deznodământului.

² E vorba despre un pleonasm voluntar, având în vedere faptul că „realitatea obiectului este inseparabilă de metoda dată pentru descrierea sa”, vezi Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Galimard, 1966, p. 119

³ Heinrich F. Plett, *International Studies in the History of Rhetoric*, Book 2, Leiden, Olanda, Brill Academic Publishers, 2010, p. 14

(Paul Ricoeur), fenomenul intertextualității începe să devină tot mai mult punctul de suport al literaților conservatori care și-au pierdut conștiința originară a scepticismului general prin a repeta, în sens invers, scenariul avansat de Emilia Steuerman: „Habermas speaks in the name of emancipation, Lyotard warns us of the dangers of speaking 'in the name of'”⁴; un motiv plauzibil pentru ca investigarea sa exhaustivă, dublată de *sine ira et studio*, să-și întârzie materializarea ori să se finalizeze ca atare. Astfel că o incursiune în optica intertextualității pare să fie decelat chiar la suprafața manifestărilor sale opozitive: din punctul de vedere al procesului de creație, intertextualitatea continuă să reverbereze ecoul disensiunilor⁵ dintre anturajul „Autorilor Majori” trăitori în epocile apuse ale „metanarațiunilor” (Jean-François Lyotard) și grupul contemporan al celor care mai cred că fenomenul în cauză nu e decât repercusiunea urzelilor, în sens direct și figurat, puse la cale de tricotoarea Madame Defarge⁶; în timp ce din punctul de vedere al receptării, fenomenul dat nu este decât „procesul ce clarifică interferența textelor în relația lor cu alte texte”⁷ și/sau un produs complex de „conștiințe culturale diferite la care se ajunge prin citirea unui text”⁸.

În opinia noastră, inclusiv încercările de revendicare a conflictelor generaționiste culturale prin optica intertextualității generale scot la iveală mai curând structuri generatoare de putere ce produc, la rândul lor, alte structuri structuratoare⁹. La fel cum o altă întreprindere culturală similară, cel puțin la fel de ambițioasă, nu reușește să transceadă pe deplin efectele de *omnipotentum traditum* ale postcolonialismului¹⁰ evolutiv pentru a ajunge finalmente la cosmodernismul¹¹ râvnit al „tradiției orizontale”¹². Or, apariția și diseminarea fulminantă a studiilor intertextuale pe harta conceptelor umaniste neperisabile nu poate fi calificată totuși decât în termeni astronomici prospectivi: atât ca desfășurare cantitativă¹³, temporală¹⁴ și spațială¹⁵. Anume aceasta pare să fie soarta (până de curând) a neologismului

⁴ Emilia Steuerman, *Warwick Studies In Philosophy And Literature*. – Routledge: London, 1992

⁵ Jay Clayton, Eric Rothstein (ed.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, USA, University Of Wisconsin Press, 1991

⁶ Servind ea însăși un model ficțional intertextual *avant la lettre*, tricotoarea franceză Thérèse Defarge este personajul pitoresc din cartea lui Charles Dickens, „Povestea a două orașe”. Suporter neobosit al cauzei Revoluției Franceze, prin împletiturile sale oculte ea codează numele oamenilor ce urmează a fi uciși, simbolizând astfel nu doar una dintre cele trei Moire (arhetipul „Sortii” în mitologia greacă) care folosesc firele de tors pentru a stabili durata vieții, dar sugerând totodată teroarea iacobină prin ghilotinare a presupușilor dușmani (din pătura aristocrată, în special).

⁷ Tony Schirato, Susan Yell, *Communication and cultural literacy: an Introduction*, St. Leonards, N.S.W., II –nd edition, Australia, Allen & Unwin, 1996, p. 92

⁸ Ibidem, p. 217

⁹ Definiția inginerescă propusă de sociologul francez Pierre Bourdieu pentru noțiunea de *habitus*

¹⁰ *Towards a Transcultural Future: Literature and Society in a 'Post'-Colonial World*, Geoffrey V Davis, Peter H. Marsden (ed.), Cross-Cultures 77 Series; ASNEL Papers, Amsterdam / New York : Rodopi, 2004

¹¹ Christian Moraru, *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*, University of Michigan Press, 2011

¹² http://www.uncg.edu/~c_moraru/recent_events/Moraru%20Horizontal%20Tradition%20Talk.pdf

¹³ „Numai o critică a surselor, a accepțiilor și a perspectivelor (intertextualității), punând ordine în teancuri de tomuri, și ar fi însemnând o carte voluminoasă!”. Spiridon, Monica. *Figurile intertextului* (recenzie la Smaranda Vultur. *Infinitul mărunț*) // *Viața românească*, 1994, nr. 5-6

¹⁴ Se știe că descoperirea unor planete dinafara sistemului solar (Uran și Pluton, de exemplu) a coincis cu instalarea efectelor energetice specifice acestora, chiar dacă efectul lor astrologic a fost intuit și descris cu mult înaintea confirmării factologice de fenomen

¹⁵ Efectele sale imediat sesizate încă continuă să aibă repercusiuni retroactive dintre cele mai variate în filozofia culturii, dar și în psihologie, de exemplu

„intertextualitate”, avansat în toamna lui 1966 de către stagiara apatridă¹⁶ de origine bulgară Julia Kristeva în cadrul unuia dintre seminariile de semiotică ale profesorului francez Roland Barthes. Dezvoltând, jumătate de an mai târziu, conceptul de interrelaționare textuală într-un articol¹⁷ acceptat cu entuziasm de revista „Critique”, tânăra cercetătoare îi va extinde și, totodată, nuanța efectele în Prefața la versiunea franceză a cărții lui Mihail Bahtin: „Probleme ale poeziei lui Dostoievski”¹⁸. Deja propria culegere de eseuri semiotice¹⁹ și exegeza dedicată problemei romanescului²⁰ va da măsura și adevăratul calibrul al Juliei Kristeva în calitatea sa de „Muză” a intertextualiștilor!

Nu e mai puțin adevărat că terenul teoretic (dar, nu mai puțin, și cel practic) de bătaie se dovedește a fi direct proporțional cu memoria culturală ascunsă adânc sub straturile lecturilor personale. Or, entuziasmul poststructuralist aduce finalmente să se contureze ca o proiecție contrapunctică a patrimoniului cultural de pe mapamond. Pivotalul său robust poate fi detectat în teoria mimesisului avansată de Platon și Aristotel; metoda de interpretare hebraică cunoscută ca midraș; principiul fonetic utilizat de masoreții biblici, dar și de mantrele budiste; centoanele antice (persane, eline și latine), *principiul anagramei* restabilit după caietele de curs ale profesorului-lingvist Ferdinand de Saussure; școala mitologică germană (F. W. Schelling, cele două cupluri de frați: Schlegel și Grimm); școala Wordsborrowing (Theodor Benfey, Friedrich Max Müller); școala antropologică engleză/scoțiană (Edward Burnett Tylor, Walter Scott); școala de antropologie psihologică a lui Theodor Waitz; școala de studii mitologice a lui Andrew Lang sau școala istorică rusă a lui Alexei Veselovsky despre subiectele migratoare.

În paralel pot fi urmărite – toate sub ascendența paternală a lui Socrate – și „conceptele dialogice” revizitate de filozofii religioși Martin Buber, Pavel Florensky, Nikolai Berdyaev sau Lev Karsavin; apoi conceptul dialogic din studiile polifonice ale lui Mihail Bahtin; cercul moscovit de cultură dialogică (Vladimir Bibler); cercul formaliştilor ruși grupați la Opoyaz (B. Șklovski, B. Eihenbaum, B. Tomaszewski, V. Jirmundski etc); teoria parodiei a lui Yury Tynyanov; școala semiotică de la Tartu-Moscova care a avansat sintagmele de „text în text” (Y. Lotman) și „in-text” (R. Torop), urmată de o listă lungă actualizată în permanență de filologi ruși contemporani.

Observațiile confirmă faptul că, în timp ce filologia anglo-saxonă pune accentul pe aspectul pragmatic al teoriilor intertextuale (Culler, Bloom), filologii francezi au pus bazele paradigmelor intertextuale, fiind complementați la nivel practic (subtext și context) de literații ruși. Peste ani, „triada Rusia-Franța-Semiotică”²¹ avea să se extindă ca o monadă culturală autotelică, motiv pentru care va fi considerat un model emulativ de valorificare intelectuală

¹⁶ Trecind, peste ani buni, de condiția dezolantă de „dépaysement”, ea însăși se va autodenumi „cosmopolită”, cf., Julia Kristeva, *Nations Without Nationalism*, translated by Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, *European Perspectives: A Series in Social Thought and Cultural Criticism*, 1993

¹⁷ Kristeva J., Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // *Critique*, № 239, april 1967

¹⁸ Kristeva J. *Une poétique ruinée* // Bakhtine M. *La poétique de Dostoïevski*. – Paris, Seuil, 1970

¹⁹ Kristeva J. *Semiotikē. Recherches pour une sémalyse*. – Paris: Seuil, 1969

²⁰ Kristeva J. *Le texte du roman*. – La Haye, Mouton, 1970

²¹ Cf., Serghey Zenkin, traducător rus din opera lui Barthes și Bodrillard, <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/ze29.html>

comparabil poate doar cu cel al marxismului²². Chiar dacă „în ultimul sfert de secol multe s-au schimbat în *industria Bahtin*” (subl. noastră)²³, inclusiv reorientarea Juliei Kristeva spre practica psihanalizei pe cușeta freudiană, intertextualitatea pare să fi devenit involuntar „noul idiom critic”²⁴ normativ al postmodernității. Motiv pe deplin justificat de a preveni, în configurarea paradigmei sale științifice, riscul previzibil de substituire (sic!) clasicismului normativ din lucrările lui Nicolas Boileau privind unitatea temporală a celor trei stiluri artistice.

Mărturiile inedite pot vărsa o lumină neașteptată asupra momentelor majore și a punctelor de inflexiune în constituirea intertextualității, dar și a consecințelor pentru stadiului actual al poeziei și teoriei literare. Fără a scăpa din vedere faptul că la originea discursurilor agonice dintre generațiile literare și curente estetice ce au marcat gândirea umană de la Antichitate încoace ar putea sta același *topoi* medieval cunoscut sub numele retoric de *ekphrasis*²⁵, vom reactualiza citatul din „Topica” lui Aristotel: „Pentru a vă aminti lucrurile e suficient să *recunoașteți locul* (subl. noastră) unde acestea obișnuiau să se afle”.

De exemplu, la finele cărții sale intitulată sugestiv „O structură deschisă: Jacobson–Bahtin–Lotman–Gasparov”, culturologul și traducătorul rus de literatură filosofică franceză Natalia Avtonomova inserează un șir de materiale documentare de epocă absolut invaluabile. Mă refer, în particular, la scrisoarea parvenită de la Iury Lotman (datată cu 23 februarie 1978) în care admite fără niciun echivoc faptul că există, „în mod independent”, față de structuralismul „francez” și unul „ceh, danez, american, dar și rus. Toate sunt diferite. În plus, în ultimii ani s-a produs o avansare puternică, așa că, de fapt, în unele cazuri putem vorbi mai curând despre o metodologie care descinde din punct de vedere genetic spre „structuralismul” clasic, constituindu-se totodată ca și negație a sa (în sensul în care Jacobson ca și lingvist continuă să îl nege pe Saussure). În acest sens, structuralismul francez mi se pare mai puțin dinamic și, prin urmare, mai puțin interesant”. Cea de-a doua remarcă mi se pare de-a dreptul scandaluoasă pentru mediul academic, trecut și actual, având în vedere că e un atac la *sfânta sfintelor*, o destructurare neoficială și totodată o reierarhizare a personajelor franceze de primă mână în lumina rampelor structuraliste și post-structuraliste: Lotman susține că, dintre toți creșterătorii francezi, „Levi-Stross este cel mai mare cercetător al planului concret (care întotdeauna are valoarea cea mai mare). Foucault – un filosof penetrant și talentat în accepția franceză a cuvântului, iar Barthes și Kristeva (Doamne iartă-mă,

²² Va veni, fără îndoială, și momentul când revista „Tel Quel” se va distanța de stângismul rus în favoarea maoismului chinez

²³ Кэрил Эмерсон, Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине, <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/em2.html>. În altă parte slavistul și comparativistul american Kiril Emerson invocă următoarea dilemă după pierderea popularității dialogismului: „Chiar din aceste cărți se va dovedi că dialogul la Bahtin nu a fost același ca între noi, dar ca dialogul (Sfântului rus – n.n.) Nil Sorsky cu Domnul Dumnezeu, adică pentru care nu e nevoie de nicio limba (Nil Sorsky vorbea cu Dumnezeu precum căteaua Caștanka cu Stăpânul său-tâmplarul, adică fără cuvinte)”. Precizez că e vorba despre povestirea omonimă a lui Anton Cehov, „Caștanka”. Alte detalii pot fi surprinse în volumul Открытая структура: Якобсон-Бахтин-Лотман-Гаспаров, М: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009, p. 467

²⁴ Graham, Allen. Intertextuality (The New Critical Idiom), Routledge, II-nd edition, 2011

²⁵ Altfel spus, „piesa antologică, transferabilă de la un discurs cultural la altul, ce presupune o descriere reglementată și limitată a locurilor și persoanelor”

păcătosul de mine!) prezintă puțin interes. Ultimii doi sunt scriitori-eseiști și de calibru redus”²⁶.

Probabil așa se explică că „de câte ori un scriitor autentic încearcă să revoluționeze literatura epocii sale, ajunsă, prin cristalizarea epigonilor, la un punct mort al vieții și al creației artistice, acest novator nu face, de fapt, decât să revină de la o tradiție vie, să deblocheze firul apei de sloiurile de gheață care, aglomerându-se, îi opresc mersul înainte și să reia, împins de toată puterea râului, însuși marele drum al înaintașilor, sporindu-l cu aportul unor afluenți noi”²⁷. Această anticipare perfect valabilă a poetului Ion Pillat din eseul său culturologic cu rezonanțe internaționale aruncă un pod dialogic și pentru sinteza densă a criticului Adrian Marin: „noțiunea de *istoria literaturii* stă sub semnul unui echivoc fundamental: obiectul este confundat cu disciplina și metoda de studiu”²⁸.

Anume în acord cu aceste observații pertinente vom încerca să evităm erorile și prejudecățile tipice pozitivismului²⁹, inclusiv documentarismul, fragmentarismul, scientismul, evoluționismul, obiectivismul sau indiferența estetică, preferând, în schimb, „dinamismul interior al sistemelor literare” (*formalismul istoric*, cu alte cuvinte)³⁰. Nu întâmplător eruditul antropolog german Hans Robert Jauss, pregătind terenul adecvat pentru estetica sa receptivă, găsește necesar să delimiteze cele trei tipuri principale de istorie a literaturii în desfășurarea Istoriei Antice și celei Recente³¹:

1) variațiile proiectului cultural (civilizațional) până în secolele XIX și XX și descompunerea sa în postmodernism;

2) înțelegerea marxistă a literaturii ca formă simbolic-ideologică derivată din sectoarele dominante ale societății moderne;

3) grila formalismului rus, evoluția formelor literare sub formă de „procedeu” sau „construct literar” care asigură un impact specific și semnificativ asupra cititorului³².

Or, efectul de „desnudare” a „convențiilor literare” urmat de Jauss pare să conducă la deznodământul logic pentru studiile de sinteză în domeniu³³, după care urmează, cel mai probabil, o nouă paradigmă de integrare a culturii, a literaturii în particular. Deocamdată este mai mult decât o evidență faptul că, sub eticheta „intertextualității” kristeviene, au coexistat de la bun început două fenomene incompatibile: „Textul” anonim barthesian și intertextul interdiscursivității psihanalitice. Dacă în primul caz e vorba despre „inconștientul cultural” al

²⁶ Автономова Н. С., Открытая структура: Якобсон-Бахтин-Лотман-Гаспаров, Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009, p. 469

²⁷ Ion Pillat, Spre un nou clasicism german: Ștefan George și Hugo von Hofmannsthal / Portrete lirice. București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 299

²⁸ <http://www.alil.ro/wp-content/uploads/2012/05/Istoria-literara.pdf>, p.134

²⁹ <http://www.alil.ro/wp-content/uploads/2012/05/Istoria-literara.pdf>, pp.137-138

³⁰ <http://www.alil.ro/wp-content/uploads/2012/05/Istoria-literara.pdf>, pp.141-142

³¹ Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982

³² Reevaluările din curricula școlară la limba și literatura română ar trebui să țină seamă de aceste observații perfect valabile

³³ Într-un interviu luat culturologului rus Igor Smirnov, acesta declară franc faptul că „postmodernismul clasic a fost un dezastru cultural care (...) a intenționat să depășească fără succes totalitarismul (...) prin renunțarea completă la tradiția iudeo-creștină, încă perceptibilă sub forma sa secularizată în proiectul totalitar”. Tot acolo Smirnov se lamentează că anume din acest motiv în Franța i s-a refuzat tipărirea cărții sale de antropologie filosofică „Homo homini philosophus” apărut în Rusia sovietică. Detalii la http://www.litkarta.ru/dossier/i-p-smirnov-interview/dossier_1764/

„formulelor anonime” al căror origine arbitrară doar actualizează „fragmente de coduri culturale” și „modele ritmice” ale fiziologiei în funcție de orizontul cultural și preferințele subiective, acesta nu poate pretinde a fi un subiect al metodelor analitice („citirea textului este un act unic; anume din această cauză e iluzorie orice știință inductiv-deductivă despre texte”³⁴) și cu atât mai mult nu poate constitui obiectul unei discipline științifice („despre plăcerea textului e imposibil să scrii o „teză”: plăcerea permite exclusiv privirea instantanee și introspectivă asupra ta însuși”³⁵). În acest context, „Textul infinit” pare să fie substituentul „hermeneuticii infinite”, refocalizarea constantă a punctului de vedere: prin publicarea textului programatic al teoriei textului în „Encyclopædia Universalis” (1973), Roland Barthes îi conferea tot atâtă autoritate cât și rezerve din partea cercetătorilor care optau pentru o delimitare clară și, mai ales, aplicabilă între conceptele de „text” și „intertextualitate”.

În schimb când Julia Kristeva atribuie intertextualității o interacțiune semiotică ce se consumă în interiorul unui singur text, are în vedere și metoda nemijlocită prin care textul citește istoria, substituindu-i-se deplin”³⁶. De exemplu, în lucrarea sa de referință „Textul romanului” Kristeva identifică intertextualitatea inerentă romanului medieval ca pe o confluență a mai multor coduri: scolastic (tonul didactic), al literaturii orale („strigătele” târgoveților), carnavalesc (topologia corporală, sexualitatea, măștile), de curtuazie (imaginea doamnelor de la curte, erotica cavalierească) etc.³⁷.

Începând abia cu articolul antologic al lui Laurent Jenny privind „strategia formei” (1976), eforturile cercetătorilor s-au canalizat asupra limitării și clarificării conceptului de intertextualitate, dar și a justificării sale operaționale. Din acest punct de vedere, teoriile intertextuale se confruntă cu cel puțin trei sarcini ce merită subliniate aici:

descoperirea unei relații directe, clare și demonstrabile între textele evaluate (adică există mai mult sau mai puțin un transfer direct a unui text în altul), în defavoarea identificării sensurilor subiectiv-asociative³⁸.

insistarea pe aspectul relațional, având în vedere că intertextualitatea este „setul de relații cu alte texte din interior („textul în text”, mise en abime)

avansarea creativ-transformațională și asimilativ-integrativă a textului-atractor.

Fără îndoială, piatra de poticnire a celor care împărtășesc grila dată o constituie totuși resuscitarea mitului filiației („sursologiei”, a „tradiției” și a „influențelor” asumate conștient) în istoria literaturii universale. De exemplu, volumul colectiv Draft Group³⁹ semnat de membrii catedrei de engleză de la Universitatea americană Wisconsin aproximează o distincție clară între noțiunile de „influență”⁴⁰ și „intertextualitate”⁴¹, abandonată într-un final

³⁴ Барт Р., От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы, Москва: Прогресс, с. 418

³⁵ Барт Р., Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы, Москва: Прогресс с. 489

³⁶ Kristeva, Julia. Problèmes de la structuration du texte // Théorie d'ensemble. Paris: Seuil, 1968, p. 311

³⁷ Кристева Ю., Текст романа // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – Москва: РОССПЭН, 2004

³⁸ Jenny propune, de exemplu, să vorbim despre intertextualitate numai atunci când suntem în măsură să detectăm într-un text dat elemente structurate înainte de apariția sa propriu-zisă. Jenny, Laurent. La stratégie de la forme // Poétique, 1976, № 27, p. 262-267

³⁹ Jay Clayton, Eric Rothstein (ed.), Influence and Intertextuality in Literary History, USA, University Of Wisconsin Press, 1991

⁴⁰ Înțelegă ca domeniu ce acoperă „tradiția” (alias intangibilul „Canon Cultural Național”) în calitate de „context” și „Autorii Majori” examinați ca „agenți” de pretextare a inspirației artistice

⁴¹ Ca relaționarea pură a textelor, fără un autor clar identificabil

în favoarea romantismului anxios, deci fără a rupe cercul⁴² determinărilor sociale inerente producțiilor culturale. Având în vedere că „se poate întâmpla ca un același vers să apară la doi poeți diferiți, nu însă și între un poem”⁴³, se pare că „domeniul coincidențelor e la fel de mare ca și cel al imitațiilor și preluărilor (de motive)”⁴⁴. Motiv pentru care deceniile trecute au cunoscut un boom al studiilor internaționale de concordanțe literare⁴⁵ sau invariante⁴⁶. În cartea sa dedicată intertextului eminescian romantic, de exemplu, cercetătoarea ieșeană Marina Mureșanu Ionescu susține și ea valabilitatea construirii unui „dicționar de coincidențe”, menit să contabilizeze fenomenele de „inspirație coincidentă” a poezilor „care nu s-au cunoscut și nici influențat”⁴⁷.

Vom remarca, așadar, pe post de observație generală că, în ciuda numeroaselor surse⁴⁸ consultate, abordările intertextualității⁴⁹ sunt grupate, de regulă, în jurul a trei puncte de vedere:

1) incursiuni defective în istoria oficială a constituirii „institului intertextual” (Kristeva, Bloom),

2) reproduceri afective (a se citi: „pioase”) a elementelor din ecourile generale ale receptării teoretice pe mapamondul cultural (Genette, Jenny),

3) receptări efective prin ilustrarea locală a așa-zisei funcționalități intertextuale generale (Bahtin, Barthes).

Din punctul de vedere al constituirii propriului aparat teoretic și metodologic, ni se pare mai profitabilă o incursiune selectivă în ontogeneză și filogeneză intertextuală, valabilitatea căreia poate fi testată prin identificarea mecanismelor de generare intertextuală: semantică, dinamica, convenții discursive etc. Așadar, pentru a aproxima o concluzie la tema dată, vom observa că:

dincolo de „influențele” detectabile într-un text, dialogismul cultural este inherent creației artistice,

în consecință, pentru a stopa perpetuarea mitului filiativ, abordările intertextualității trebuie să transcedă simpla contrapunere a binomurilor antinomice tradiție-inovare, originalitate-influență,

având în vedere că „textul este format din citate anonime, evazive și totodată deja citite”⁵⁰, intertextualitate acoperă o arie mai largă decât legăturile genetico-cauzale,

creația artistică individuală nu poate transcede memoria culturală a genului și a speciei literare de la care se revendică,

referințele, citatele, colajul constituie obiectul intertextologiei ca disciplină autonomă a poeziei⁵¹ care urmărește „legitățile general-valabile pentru crearea operelor literare”⁵².

⁴² Klooss, Wolfgang (ed.), „Across the Lines. Intertextuality and Transcultural Communication in the New Literatures in English”. Amsterdam-Atlanta, Editons Rodopi, 1998, ASNEL Papers 3, XI

⁴³ Marcus, Solomon. Invenție și descoperire, București, Cartea Românească, 1989, p.12

⁴⁴ Анна Ахматова, Поэма без героя (Триптих), Ленинград-Ташкент-Москва, 1940—1965

⁴⁵ Solomon Marcus, Invenție și descoperire, Cartea Românească, 1989, p.120

⁴⁶ Жолковский А.К., Инварианты Пушкина // Труды по знаковым системам. 11: Семиотика. Тарту, 1978, с. 3—25

⁴⁷ Ionescu, Marina Mureșan. Eminescu și intertextul romantic, Iași: Editura Junimea, 1990, p. 270-271

⁴⁸ Pe parcursul câtorva ani am identificat circa o mie de referințe citabile, dintre care mai mult de jumătate în limba rusă

⁴⁹ Cu excepția valoroasă a câtorva nume consacrate din Franța, Rusia, Marea Britanie și America, în principal

⁵⁰ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы, Москва, с. 418

Așa cum rezultă configurația dioramică de mai sus, ea se apropie de ceea ce Christian Moraru, de exemplu, pare dispus să vadă în cultura contemporană, în mod simultan, „multiplicitate și eterogenitate, un colaj și intertextualitate a tradițiilor în loc de una singură, care își vorbesc atât din interior cât și din afară (...) cu metodă, curiozitate și empatie”⁵³. În consecință, nu putem încheia decât cu alte observații invaluabile ale filozofului cultural universal Paul Valéry care au servit drept punct de pornire pentru studiul de față: „Istoria gândirii poate fi rezumată în aceste cuvinte: este absurdă prin ceea ce caută și măreață prin ceea ce reușește să constate într-un final”.

Bibliografie

- Alexandrescu, Sorin, Nasta, Mihail (coord.). Poetică și stilistică. Orientări moderne, București: Editura Univers, 1972
- Babeți, Adriana și Șepetean-Vasiliu, Delia (coord.), Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971, București: Editura Univers, 1980
- Clayton, Jay, Rothstein, Eric (ed.). Influence and Intertextuality in Literary History, USA, University Of Wisconsin Press, 1991
- Cornea, Paul, Introducere în teoria lecturii, București: Minerva, 1988;
- Crăciun, Gheorghe. Introducere în teoria literaturii, Chișinău: Editura Cartier, 2003
- Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981
- Davis, Geoffrey V., Marsden, Peter H. (ed.), Towards a Transcultural Future: Literature and Society in a 'Post'-Colonial World, Cross-Cultures 77 Series, ASNEL Papers, Amsterdam / New York: Rodopi, 1986
- Derrida, Jacques, L'écriture e la difference. Paris: Seuil, 1967
- Étiemble, René. Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparee. Paris: Gallimard, 1963
- Genette, Gerard, Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune. București: 1994
- Guehenno, Jean-Jacques, Histoire d'une conscience, Paris: Gallimard, 1962. T. II
- Ionescu, Marina Mureșan. Eminescu și intertextul romantic, Iași: Editura Junimea, 1990
- Intertextualitate / Terminologie poetică și retorică, Iași: Editura Universității „Alexandru I. Cuza”, 1994
- Marcus, Solomon. Invenție și descoperire, București: Cartea Românească, 1989
- Marino, Adrian. Reviser la litterature universelle // Synthesis, tom VIII-IX, XI. Bucharest, 1981 -1984
- Klooss, Wolfgang (ed.), „Across the Lines. Intertextuality and Transcultural Communication in the New Literatures in English”. Amsterdam-Atlanta, Editons Rodopi, 1998, ASNEL Papers 3, XI, 1998
- Plottel, Jeanine Parosier and Charney, Hanna. Intertextuality: New perspectives in criticism, New York, New York Literary Forum. Vol. 2., 1978

⁵¹ Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. – Paris: Gallimard, 1982

⁵² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – Москва: Аспект Пресс, 1996, с. 25

⁵³ http://www.uncg.edu/~c_moraru/recent_events/Bucharest%20Paper%2005%20Euresis%20web.pdf, p. 22

- Ricardou, Jean, *Literatura: o critică / Pentru o teorie a textului*. București: Editura Univers, 1980
- Schirato, Tony, Yell, Susan. *Communication and cultural literacy: an Introduction*, St. Leonards, N.S.W., II-nd edition, Australia, Allen & Unwin, 1996
- Still, Judith and Worton, Michael (ed.), *Intertextuality*. Manchester: Manchester UP, 1990
- Tompkins, Jane P. (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980
- Ursenco, Igor. *Lirica actuală din perspectiva atributelor comune modernismului și postmodernismului / Analele științifice ale Universității de Stat din Republica Moldova (Seria „Științe filologice”)*, Chișinău, 1998
- Zumthor, Paul. *Introduction a la poesie orale*, Paris: Gallimard, 1983
- Wellek, René, *The Concept of Comparative Literature*, în „Yearbook of Comparative and General Literature”, vol. 2, Ed. W.P. Friederich, Chapel Hill: University of North Carolina, 1953
- Аристотель, *Поэтика. Риторика [Текст] / Аристотель*. - СПб. : Азбука, 2000
- Автономова Н. С., *Открытая структура: Якобсон-Бахтин-Лотман-Гаспаров*, Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009
- Алхутов С., *Литературная макроэволюция и литературный фенотип*, <http://www.lito.ru/sbornik/2508>
- Бахтин, М.М. *Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин*. - Москва: Худ. лит., 1972
- Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин*. - Москва: Искусство, 1986
- Бахтин, М.М. *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук [Текст] / М.М. Бахтин*. - СПб.: Азбука, 2000
- Бушмин А. С., *Преемственность в развитии литературы*, Ленинград, 1978
- Гинзбург Л., „О лирике” (О преемственности поэтических задач и устойчивости поэтических традиций), Москва-Ленинград, 1964, Издание второе, дополненное, Издательство „Советский Писатель”, Ленинградское Отделение, Ленинград, 1974
- Жолковский А.К., *Инварианты Пушкина // Труды по знаковым системам. 11: Семиотика*. Тарту, 1979
- Жирмунский В. М., *Литературные течения как явление международное*. Ленинград, 1967
- Косиков Г.К., *Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1989
- Косиков Г.К., *Идеология. Коннотация. Текст*, Москва: Ad Marginem, 1994
- Лихачев Д. С., *Развитие русской литературы X-XVII веков*. Москва, 1978
- Мелетинский Е. М., *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*. Москва, 1986
- Реизов Б. Г., *История и теория литературы*. Ленинград, 1986
- Храпченко М. Б., *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*. Изд. 3-е. Москва, 1975
- Центон / *Поэтический словарь Квятковского*, <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-3321.htm>

«Центон» Фальтони Пробы (Вергилианские стихи и христианские темы),
<http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1264779592>

CARCERAL LITERATURE. CONCEPTUALIZATIONS

Ioana Cistelecan, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: The present paper aims to clarify and also to prove both the vitality and the legitimacy of concepts such as "prison poetry" or "prison literature" displaying its temporal roots in the Romanian communist regime; the study would also point out the already mentioned literary paradigms' intrinsic dimensions, respectively their thematic and aesthetic value and specific.

Keywords: prison literature, prison poetry, divinity, cathartic creation, prayer.

Preambul

"Aveam nevoie ca mintea să-mi fie purificată de neliniști, pentru că de doi ani scriam un poem. Acest poem mă recompensa nespus de mult ajutându-mă să nu observ ce făceau cu trupul meu. Uneori în mijlocul coloanei abătute, în strigătele soldaților din escortă, simțeam cum mă năpădesc avalanșe de versuri și imagini, care parcă mă purtau deasupra coloanei, prin văzduh, - mai repede, acolo pe șantier, undeva, într-un colț, să scriu. În astfel de clipe eram și liber, și fericit..."¹

Supraviețuirea damnatului în carceră era posibilă prin vis, poezie și credință. Condamnatul politic, ca stigmat al alesului comunist, va evada dincolo de tortură și dincolo de istovire fizică și psihică, într-un spațiu al poeziei, habitat de divin; creația carcerală circumscrie și amprentează două dimensiuni esențiale: o dată, coordonata spirituală care punctează relația personală și, în speță, personalizată, inserată între poetul încarcerat și divinitate, precum și coordonata profund umană, a suferinței, în autenticitatea sa organică. În balansul stabil al acestora intervine, cvasi-colateral, esteticul. Cele două coordonate construiesc, în fapt, universuri compensatorii, integrându-se, presupunându-se și determinându-se reciproc la infinit. Dimensiunea estetică e evident deloc uniformă în creațiile damnaților.

Chiar și carceralul, ca spațiu al oprimării, al închiderii și al izolării, acționează și-și însușește ca modus vivendi taina. Misterul este cu atât mai pregnant cu cât emblematizează un astfel de micro-univers în care „cunoașterea luciferică” blagiană operează în și prin poezie, protejînd astfel și multiplicînd generos valențele misterului. Abatele Brémond definește *poezia pură* astfel: „Orice poem își datorează caracterul poetic prezenței, iradierii, acțiunii transformatoare și unificatoare a unei realități misterioase pe care o numim poezie pură”².

În ecuație intervine antinomic *poezia impură*: ea conglomerază atributele superficialității, ale evidenței sintactice, logice, descriptive ori emoționale, direct exprimate în versuri. Altfel spus, operînd cu mecanismele cunoașterii paradisiace blagiene, poezia impură migrează reducionista către un liric redus la demersurile cunoașterii raționale, ale limbajului de suprafață. Dar creația lirică presupune mai degrabă o magie intrinsecă, total opusă unei „magii sugestive” à la Baudelaire³; pe aceasta din urmă abatele Brémond o sancționează prompt, deconspirînd faptul că forța de a sugera vizează exclusiv facultățile noastre de suprafață, exterioare, superflue, aflîndu-se așadar într-o impotență funcțională îndeosebi în

¹ Alexandr Soljenițin, *Arhipelagul Gulag III*, Editura Univers, București, 1998, p.77.

² vezi Henri Brémond, *La poésie pure*, avec un débat sur la poésie par Robert de Sauza, Paris, 1926, Editions Bernard Grasset, p.16.

³ cf. ibidem, p.26.

ceea ce privește abilitatea sa de a organiza semnificativ universul poetic. De aceea, autorul studiului optează pentru „magia revelatoare”, apropiată de mistici, invitând la o liniște de care cititorul se lasă pătruns activ, la care ia parte, de care este cuprins și fascinat, descoperind ceva mai înălțător și mai semnificativ decât propria-i persoană, individualitate. Poezia desemnează o chemare interioară, o stare de grație, deopotrivă chinuitoare și salvatoare. Pentru Shelley, de pildă, poezia e fără îndoială o creație, însă este, înainte de toate, o revelație; pentru el, inspirația e totul:

„O influență străină cuprinde poetul care nu poate nici să o înțeleagă, nici să o controleze: o putere divină îl pătrunde, îl obligă să producă anumite imagini ale perfecțiunii, prin care încearcă să dispute neantului care-l pîndește aceste vizite pe care Dumnezeu le face omului.”⁴

Intenția lui Shelley este de a proteja poezia în fața celor care susțin că, pe măsură ce civilizația progresează, creația lirică va fi indubitabil condamnată la declin și că, în consecință, ea ar trebui să se retragă și să cedeze locul cuviincios rațiunii și pragmatismului. În pofida acestor aserțiuni, misiunea poeziei nu se limitează deloc la didacticism, la acțiunea și la funcția sa simplistă de a instrui, căci, dacă așa ar sta lucrurile, ea s-ar subordona tocmai cunoașterii paradisiace blagiene, pe cînd, ca finalitate și ca mijloc, ea vizează cunoașterea luciferică, păstrînd termenii blagieni. Shelley ne orientează spre o viziune proximală adevărului, și anume: acceptînd cuvintele în sens generic, poezia devine o interpretare a vieții, și – continuă el – știind ce e viața, poezia acțează ca o interpretare morală. Acest gen de interpretare nu capătă valoare poetică decât dacă se adresează imaginației, ca facultate poetică prin excelență, neînrobă de rațiune. Completînd argumentația lui Shelley, Abatele Brémond face referiri la experiența poetului (ca figură generală, ca pattern al creației), experiență ce nu marchează o activitate rațională, dat fiind faptul că nu îl relaționează cu adevărul prin intermediul ideilor și, din această perspectivă, experiența ca atare se conservă ea însăși în parametrii inegalabilului: cele mai expresive cuvinte nu o pot traduce, deoarece cuvintele traduc idei, componente ale rațiunii-raționalului. Extrapolînd, e limpede că miracolul poeziei este echivalent cu magia sa, cu incitarea și deopotrivă cu înălțarea la o anumită stare. Materialul poetic e ambivalent: cuvînt și spirit sunt chemate să dea naștere, să moșească magia intrinsecă. Raportul lor vizează o dublă virtute – poetul ia cuvintele în staza lor brută și „așteaptă” de la ele serviciul pe care acestea i-l pot oferi, adică tocmai evocarea și conturarea uneia sau a altei idei. Doar că, utilizîndu-le în această manieră, din ipostaza sa de poet, creatorul le imprimă o nouă valență, înmiit insolită, care nu le mai aparține, de fapt și pe care nici o convenție n-ar reuși să le-o mai atribuie exhaustiv; această calitate e una magică, fiindcă doar ea simbolizează forța stranie, imagistică, forță conferită de poet. Rațiunea și poezia, analizabile din prisma arhetipologiei, și-ar identifica echivalentul în sfera semantică a lui *Animus*, respectiv: *Anima*⁵, în sensul în care ele reprezintă „ imaginea interioară pe care bărbatul o deține asupra femeii și imaginea bărbatului, activă, în psihicul femeii. (...) amîndouă sunt imagini psihice (...) ele acționează ca factori psihopompi sau călăuze ale sufletului și pot deveni necesare în stabilirea legăturii cu propriile potențe creatoare și cu instrumentele individuației. (...) *Anima* (sau *Animus*, după caz), este un factor care survine în

⁴ cf. ibidem, p.65

⁵ cf. Revista Echinoc, nr.1-2-3, 1996,p.10.

viața cuiva, un element aprioric în stările, reacțiile, impulsurile unui bărbat, sau în atitudinile, convingerile, inspirația unei femei. (...) În spatele lui *Animus*, afirmă Jung, se află *arhetipul sensului, în timp ce Anima este arhetipul vieții înseși*”.

Pornind de la această premisă, cuvintele sunt semne ale ideilor și se subordonează, în consecință, lui *Animus*. Când spiritul își manifestă intenția de a se rosti pe sine, e obligat să împrumute lexicul lui *Animus*. Chiar și așa, *Anima* posedă un secret: asociază ideile, le transmite propria viață, le regalează vibrații inedite, spectaculoase.

Poezia carcerală

Poezia carcerală, acceptată drept lirism cu finalitate de conservare a spiritului /a spiritualului, în urma și prin intermediul aprofundării relației încarceratului cu divinul, insinuează o interdependență a misticismului și a poeziei. R.P. de Grandmaison⁶ distinge șase trăsături ale coabitării misticism-poezie:

1. există momente de scurtă durată și, desigur, imprevizibile, în timpul cărora omul are sentimentul că intră, prin intermediul unei chemări spontane în contact imediat și nemediat de imagini sau de vorbe cu o Bunătate nesfârșită, scăldată în lumină; percepția aceasta oarecum experimentală a lui Dumnezeu, dureroasă și totodată delicioasă, își revendică atributul incontestabil al inefabilului; cunoașterea rezultată e săracă în detalii și e mai degrabă o asigurare care umple sufletul în profunzime; în pofida impresiei de generalitate, cunoașterea mistică este de o bogăție afectivă irecuperabilă; sterpei și banalei cunoașteri abstracte i se substituie un soi de evidență proximală, implacabilă, impusă; aceste caracteristici ale vieții mistice justifică limba folosită din instinct, în cea mai mare parte a scrierilor de acest gen. Misticii vor prefera antitezele și contradicțiile, tocmai fiindcă au experimentat un act extrem; numitorul comun al mysticilor creștini vizează următorul demers logic: acolo unde lipsește senzația prezenței imediate, experiența mistică nu s-a produs, iar acolo unde ea există, putem vorbi de contemplație mistică.

Raportul poezie-misticism se concretizează și se conglomerează într-un mecanism oarecum limpede: dincolo de idei, imagini și senzații (însă deopotrivă prin intermediul tuturor acestora!) cunoașterea poetică relaționează poetul cu realitățile; nu îl relaționează în mod direct cu realitatea suverană, cu Dumnezeu însuși, acesta fiind, desigur, privilegiul exclusiv al cunoașterii mistice. În acest sens, lirismul ar putea fi acceptat atât ca o circumscriere a eului profund, cât și ca o cuprindere, prin acest eu, a altor realități. Aplicând această extracție pur conceptuală și teoretică pe cazuistica poeziei carcerale, raționamentul logic s-ar materializa dublându-și valențele: creatorul încarcerat își asigură supraviețuirea spirituală construindu-și și întreținându-și o relație personalizată cu divinitatea, fie prin revoltă, fie prin rugă, umilință sau lamentație; el trăiește clipă de clipă povara decorului carceral, cu toate elementele care-l populează. Poetul carceral nu mai poate, organic, să facă abstracție de contextul ingrat în centrul căruia se situează; el este prizonier al unei realități istorice și sociale și conștientizează, în suprarealitatea gulag-ului, cu infinită durere, că nu omul „vremuiește vremurile”.

⁶ cf. Henri Brémond, op.cit., p. 145-146.

Conviețuirea *Animus-Anima*, alias rațiune-poezie, se cere conservată cu orice preț. Efectul de catharsis nu este unul egocentrist, nu arde unul din termeni, ignorându-l total pe celălalt, pentru că răul de care se purifică încarceratul nu mai este de ordin moral, ci psihologic. Subiecții exponeți ai raportului dintre poezie și misticism sunt, în fapt, chiar protagoniștii celor două tipuri de contemplare: poetul și misticul. Pornind de la premisa conform căreia nu poetul este acela care clarifică misterul misticului, ci dimpotrivă: misticul, în trăirile sale sublime, ne înlesnește pătrunderea misterului poetului, sesizăm că acest tip de judecată conține o falsă conchidere. Acest minus e demonstrat de faptul că atât experiența poetică, cât și experiența mistică aparțin, datorită mecanismului lor psihologic, aceleiași dimensiuni a cunoașterii: una care unifică și alta care e considerată suprema dezvoltare umană a oricărei intuiții, mai mult ori mai puțin realizabilă. Prin definiție, poetul autentic e frământat de nevoia de a-și comunica experiența, misticul autentic, în schimb, încearcă tot mai rar dorința de a se comunica pe sine. Această diferențiere nu înclină balanța în favoarea unuia ori în detrimentul celuilalt, nu actează dihotomic și nu-i probează superioritatea primului și inferioritatea secundului, ori invers. În ambele cazuri, numitorul comun îl reprezintă „posedarea realului”⁷. Această sintagmă vizează, în fapt, tocmai conviețuirea lui *Animus* și a *Animei* însoțiți de catharsis; posedarea realului capătă atributele de uman și fecund doar dacă rațiunea și voința (care pentru mulți mistici se confundă cu centrul sufletului!) plătesc amîndouă același preț: adeziunea activă, implicată și asumată. Paradoxul poetului se ghicește în uniunea sa cu realul numai pentru a se debarasa de acesta după aceea. Astfel, diferența esențială între poet și mistic constă în chiar natura relației instituite de ei cu Dumnezeu: atât unul, cât și celălalt se contopesc cu divinitatea, însă în vreme ce *Animus*-ul (rațiunea) poetului nu denunță realitatea posedată, alias realitatea supremă, absolutizată, a divinității, *Animus*-ul misticului o declară. Cu toate acestea, deasupra poeziei așezăm doar rugăciunea, aceasta comportînd nuanțele semantice deja menționate, acelea ce se referă la relația personalizată instituită între individ și divinitate, în totalitatea formelor sale: de spovedanie, confesiune, implorare, umilință.

Revenind la universul liricii carcerale, și interesați fiind să obținem o raportare clară a poeziei și a rugăciunii, notăm două definiții ale poeziei, prima aparținîndu-i Abatelui Brémond și cea de a doua lui L. Alonso Schökel: natura poeziei e ciudată și paradoxală – o rugăciune care nu se roagă și care îndeamnă la rugăciune; poezia e un act reflexiv, o transfigurare a experienței religioase în cuvînt⁸. Situîndu-se oarecum într-o proximitate opusă, rugăciunea este, conform definiției canonice dată de D.E.X.: „cerere, mulțumire sau laudă adresată de credincioși divinității; rugă”.

În fiecare din situațiile prezentate și menționate, sub veșmîntul lor conceptual, agentul uman, că este vorba de poet, că se referă la credincios, își clădește o relație cvasi-interdependentă, atunci cînd îl corelăm cu/ îl privim, scrutăm din perspectiva poeziei de închisoare. Eliminăm cu bună știință utopica existență a poetului pur, dat fiind faptul că o circumstanță a experienței și a experimentării poeziei, în stare pură, e și ea, în sine, un mit inconcretizabil în real, în cotidian. Cuantificarea credinței și pioșeniei în esența unui poet, oricare ar fi acesta, nu se impune ca motor determinant al valorii, al valorizării sale într-ale

⁷ cf. ibidem, p.211.

⁸ L. Alonso Schökel, *Trenta Salmi: poesia e preghiera*, 1982, EDB, p.19

creației. De asemenea, îl excludem ca termen al ecuației, al raportului intrinsecizat, persuasiv și amar instituit între individ și divinitate, pe poetul ateu, căci ipostaza acestuia, în contextul damnării sale carcerale, și-ar demonstra impostura: închisoarea comunistă l-a obligat pe creatorul mai mult sau mai puțin inițiat într-ale liricii să se apropie de divin, chiar dacă, anterior încarcerării sale, L-a ignorat sau și-a refuzat, pur și simplu, acest tip de comunicare, de relaționare cu absolutul. Oricare ar fi structura interioară a osînditului, în contextul și în circumferința experienței sale carcerale, Dumnezeu devine singurul său sprijin, aici incluzându-se toate variantele rugăciunii, invocate și înșirate deja – confesiunea, revolta, lamentația, umilinta, implorarea. Condamnatul politic își construiește, pas cu pas, o relație cu Dumnezeu și o amplifică gradual, conotînd-o substanțial cu sinceritate și deschidere, conștientizînd-o ca pe o soluție salvatoare, curativă a defrustrării sale înlăuntrul infernului celularului. Între osîndit și divinitate, loc de subterfugiu nu mai încap, iar minciuna și trădarea sunt expulzate ab initio. Dinamica acestei raportări cathartice înregistrează, evident, o progresie a stărilor și a momentelor de tăgadă, de angoasă, de decepție apropiate deținutului, dar ele se magnetizează firesc, fiindu-i, în ultimă instanță, îndreptățite și permise, tolerate damnatului, dată fiind certitudinea că ism-ul credinței le presupune și le încorporează sieși familiar. Ca suport al acestei dialectici, definiția oferită de Miguel de Unamuno se potrivește ca o mănășă: „Credința care nu se îndoiește este o credință moartă. (...) Modul de a trăi, de a lupta pentru viață și de a trăi din luptă, din credință, aceasta înseamnă a se îndoii.”⁹

Agonia este, așadar, cu naturalețe inclusă creștinismului, ea presupune luptă interioară, iar spațiul opriment al închisorii este, pentru subiecții vărgați care-l populează, unul înstăpînit nu doar de îndoială, anxietate, răzvrătire și confruntare, toate orientate către interiorul zbuciumat al eu-lui victimizat, ci și de rugăciune, componentă visceralizată a trăirii carcerale. În această ordine de idei, poezia-rugă trebuie și poate să fie, așa cum o declară și L. Alonso Schökel¹⁰: „adevărată, sinceră, veridică, precum expresia experienței religioase. Psalmul [poem religios] revelează omul atins de Dumnezeu și pe Dumnezeu înlăuntrul omului. Individul comunică și depune mărturie în fața divinității, într-o relație personală”. Damnatul va acta în celularul comunist asemenea preotului păcătos, definit și apăsător de o multitudine de slăbiciuni pur umane, care își consumă sinele într-o confruntare constantă cu propriile-i lașități, izbăvindu-se și mîntuindu-se finalmente aidoma personajului lui Graham Greene, erou persecutat de autoritățile Mexicului, urmărit și vînat în postura de ultim preot catolic al unei țări sfîșiate de violențe anticlericale¹¹; deținutul carcerii comuniste autohtone se va consuma energetic, clipă de clipă, în această bătălie intrinsecă, în urma căreia el trebuie să-și exorcizeze spaimile, să-și învingă lașitățile și predispozițiile inerente către compromis, într-un cuvînt: să se purifice, să se salveze în lumină. De aceea, poezia-rugă atașează organic speranța mîntuirii damnatului tocmai acestei lupte interioare covîrșitoare. Încarceratul se definește, în Gulag, ca fiind, prin excelență, un homo religiosus: el se asumă pe sine însuși ca parte a comunității damnaților, ca pion și individualitate a supra-realității comuniste, pe care o inhalează și o trăiește autentic, corelîndu-se în permanență unei realități transcendente, simbolizată de sacru. Poezia-rugă se revendică, din această perspectivă, ca modalitate de

⁹ vezi Miguel de Unamuno, *Agonia Creștinismului*, Ediția Symbol în colaborare cu International Scorpion Printing House, București, 1995, p. 36!

¹⁰ vezi L. Alonso Schökel, op. cit., p. 25!

¹¹ vezi Graham Greene, romanul *Puterea și gloria*, Editura Polirom, București, 2004!

vorbire, de comunicare a durerii, a personalității osînditului, personalitate maltratată sistematic de străin¹². Divinitatea, mai exact: relaționarea directă a damnatului cu Dumnezeu, are puterea de a transforma sinele chinuit și de a-l umple cu iubire și nădejde, chiar și-n spațiul izolării și al disperării depline ștanțat de celula-i. Am putea astfel spune că, în habitatul Gulag-ului, cromatizat excesiv negativ, damnatul se revelează pe sine în progresia unui ritual inițiativ: el parcurge, arde intens toate etapele inițierii într-ale chinului, prin tocmai această raportare a sa la divin. Dacă el, ca suflet individual, se va mîntui prin credință statornică în închisoare, atunci și ceilalți confrăți încarcerati, ascultîndu-i poemele-rugă, se vor izbăvi, devenind fracțiuni ale sufletului colectiv, profund individualizat. Așadar, stă în puterea deținutului să permuteze iadul închisorii comuniste în paradigma unui rai perfect viabil, deși interiorizat exhaustiv, iar această putere o găsește și o utilizează în forma poeziei pe care o creează sau doar o memorează înlăuntrul celulei sale. Poezia carcerală va popula vidul detenției cu îngeri, ea va substitui sau măcar va amuți demonii Gulag-ului, reconfortîndu-i – ce-i drept: extrem de dureros! – osînditului propria-i identitate¹³. Această identitate a încarceratului nu face decît să-i probeze acestuia esența pur relativă, unduindu-l între bunătatea lui Dumnezeu și răutatea diavolului. Dramatismul și tragismul condiției sale de damnat al alesului tovărășesc, potențează experiența carcerală, transpusă în creație, cu statutul simbolic al *crucii*: ea poartă, conform viziunii lui Andrei Pleșu (în volumul citat), structura și suferința lumii, adunate într-o unică imagine. Creînd poemul carceral, damnatul își va transporta coordonata spirituală în dimensiunea sa culturală: aceasta din urmă se definește polemic, contrastînd cu trivialitățile și cu teroarea supra-realității omului nou. Dacă intelectul este acceptat ca dimensiune angelică a omului, mai ales a celui încovoiat de regimul injust al puterii comuniste, atunci operarea cu acest intelect și nașterea poemului carceral armonizează paradoxal, în interior, în substanță, atitudinea demonică a străinului și durerea angelizată a deținutului; ea acționează carevasăzică în exclusivitate curativ și cathartic!

De fiecare dată cînd analizăm și radiografiem poezia carcerală, în ansamblul ei conotat pe bună dreptate ca organism viguros al literaturii române, debarasîndu-se de prejudecata conform căreia ea și-ar conserva condiția ingrătă de Cenușăreasă a esteticului, trebuie să pornim în demersul nostru interpretativ și să ținem seama constant de cele două dimensiuni supreme ale experienței închisorii, și anume de componentele divinului, respectiv ale liricului; ele se însoțesc, merg braț la braț și ogoiesc, împlinesc eul suferind al damnatului, asigurîndu-i acestuia negreșit vindecarea spirituală. Ele constituie repere unanim recunoscute de încarcerati, circumscriu și desemnează plenar pilonii care le-au înlesnit acestora supraviețuirea. De vreme ce, simbolic, cercul este figura geometrică semnificantă a universului carceral, conglomerînd limita, închiderea, reclusiunea, izolarea, solitudinea și anxietatea, micro-toposurile care încropesc și unifică cercul închisorii sunt: *foamea, frica, bătaia, frigul*¹⁴. Ele își vor apropria, prin recurența lor în creațiile carcerale, tocmai statutul

¹²corespondența om – sacru este teoretizată de Michel Meslin, în *Știința religiilor*, Editura Humanitas, București, 1993.

¹³Andrei Pleșu, în cartea sa *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București, 2003, definește identitatea omului ca „suma tuturor ipostazelor temporale pe care un ins le parcurge evoluînd, depășindu-se, revizuiindu-se”, iar îngerul ca „alteritatea noastră identică”, ca deschiderea noastră latentă către un *propriu* extins, către altceva-ul nostru!

¹⁴cf. Dumitru Andreica, *Drunuri în întuneric*, Fundația Academia Civică, 1998, p. 212: Sterie Chițimia mărturisește: „Ce se mai poate spune despre închisori? Teroare, foamete, suferințe, frig, muncă forțată...”.

tehnicișt-literar de leit-motive definitorii. Dar damnatul, ca subiect de șlefuire a forțelor divine, nu se sustrage valorizării ambivalente a cercului, de multe ori scăpând în reverii – ba contemplative, ba volitive – și-ntr-o subsumare unei alte lumi (subordonată direct ierarhiilor cerești), acestea trimițând, mai mult sau mai puțin conștient, la cercurile circumscrise ca simbol aproape uitat al creștinismului foarte timpuriu, din aceeași paradigmă cu peștele desenat de Christos pe nisipurile Galileii. Ca simplă marionetă a istoriei cinice, încarceratul își construiește, în fond, *o realitate compensatorie: scrisul*. Poezia carcerală e astfel străbătută și punctată de două esențe: *divinul* omniprezent, dătător de speranță, martor taciturn al suferinței prizonierului și *străinul* purtând marca maleficului (acesta din urmă magnetizează în circumferința semanticii sale generice atât animatul: anchetatorul, gardianul, torționarul, cât și inanimatul: tortura, chinul, teroarea, frigul, foamea, adică – privațiunile și agentul privațiunii). La jumătate distanță regăsim *eul suferind*, aparent abandonat de divin, al osînditului. O dată cu creația carcerală, se insinuează o interferență în relația călău-victimă, opresor-oprimit, interferență nuanțată într-o vedere periferică față de axa subordonării directe a osînditului vis-a-vis de cer, aceasta autentificându-și impetuoșitatea prin însăși acțiunea călăului care îl transpune în chiar răul care l-a șlefuit pe Iov în credința-i. Poetul carceral va acta, în lăuntru Gulag-ului, aidoma lui Iov, care se revelează sieși și care își descoperă credința gradual, asumându-și-o pas cu pas, prin revoltă, răzmeriță, lamentație și rugă, toate îndreptate unui Dumnezeu pare-se atotputernic, dar nu și atotștiutor.

Scrierile carcerale concentrează în organismul lor violența. Sensul prim al violenței este conștientizarea morții, contemplarea ei - moarte impusă de *străin* deținutului, moartea confratelui la care prizonierul e martor. Condamnații, literați ori ba, sunt obligați de circumstanțe să identifice o cale de împăcare a lor cu lumea, cu Dumnezeu. În acest sens, există două teme înrudite în creațiile carcerale: închisoarea ca *damnare* și închisoarea ca *recuperare a creației spirituale*; prizonierul se va abandona grației puterii divine. Zidurile celulei se umplu de cuvinte scrijelite, iar deținutul re-descoperă magia cuvîntului! Cuvintele liricii carcerale aglomerează o substanțialitate densă, sunt pline, colțuroase, energice și energetice, sugerînd învolburările interioare ale damnatului-creator. Ele exprimă spaima, revolta, suferința, disperarea, neliniștea, dar și împacarea cu sine și cu ceilalți, inclusiv cu străinul!, speranța în mîntuire, încrederea în perspectiva unei închideri a cercului injust al durerii. Ca ansambluri lexico-semantice, lirismul carcerii dezvoltă, în speță, cîmpurile temniței, ale religiosului, ale întunericului, addendîndu-le pe cele ale pietrei, focului, urîtului, lanțului, amarului – toate valorificate într-o verticalitate a spiritului osînditului.

Poezia carcerală, în construcția sa tematică majoră, binară (înruind reclusiunea ca *damnare* și reclusiunea ca *recuperare a creației spirituale*), instituie stabil, din perspectiva încarceratului, un echilibru între rugăciune și lirică.

Referințe critice:

Dumitru Andreica, *Drunuri în întuneric*, Fundația Academia Civică, 1998

Henri Brémond, *La poésie pure*, avec un débat sur la poésie par Robert de Sauza, Paris, 1926, Editions Bernard Grasset

Graham Greene, *Puterea și gloria*, Editura Polirom, București, 2004

Michel Meslin, în *Știința religiilor*, Editura Humanitas, București, 1993

- Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București, 2003
L. Alonso Schökel, *Trenta Salmi: poesia e preghiera*, 1982, EDB
Alexandr Soljenișin, *Arhipelagul Gulag III*, Editura Univers, București, 1998
Miguel de Unamuno, *Agonia Creștinismului*, Ediția Symbol în colaborare cu International Scorpion Printing House, București, 1995

INFLUENCE OF GLOBALIZATION ON THE CONSTRUCTION OF THE LITERARY PROTAGONIST AS COSMOPOLITAN IDENTITY IN HARUKI MURAKAMI'S *1Q84*

Florina Ilis, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The paper examines the influence of globalization on identity construction in contemporary Japan, more precisely in Haruki Murakami's novel 1Q84. The post-human condition in its relation with virtual technologies' possibilities to reconfigure new human identities which, escaping local or national pressure, face the problem of finding a new position globally that grants their value and specificity, produces in literature a change of perception of the protagonist who thus loses their identity (nationality). The success of a Japanese writer in Asian countries (with Japanese imperialism still very strong in their collective memory) is only understandable in the context of globalization, when the identity of Haruki Murakami as a Japanese author is overshadowed in the favour of a new identity of a post-modern, cosmopolitan author no longer bound to national aspects and specificities. The characters in the novel 1Q84 also possess traitless, "global" identities; the starting point of the present analysis is the definition of the post-human condition by way of investigating an identity emptied of ideological or political meanings.

Keywords: globalization, national identity (Japanese), cosmopolitan identity, post-modern condition, pop culture

Cu siguranță niciunul dintre conceptele care caracterizează lumea contemporană nu a suscitât atâta interes din partea cercetătorilor ca cel de „globalizare”. Efectele masificării (comodificării) pot fi întrezărite pretutindeni, astfel încât, de la produsele de larg consum până la „produsele” culturale și cele media, epoca noastră poartă amprenta, mai mult sau mai puțin vizibilă, dar de netăgăduit, a globalizării. Discursul despre acest fenomen care a acaparat mediile academice încă de la sfârșitul anilor '80 are deja o „istorie”¹ proprie, cuprinsă fie în studii sintetice, fie în volume exhaustive, devenite clasice² și aproape obligatorii în orice cercetare asupra fenomenului. Evenimentele din 11 septembrie 2001, de la New York, precum și criza economică care a zguduit, începând cu 2008, piețele financiare au relansat discursul asupra globalizării, într-un ton mult mai reținut față de optimismul inițial, făcându-se auzite și unele voci sceptice pentru care globalizarea, departe de a fi un factor pozitiv al evoluției, aduce cu sine și contradicții, una dintre ele fiind și aceea a identității și a diferenței culturale.

În disputa asupra definirii fenomenului s-a considerat chiar că, odată cu atacul terorist asupra Americii, globalizarea a luat sfârșit, deși sunt și specialiști care susțin tocmai contrariul, adică faptul că atacul din 11 septembrie 2001 n-a făcut decât să confirme globalizarea³ și infinitele posibilități ale liberei circulații a informației, chiar dacă într-un mod mai puțin dorit. În ciuda imensei bibliografii despre globalizare, subiectul pare departe de a-și fi epuizat toate resursele.

Dificultatea de a defini un fenomen contemporan, aflat în plină desfășurare, a avut-o cu mult timp în urmă și d'Alembert, unul dintre gânditorii iluminismului (poate primul curent

¹ Vezi Michael Lang, *Globalization and Its History*, în *The Journal of Modern History*, vol. 78, nr.4, 2006, pp. 899-931.

² Vezi David Held, Anthony G. McGrew, David Goldblatt and Jonathan Perraton, *Global Transformations: Politics, Economics, and Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 414.

³ Vezi Michael Lang, p. 899-931.

de gândire care și-a depășit granițele printr-o urgență necunoscută până atunci în Lumea veche), când, străduindu-se să exprime spiritul și gândirea epocii sale, recunoștea limitele impuse de perspectiva restrânsă a prezentului, considerând că numai posteritatea va putea să estimeze cu adevărat toate consecințele mișcării iluministe. Când Ernst Cassirer evalua spiritul și filosofia luminilor, gânditorul german se situa deja în acea posteritate de care vorbea d'Alembert și care, din perspectiva timpului, putea determina „natura și limitele”⁴ mișcării de idei a secolului al XVIII-lea. Indiscutabil, pentru Ernst Cassirer, orizontul de cunoaștere se lărgise considerabil față de vremea lui d'Alembert, iar direcția și consecințele progresului estimat de către enciclopediști puteau fi mai ușor evaluate odată ce mișcarea de idei care l-a generat se încheiase.

În aceeași măsură ne punem astăzi întrebarea despre cât de exact se poate analiza fenomenul globalizării care, desfășurându-se simultan, în mai multe direcții, se mișcă cu o viteză aproape imposibil de determinat, în timp ce consecințele sale sunt cu atât mai greu de estimat. A discuta despre un fenomen ce afectează existența fiecăruia dintre noi, un fenomen a cărui „natură” expansivă și ale cărui „limite” fluide sunt greu de perceput, presupune un alt tip de abordare, unul interdisciplinar, față de perspectiva filosofică, dominantă în secolul al XVIII-lea. Pe de altă parte, e posibil ca tocmai din cauza apropierii și a avantajului de a observa un fenomen în plină derulare să-i percepem cel puțin direcțiile de evoluție chiar dacă consecințele pe termen lung sunt mai dificil de anticipat. Tocmai de aceea studiul cuprinzător al lui Michael Lang, încercând să traseze istoria acestui fenomen, vorbește despre „globalizare ca prezent” și de „globalizare ca trecut”⁵, delimitând cronologic acele viziuni și analize care se situează oarecum în interiorul fenomenului față de cele care se plasează deja în posteritatea acestuia.

Și totuși, în ciuda dificultăților de cuprindere a „globalizării” un fapt recunoscut în toate mediile academice care au discutat fenomenul este acela că, în privința caracteristicilor care definesc „globalizarea”, acestea sunt mai mult sau mai puțin similare. Definiției deja clasice a lui Antony Giddens din lucrarea *The Consequences of Modernity*, conform căreia globalizarea înseamnă interconectarea unor puncte geografice îndepărtate într-o rețea unică, la scară globală⁶, i-au fost adăugate, o dată cu reevaluarea implicațiilor aduse de dezvoltarea din ultimul deceniu a internetului, noi caracteristici care n-au făcut decât să confirme definiția inițială. Dar, pe măsură ce studiile despre globalizare s-au înmulțit, iar contribuțiile din toate domeniile sociale s-au diversificat, Mauro F. Guillén își pune întrebarea, oarecum surprinzătoare, dacă globalizarea într-adevăr se întâmplă⁷ (Is it Really Happening?). În mod nepărtinitor, Mauro F. Guillén identifică un număr egal de analiști care au oferit fie răspunsuri pozitive, fie, după caz, negative, alăturându-i într-un tabel. Un răspuns unic la această întrebare pare așadar imposibil de obținut.

Pe de altă parte, se remarcă faptul că cei care și-au pus problema globalizării au fost, în marea majoritate, politologi, economiști, sociologi sau antropologi, adică analiști provenind

⁴ Vezi D'Alembert apud. Ernst Cassirer, *Filosofia luminilor*, Traducere și tabel cronologic de Adriana Pop, Pitești: Paralela 45, 2003, p. 19

⁵ Vezi Michael Lang, p. 901.

⁶ Vezi Antony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 64

⁷ Vezi Mauro F. Guillén, *Is Globalization Civilizing, Destructive or Feeble? A Critique of Five Key Debates in the Social Science Literature*, în *Annual Review of Sociology*, vol. 27 (2001), p. 235

tocmai din acele domenii ale cunoașterii responsabile cu mișcările mari, de masă. Dar, în momentul în care problema „globalizării” se pune în raport cu cea a identității, cum e și cazul temei studiului de față, atunci, fără doar și poate, perspectiva de abordare s-ar putea deschide și spre un alt teren de dezbateri, respectiv cel al cunoașterii și experienței literare. Dacă, inițial, câmpul discuțiilor legate de globalizare a fost acaparat de științele sociale, care au fost primele ce i-au evaluat evoluția, în viziunea noastră această problemă poate fi la fel de bine observată și în plan literar, cu atât mai mult cu cât literatura contemporană reflectă într-o bună măsură consecințele profundelor schimbări de paradigmă. Inerent paradigmei postmoderne, fenomenul globalizării nu poate fi înțeles în afara postmodernismului ale cărui confruntări și dezbateri în jurul culturii de masă i-au lărgit sfera de influență culturală. În mod analog, problema identității, a subiectului, în sens filosofic, reflectă unul din punctele nodale ale poeziei moderne. Astfel, fără a-și fi epuizat toate resursele, ecuația modernitate-postmodernitate revine, prin raportul identitate-globalizare, în actualitate.

Prezentul studiu va analiza schimbările de percepție asupra personajului literar care, spre deosebire de personajul clasic sau chiar de cel modern, alienat, introvertit, dobândește o libertate de mișcare uluitoare și, ocultându-și identitatea de origine, în urma unui proces aproape ireversibil de dez-naționalizare, își recrează (reconstituie) o nouă identitate, cu trăsături și calități care, de la un spațiu geografic la altul, pot fi ușor substituibile și, implicit, asimilate. Unul dintre scriitorii japonezi contemporani care reflectă tocmai aceste schimbări în planul narativității și a personajului literar este Haruki Murakami.

În Japonia, unde etica confucianistă s-a bazat pe ideea de grup, problema identității și a individului nu s-a pus înainte de Restaurația Meiji (1868). Așa cum remarcă unii cercetători, introducerea naționalismului în Japonia este o consecință directă a întâlnirii cu Occidentul⁸, chiar definirea acestuia fiind tributară teoriilor moderne despre nașterea națiunilor europene de după Revoluția franceză. Raportul dintre individualism și modernitate este cu atât mai deplin ilustrat de cultura japoneză cu cât ambii termeni au fost importați din Occident în aceeași perioadă, fiind oarecum intrinsec legați unul de celălalt. Niciun discurs asupra modernității în Japonia nu poate fi complet fără discutarea problemei identității japoneze. Prin întâlnirea cu civilizația europeană, sistemul social japonez, fundamentat pe etica și morala confucianistă, s-a văzut dintr-o dată răsturnat cu susul în jos, pionul cel mai neînsemnat al piramidei sociale, individul, fiind propulsat aproape spre vârf: „Before the coming of the West most Japanese identified with their village, feudal domain, occupation, or family, but few would have considered themselves to be tied to a greater whole by the rites of Shinto, the values of Confucianism, and the mandate of the emperor. The most majority of Japanese were content, or at least resigned, to toil in the fields and stay out of trouble with whatever local authority happened to be ruling their lives.”⁹

În era Meiji, odată cu modernizarea țării și a intrării într-un contact nemijlocit cu civilizațiile Vestului, a fost inventat și discursul asupra identității japoneze și a ceea ce însemna „niponicitatea”. Inițial, acest discurs, după modelul constituirii națiunilor moderne europene, a servit ca suport ideologic la afirmarea Japoniei ca stat național în raport cu celelalte state din Europa, dar și din Asia. Ulterior, în perioada interbelică, pe fondul

⁸ Vezi Bruce Stronach, *Beyond the Rising Sun: Nationalism in Contemporary Japan*, Westport, CT, USA: Greenwood Press, 1995, p. 31.

⁹ Vezi Bruce Stronach, p. 53

impunerii ideologiei de dreapta, discursul asupra identității s-a îmbăgățit și cu *ideea unicității* poporului și a culturii japoneze. Conceptul pe care îl utilizează studiile de specialitate în definirea acestui discurs este *nihonjinron*. Acest discurs asupra diferenței Japoniei față de restul țărilor din Asia cu care are totuși în comun anumite tradiții culturale sau religioase justifică conceptul de *nihonjinron* sau de *unicitate japoneză*¹⁰. Ideea unicității japoneze n-a dispărut după cel de-al doilea război mondial, doar că în anii '70 -'80 s-a convertit în ceea ce Kosaku Yoshino, analizând într-un studiu sociologic cunoscut, a numit „*cultural nationalism*” sau o *niponicitate* care se sprijină pe o tradiție culturală, considerată de către japonezi, unică în Asia. În ultimele două decenii, pe fundalul unei globalizări favorizate de noile tehnologii virtuale și de răspândirea la scară planetară a internetului, conceptul de *nihonjinron* suferă de un fel de *vacuum* după cum explică Harumi Befu¹¹.

Pentru Harumi Befu definirea identității naționale se realizează pornind de la simbolurile general recunoscute în definirea identității, ca steagul național, stema națională, emblema națională, monumentele și ritualurile naționale. Aceste simboluri, sacre și inviolabile pentru fiecare națiune, reprezintă sursa definirii identității unei națiuni moderne. Discursul *Nihonjinron*, al unicității culturii japoneze, a fost pregnant în cursul celui de-al doilea război mondial, dar, după înfrângerea țării, ideologia militaristă care l-a promovat și-a pierdut esența, lăsând în urmă un *vacuum* de semnificații. Examinând fiecare dintre simbolurile naționale, Harumi Befu demonstrează că, după război, noul discurs de tip *nihonjinron* se reîntoarce la formele sale originale, în matricea esenței etnice, adică așa cum se configura înainte de război și de ascensiunea ideologiei imperialist-militariste. Pe de altă parte, fără a se putea prevedea consecințele ultime ale globalizării, efectele acestui fenomen fără precedent în istoria umanității, ne putem pune întrebarea dacă crizele identității naționale se vor accentua sau, dimpotrivă, vor servi drept stimulent în vederea conturării unor noi identități, locale, etnice sau religioase.

Și, totuși, în Japonia, definirea identității naționale nu este lipsită de dileme, generând și o re poziționare a japonezilor în raport cu Occidentul, dar și cu restul Asiei cu care a menținut de-a lungul istoriei sale raporturi culturale, economice sau conjunctural politice. Astfel, întrebarea în raport cu cine își construiește Japonia identitatea națională, în raport cu civilizația modernă vestică sau cu cea milenară, asiatică, a constituit un punct de plecare incitant pentru unii cercetători. Pentru Bruce Stronach problema *identificării* pare foarte simplă atunci când se are în vedere atitudinea japonezilor față de străini, remarcându-se o atitudine diferită a acestora față de europeni în comparație cu cea față de asiatici. Acest *dublu standard* în relațiile cu străinii, în funcție de rasă și proveniență, demonstrează că, din acest punct de vedere, japonezii se consideră mai apropiați de Occident decât de asiatici¹², fiindcă au împrumutat modelele instituțiilor europene.

Dacă tradiția literaturii japoneze s-a format în urma împrumuturilor culturale din China și a schimburilor cu țările asiatice, modernizarea literaturii japoneze se datorează numai

¹⁰ Vezi Willy F. Vande Walle, *Le Japon de l'ère Meiji. Identité, modernisation, occidentalisation* În Thierry Marres (ed.), *Mondialisation et identité. Les débats autour de l'occidentalisation et de l'orientalisation (19ème-21 ème siècle). Actes du 10 ème colloque international de l'Espace Asie*, Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2008, p. 64.

¹¹ Vezi Harumi Befu, *Symbols of nationalism and Nihonjinron*, În Roger Goodman (ed.), *Ideology and Practice in Modern Japan*, New York and London: Routledge, 1992, p. 26.

¹² Vezi Bruce Stronach, p. 56.

întâlnirii cu literaturile Occidentului. Sincronizarea literaturii japoneze cu modelele europene de la începutul secolului al XX-lea devine un primat fundamental al evoluției literare în Japonia. Și, totuși, cei doi autori japonezi care au primit premiul Nobel pentru literatură, respectiv Yasunari Kawabata, în 1968, și Kenzaburō Ōe, în 1994, au fost răsplătiți de Academia Suedeză tocmai pentru caracterul profund „japonez” al operei lor. Între aceste două tendințe, cea de sincronizare cu literatura occidentală și cea tradiționalistă, de păstrare a caracterului japonez, Haruki Murakami este aproape în mod fericit avantajat de aderența scrierilor sale la poetica postmodernă. Influențat de literatura americană a anilor ’60-’70, nu se sfiește să abordeze și teme considerate tabu în literatura japoneză, respectiv războiul din Pacific sau mișcările studențești din Tokyo, dar maniera în care o face, depolitizând, oarecum, subiectul, îl face să fie mai degrabă *cool* pentru tânăra generație, decât polemic sau un scriitor angajat politic (asemeni lui Kenzaburō Ōe). Punând așadar accentul pe absorbirea și transfigurarea unor modele hibride, poetica postmodernă, asimilată și de Haruki Murakami, favorizează apariția unui nou tip de personaj literar care se eliberează de constrângerile unui sistem unic de referință, acordându-și, în raport cu lumea, o independență de mișcare și, implicit, de reconstruire a unei noi identități, ficționale. Acest lucru a fost posibil și datorită efectelor pe care globalizarea culturii le-a generat ca o reacție în lanț la pierderea puterii centrelor de influență privilegiate. Astfel, printr-un efect invers, mai exact, începând prin a fi un autor postmodern, revenirea lui Haruki Murakami în Asia și, implicit, în Japonia, se datorează tocmai acestei extraordinare capacități de a asimila un limbaj comun, global, răspândit de cultura postmodernă în toate mediile, și de a-l resemantiza într-o nouă poetică.

Pornind de la semnificația *pop culture*, Margaret Hillenbrand explică succesul unui autor japonez ca Haruki Murakami în *Greater China* prin aceea că autorul japonez reușește să confere personajelor sale o identitate cosmopolită și prin aceea că artefactele culturii populare reconfigurează în Asia o nouă identitate pan-asiatică, la care se raliează în ultimul timp și Japonia, sugerând că recunoașterea scriitorului japonez merge până într-acolo încât „promisiunile” acestuia deschid calea către o nouă „cetățenie” culturală: [...] what Murakami promises is cultural citizenship in the new East Asia and beyond”¹³. Astfel, inspirându-se din ideea de *cosmopolitanism*, înțeleasă în sensul unei definiții mai noi, date de Verovec și Cohen, ca legătură fără granițe între indivizii aparținând, indiferent de loc și tradiții, unor națiuni distincte, Margaret Hillenbrand demonstrează că Haruki Murakami reușește să impună în Asia, în ciuda unui sentiment anti-japonez crescând¹⁴ (mai ales în deceniile ce au urmat după războiul din Pacific), o „niponicitate” nouă, specifică literaturii sale. Acest lucru este posibil și datorită faptului că, sub efectele globalizării, se formase și în țările din Asia un orizont de așteptare favorabil noii schimbări de paradigmă. Trecerea de la literatura tradițională sau națională înspre cea globală este un fenomen întâlnit și la o altă mare putere asiatică, cum ar fi China, ceea ce Sheldon H. Lu numește *shift from national literature to globalization*¹⁵ este specific și literaturii chineze actuale, astfel încât succesul lui Haruki Murakami în Asia se explică și prin aceea că terenul de receptare a operei sale fusese deja pregătit. Pe de altă parte,

¹³ Vezi Margaret Hillenbrand, *Murakami Haruki in Greater China: Creative Responses and the Quest for Cosmopolitanism*, în *The Journal of Asian Studies*, vol. 68, no.3, 2009, p. 717.

¹⁴ Vezi Margaret Hillenbrand, p. 718.

¹⁵ Vezi Sheldon H. Lu, *Popular Culture and Body Politics: Beauty Writers in Contemporary China*, în *Modern Language Quarterly*, vol. 69 (1), 2008, pp. 168-169.

faptul că în textele sale sunt abordate, chiar tangențial, teme cum ar fi războiul din Manciuria, dar într-o manieră voit depolitizată, din care lipsește o perspectivă japoneză, îi conferă un atu în plus, favorabil, în receptare.

Romanul cu care Haruki Murakami a fost asimilat acestui nou val literar, tot mai influent și în Asia orientală, a fost *Pădurea norvegiană* (*Norwegian Wood*). Romanele sale de mai târziu, apărute cu o ritmicitate constantă, n-au făcut decât să confirme *asimilarea* și, implicit, să contribuie la amplificarea succesului. Haruki Murakami este unul dintre scriitorii *cool* ai Japoniei fapt dovedit nu numai de recunoașterea internațională, ci și, după cum demonstrează Rodica Frențiu investigând din perspectiva poeticii postmoderne proza acestuia, datorită „capacității” sale de a sugera un dincolo¹⁶ misterios, revelat în spatele suprafeței transparente a realității cotidiene. Literatura lui Haruki Murakami nu respinge semnele civilizației globalizante, dimpotrivă, le folosește ca pe un fel de pretext de a accede dincolo, spre o lume „alternativă”, ivită printre crăpăturile celei reale. Pendularea între cele două lumi este la rândul său o „alternativă”, unica posibilitate pentru individ de a nu se lăsa strivit de banalitatea propriei existențe.

Dacă în romanul *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor* trimiterile referențiale la un miraculos al copilăriei, în versiune adultă, în raport cu celebrul text al lui Lewis Carroll, sunt mai mult decât evidente, Haruki Murakami înscriindu-se aici în linia unei literaturi de tip evazionist, în *1Q84*, apărut în 2009 (primele două volume), cărora le urmează în 2010 un al treilea volum, dedublarea lumii reale într-o lume paralelă, geamănă, face ca logica narativă să devină cu mult mai elastică, flexibilă și cu mult mai convingătoare în plan ficțional în comparație cu paralelismul de lumi, oarecum schematic din romanele anterioare.

La nivelul logicii și a structurii narrative, Murakami reușește să convingă în mod magistral că cele două realități paralele își sunt una alteia complementare până la un punct, și anume până când opțiunea pentru una sau alta dintre lumi se face în pofida împlinirii sau a fericirii personale a protagoniștilor. În ceea ce privește personajele principale ale narațiunii, Aomame și Tengo, felul în care aceștia sunt aproape *despovărați* de orice *identitate*, în ciuda unor referințe de ordin familial sau de apartenență socială, îi determină să devină fără voie locuitorii unei lumi unice, neobișnuite, lumea *1Q84*, o lume din care a dispărut orice sistem de referință local. Totuși, această absență nu este golită de orice semnificații, dimpotrivă, mascând absența, un nou sistem de referință, extins la scară globală, se relegitimează, generând noi semnificații.

Atractivitatea acestui roman constă în aceea că lumea descrisă de Haruki Murakami este o lume recognoscibilă de orice „cetățean” global, o lume în care până și mărcile de mașini, în ciuda faptului că sunt branduri naționale, pot fi întâlnite oriunde pe glob. Pe de altă parte, momentul de început al textului, când eroina principală Aomame se află într-un taxi, blocată pe autostrada metropolitană nr. 3, din Tokyo, este o scenă care, în mod aparent, nu are nicio semnificație profundă, dar, din nou, plasată într-un orizont care privilegiază referința și nu limbajul, întărește caracterul mimetic al realității descrise tocmai fiindcă se raportează la o experiență comună, globală, aceea a blocajului pe autostradă. Dar asemănarea cu realitatea se oprește aici, descrierea servind doar ca pretext pentru o aparență verosimilă a lucrurilor.

¹⁶ Vezi Rodica Frențiu, *Haruki Murakami. Jocul metaforic al lumilor alternative*, Cluj: Editura Argonaut, 2007, p. 231.

Astfel, nevoia de a ajunge la timp într-un loc anume o determină pe Aomame să utilizeze o ieșire de urgență de pe austostradă care o duce într-o lume paralelă, geamănă, de a cărei existență nu este conștientă decât după ce observă o serie de schimbări, aparent fără însemnătate, dar, totuși, una dintre ele, revelatoare, cum ar fi faptul că pe cerul noii lumi au apărut două luni.

Și pentru Tengo, celălalt protagonist al romanului, lumea începe să se schimbe din momentul în care acceptă rolul de *gost writer*, adică acela de a rescrie un text scris neglijent, în vederea publicării la o editură prestigioasă. Tengo nu numai că rescrie textul *Crisalida de aer*, dar, treptat, începe să scrie propriul său text care, ni se sugerează, ar putea fi chiar cel pe care-l ține cititorul în mână, adică descrierea lumii 1Q84. Aventurile pe care le parcurg cei doi protagoniști până când ajung să se întâlnească, formând un fel de nou cuplu paradisiac, nu sunt aventuri care se petrec în lumea reală, ci într-o lume nouă, o lume care se construiește pe măsura desfășurării evenimentelor. Atât Aomame, cât și Tengo sunt doi tineri care s-au desprins de familiile lor, nu atât din dorința de a-și găsi un rost în viață, așa cum se întâmplă de obicei în cazul unor caractere puternice, des întâlnite în literatură, cât din cauza faptului că niciunul dintre ei nu simte nicio afinitate cu propria sa familie, iar, în acest caz, acceptarea unor legături numai strict biologice nu constituie o suficientă motivație pentru a rămâne în perimetrul familial. E cu atât mai neobișnuită această nevoie de independență și de ruptură cu trecutul familial cu cât în țările din Asia și în Japonia, în mod special, definirea identității se face atât în raport cu membrii familiei, de care aparține fiecare prin naștere, cât și cu grupul social din care provine. Or, din acest punct de vedere, intrarea în lumea 1Q84 devine posibilă doar prin ruperea oricăror legături cu lumea reală, obișnuită, unde o rețea de conexiuni biologice, sociale, identitare, funcționează indiferent de situație, ca un dat al existenței fiecărui individ. Aomame a plecat de acasă fără să mai păstreze nicio legătură cu părinții săi, adepți ai unei biserici neo-protestante. În cazul lui Tengo, crescut numai de tată, un încasator singuratic de taxe TV, lipsa de afinitate cu tatăl se transformă treptat într-o negare a imaginii acestuia în favoarea unui tată creat de propria sa imaginație. Această negare a tatălui dobândește la Murakami semnificații distincte față de criza autorității pe care, în opoziție cu modernitatea, o surprinde și poetica postmodernă. Negând autoritatea tatălui, personajul lui Murakami nu neagă o putere superioară, cât semnele acelei puteri care și-a pierdut, în fond, esența, golindu-se de orice conținut. Noua identitate pe care fiecare dintre cei doi și-o reconstruiește nu mai ține cont nici de membrii grupului din care provin, dar nici de noile cunoștințe cu care intră în contact, cu atât de mai puțin de o autoritate superioară căreia să i se supună. Trăiesc izolați și, relativ, liberi, într-o lume cu care cei doi protagoniști au rupt, pe rând, aproape toate legăturile. E o lume însă care, pe măsură ce se estompează, îngustându-se, se dezvăluie spre o altă dimensiune, inedită, invizibilă ochiului comun, dimensiunea fabuloasă sau, mai bine zis, fabulatorie, ficțională, în sensul poeticii postmoderne.

Lumea 1984 și lumea 1Q84 nu sunt lumi distincte, cât, mai degrabă, două fațete ale aceleiași lumi, fiecare reprezentând o manieră diferită de percepție și de descriere a realității date, cunoscute. Astfel, distincțiile dintre ficțiune și realitate dispar, personajul, în cazul de față Tengo, cel care scrie el însuși un roman, se încorporează în structura narațiunii, dând curs nevoii de evadare din realitate, prin ficțiune. Nimic nu pare să tulbure mersul lucrurilor în lumea 1Q84, timpul se scurge în aceeași manieră ca în lumea reală, iar fenomene fizice, ieșite din comun, nu se petrec chiar dacă apariția pe cer a unui nou satelit al pământului ar fi trebuit

să se manifeste mai pregnant din punctul de vedere al legilor fizicii. Lumea *1Q84* este o lume întrețesută în cea reală, oamenii obișnuiți continuând să trăiască ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, ignorând prezența pe cer a celor două luni. Dacă logica narativă conferă un oarecare sens lucrurilor din cele două lumi complementare una alteia, în privința personajului și a subiectivității, modul în care Haruki Murakami dă glas eroilor săi dovedește o lecție bine însușită a poeziei postmoderne. Fragmentarea și moartea subiectului sau ceea ce Fredric Jameson remarcă că ar fi devenit în studiile contemporane despre postmodernism, o tendință la modă¹⁷, se dovedește și la Haruki Murakami o temă de interes major, scriitorul japonez făcând din frământările privind fragmentarea și discontinuitatea eului între două lumi o problemă centrală a operei sale. Spre deosebire însă de alți autori japonezi contemporani (Kenzaburō Ōe, Ryū Murakami), la care criza individuală reflectă un răspuns la criza societății japoneze contemporane, post-industriale, Haruki Murakami încearcă să rezolve criza eului cu ajutorul ficțiunii sau ficționalizării unei lumi deja ficționalizate prin intermediul discursurilor media. Recunoscând că trăim deja într-o lume ficționalizată, o adevărată rețea intertextuală, personajele lui Haruki Murakami încearcă să evadeze într-o lume alternativă, o lume a cărei logică o cunosc fiindcă a fost creată, confecționată după măsurile celei comune, dar dintr-un *material* nou, cel al ficțiunii. Între două lumi, una ficțională, cealaltă ficționalizată, personajele lui Haruki Murakami par să prefere ficțiunea, ale cărei legi de funcționare le respectă fiindcă a fost croită după chipul și asemănarea lor. E și cazul lui Tengo pentru care lumea *Oamenilor mici*, descrisă în povestirea rescrisă de el însuși, *Crisalida de aer*, are mult mai multă consistență și sens decât lumea reală în care tatăl său, încasator de taxe TV, nu este în stare să-i dea un răspuns coerent în privința mamei sale.

Nu ar fi lipsit de interes să discutăm în ecuație ontologică sau textual-metafizică semnificația dedublării lumii și apariția unei lumi *1Q84*, pornind de la viziunea postmodernă asupra spațiului și a construirii naratologice a spațiului. Dar, lăsând la o parte complexitatea raportului dintre poetica postmodernă și viziunea simultaneității asupra spațiului fără coordonate, merită să ne întrebăm dacă nu cumva această *deteritorializare*, în plan spațial, până la dispariția frontierelor, și chiar dezrădănicare, în cazul personajului literar, sau pierdere a identității, nu reprezintă o consecință directă a globalizării. Nu se găsește, oare, această „desituare” a subiectului narațiunii într-o etapă posterioară celei în care Derrida, proclamând indispensabilitatea subiectului, îl definea nu distrugându-l, ci „situându-l” sau, mai bine zis, *naturalizându-l* într-o lume a scriiturii: „The subject is absolutely indispensable. I don’t destroy the subject; I situate it”.¹⁸ Linda Hutcheon interpretează această „situare” în sens postmodern ca pe o recunoaștere a diferențelor de rasă, gen, clasă, sau orientare sexuală¹⁹. Dar, atunci când aceste diferențe sunt în mod voit abandonate sau lăsate în urmă, calea spre o lume ficțională alternativă făcându-se prin *de-situarea* subiectului și prin deconstruirea unei identități vechi în vederea reconstruirii uneia noi, pătrundem, o dată cu epoca globalizării, și într-o nouă eră a subiectului și a subiectivității. Este acesta „ultimul om”, cel de la sfârșitul

¹⁷ Vezi Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, În *New Left Review*, 146, 1984, p. 63.

¹⁸ Vezi Jacques Derrida, În Richard Macksey and Eugenio Donato (eds.), *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1970, p. 271.

¹⁹ Vezi Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge, 1996, p. 159.

istoriei, cel a cărei existență caracterizată de Francis Fukuyama se bazează pe „siguranță fizică și abundență materială”²⁰, complet lipsit de o identitate națională, dacă s-a născut într-o societate democratică, din Asia sau Europa?

Finalul textului îi aduce pe Aomame și Tengo împreună, prezentându-i ca pe un fel de Adam și Eva ai *paradisului* global: „Încă nu mi-e clar ce lume e aceasta, își spuse ea. Dar oricum ar fi ea construită, noi aici rămânem”²¹. Pentru ca referința biblică să fie completă, nu lipsește de aici nici simbolul ispitirii, reprezentat în noul paradis al globalizării prin imaginea unui *tigru* care *zâmbește* în reclama de la benzinăriile Esso. Acest tigru cu *zâmbet cald* și *firesc* din rezervorul mașinii este o imagine iconică pentru spațiul semnificat de benzinării, un simbol prin excelență al globalizării, dar și al pierderii identității, fiindcă peste tot în lume, benzinăriile prezintă același chip *surâzător*.

Bibliografie:

- Befu, Harumi. *Symbols of nationalism and Nihonjinron*. În Roger Goodman (ed.), *Ideology and Practice in Modern Japan*, New York and London: Routledge, 1992.
- Cassirer, Ernst. *Filosofia luminilor*, Traducere și tabel cronologic de Adriana Pop, Pitești: Paralela 45, 2003.
- Derrida, Jacques. În Richard Macksey and Eugenio Donato (eds.), *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1970.
- Frențiu, Rodica. *Haruki Murakami. Jocul metaforic al lumilor alternative*. Cluj: Editura Argonaut, 2007.
- Fukuyama, Francis. *Sfârșitul istoriei și ultimul om*. Traducere de Mihaela Eftimiu, București: Editura Paideia, 1992.
- Giddens, Antony. *The Consequences of Modernity*, Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Hillenbrand, Margaret. *Murakami Haruki in Greater China: Creative Responses and the Quest for Cosmopolitanism*. În *The Journal of Asian Studies*, vol. 68, no.3, 2009.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge, 1996.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. În *New Left Review*, 146, 1984.
- Lang, Michael. *Globalization and Its History*. În *The Journal of Modern History*, vol. 78, no.4, 2006.
- Murakami, Haruki, *1Q84*, vol. I-III, Traducere din limba japoneză și note de Iuliana Oprina și Florin Oprina, Iași: Polirom, 2012.
- Sheldon, Lu H. *Popular Culture and Body Politics: Beauty Writers in Contemporary China*. În *Modern Language Quarterly*, vol. 69 (1), 2008.
- Stronach, Bruce. *Beyond the Rising Sun: Nationalism in Contemporary Japan*, Westport, CT, USA: Greenwood Press, 1995.

²⁰ Vezi Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, Traducere de Mihaela Eftimiu, București: Editura Paideia, 1992, p. 303.

²¹ Vezi Haruki Murakami, *1Q84*, vol. III, Traducere din limba japoneză și note de Iuliana Oprina și Florin Oprina, Iași: Polirom, 2012, p. 426.

Vande Walle, Willy F. “Le Japon de l’ère Meiji. Identité, modernisation, occidentalisation”.
În Thierry Marres (ed.) *Mondialisation et identité. Les débats autour de l’occidentalisation et de l’orientalisation (19^e-21^e siècles)*. Actes du 10^{ème} colloque international de l’Espace Asie, 39-64. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2008.

UN MODÈLE ROMANTIQUE FRANÇAIS EXPONENTIEL DANS LA STRUCTURE DES ÉCRITS ROUMAINS DU XIX^E SIÈCLE

Ludmila Braniște, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The present article discusses the foreign literary phenomenon, especially the French romantic model of Victor Hugo, using the comparative method. The final goal is to illustrate how historical dramaturgy of the 19th century created its own profile in the course of time, creatively assimilating Hugo's motives and artistic procedures. It revealed both the intellectual and artistic climate and a social phenomenon. What is important here is not borrowing ideas, but their transformation. The internal dimension of the reception act remains an essential premise in a comparative study.

Key-words: Romanian romanticism, historical drama, Hugo's model, comparative studies

Introduction

Dans le présent article nous avons mis en évidence les caractéristiques définitives de la dramaturgie d'inspiration historique du XIX^e siècle, par l'identification du rapport entre subjectif et objectif et entre réel et imaginaire, au niveau des éléments, du contenu et des moyens d'expression. Les comparaisons avec le phénomène littéraire étranger, notamment avec le modèle romantique français de Victor Hugo, approchés par la méthode du comparatisme, ont constitué un repère important pour le développement du thème du présent ouvrage. Ces comparaisons, présentées théoriquement et appliquées dans la recherche analytique des œuvres dramatiques représentatives ont porté tant sur des relations directes (traductions, imitations, « influences », avec tous les facteurs colporteurs individuels et collectifs), des parallélismes, analogies, concordances qui ne supposent pas une « génétique des causes » que sur les rapports d'indépendance, à savoir, sur les structures authentiques de la littérature réceptrice. Par la corrélation de l'étude comparatiste avec l'histoire littéraire, nous avons insisté sur les modalités de réception créatrice du modèle hugolien afin de souligner l'évolution qualitative de cette réception, la motivation de sa production et les formes prises par le produit de la réception.

En examinant la façon dont Victor Hugo, dans sa longue « carrière européenne », a été découvert et « exploité » par l'intelligence et la sensibilité roumaines, nous allons analyser dans ce qui suit la réception de ses idées et de son œuvre et leur influence sur l'évolution du drame historique au XIX^e siècle, afin de mettre en évidence la configuration spécifique de l'ensemble du romantisme roumain et les liens spirituels qui attachent la littérature roumaine aux autres littératures nationales. L'écrivain français par l'esprit novateur de sa pensée théorique et de sa création artistique, a constitué – c'est un fait unanimement reconnu – un modèle romantique pour tout le XIX^e siècle. Il a représenté un élément de cohésion, un « système créateur » dans la configuration des romantismes européens, mettant en lumière, par son propre exemple, la « concordance entre un écrivain représentatif et son époque », ainsi que « la relation de l'œuvre de succès avec un horizon d'attente » (Cornea, 1980: 71).

L'historiographie littéraire roumaine a reconnu, dès ses débuts, le fait que le romantisme français a constitué « la principale référence de la littérature roumaine entre 1830-1860 » et que, lors de cette période et longtemps après, il a agi comme « un facteur efficace

de catalyse intellectuelle, marquant une coïncidence révélatrice dans la destinée des deux cultures » (Cornea, 1985: 23). Dans l'ensemble de ce romantisme, les idées et les oeuvres hugoliennes s'avèrent pour la littérature romantique roumaine une source essentielle d'émulation et de fertilisation, et cela d'autant plus que leur réception s'est produite dans une période où les écrivains roumains découvrent dans l'œuvre de Hugo leurs propres aspirations, selon une parfaite « convergence d'affinités ». Victor Hugo représente le modèle à suivre pour l'état d'esprit romantique en général et pour celui des écrivains roumains en particulier. La réception du romantisme français a lieu en pleine apparition et développement du romantisme roumain qui puise ses sources dans une sensibilité modifiée par la volonté de renaissance culturelle des pays roumains et dans les changements des mentalités survenus dans cet espace culturel aux premières décennies du XIX^e siècle. A ce moment-là, en continuant de s'ouvrir à l'Europe (par l'intermédiaire de la presse, de l'école, des sociétés culturelles et littéraires) (Petrovici, 2011), en poursuivant un rapprochement entamé naguère par les représentants des Lumières, la génération de la IV^e décennie, quoiqu'elle garde ses liens avec les prédécesseurs, déclenche un processus d'émancipation beaucoup plus ample, par la libéralisation des principes, l'établissement des idéaux très nets, le courage de l'opinion et le changement du goût esthétique.

Bien qu'elle coexiste avec les anciennes orientations (Classicisme, Néoclassicisme, Lumières) de façon paisible et équilibrée, une nouvelle orientation intellectuelle impose sa présence dans la culture et la civilisation roumaines en accréditant, au fur et à mesure, ses idées concernant le spécifique national. Dans la littérature, elle valorise les attributs d'un romantisme social et national, humanitaire et messianique, en accord avec les idéaux de libération sociale et d'unité nationale. Dans la culture roumaine du XIX^e-ème siècle, la personnalité la plus similaire à Hugo, qui a vu celui-ci comme une image parfaite de la vérité artistique et du respect envers la nature humaine, restera Mihai Eminescu. En poursuivant son idéal de renaissance spirituelle de sa nation – « La Dacia Spirituelle » – en tant qu'écrivain, journaliste politique et culturel, Eminescu voit Napoléon I et la voie politique et culturelle française (Nimigean, 2010 : 142) comme une solution viable pour conduire la nation en vue de revenir sur « la grande scène de l'histoire » et comme « service qu'on peut ainsi faire à la nation, en l'idée de gagner une place méritoire sur la scène du théâtre du monde » (Nimigean, 2012 : 121). Un fait très important – Eminescu recommande la figure d'Hugo comme repère pour les créateurs littéraires, dans leur mission (re)constructrice des consciences.

Pendant ce temps, la célébrité de V. Hugo gagne toute l'Europe, en occupant dans la mythologie romantique la première place, grâce au caractère affirmatif, protestataire de sa profession de foi, concrétisée dans des textes théoriques et dans ses écrits artistiques. Le « récepteur » roumain était prêt à connaître et à assimiler une œuvre qui répondait à ses aspirations politiques et littéraires.

Victor Hugo dans les écrits originaux, dans les traductions et la conscience critique roumaine

Dans l'espace littéraire roumain, V. Hugo est lu d'abord en original, car le français était une langue très bien connue par les écrivains et les gens de la haute société. Dans les bibliothèques privées et publiques, dans les salons de lecture, la littérature française était largement représentée. V. Hugo y est présent à côté de Lamartine (apprécié surtout pour le

côté élégiaque, méditatif de sa poésie). Les éditions originales de ses œuvres écrites en exil sont en fait les premières à le faire connaître. Il sera lu encore après 1860, lorsque l'influence de Lamartine cesse de s'exercer et le drame historique roumain s'inspire largement du modèle hugolien.

Pour les intellectuels roumains du XIX-ième siècle, la traduction était un instrument essentiel dans le processus plus ample d'adoption du modèle européen. "Following the good example of Europe should begin with translation to make up for the lack of books and deficiencies of language" (Cogeanu, 2014: 58). Il arrive donc que Victor Hugo a été encore plus connu en traduction. Son œuvre entre dans le circuit qui assure le contact des cultures surtout vers le milieu du siècle, sous le signe d'un mouvement favorable à la traduction des littératures étrangères, que I. Heliade-Rădulescu avait initié et étayé par le programme « Bibliothèque universelle » (Valbaum, 1938).

On traduit des poésies, des romans et des drames, ceux derniers étant appréciés pour leurs traits novateurs, leur pathos révolutionnaire, leur mission philosophique et sociale. C. Negruzzi traduit *Angélo, tiran de Padoue* et *Marie Tudor*, la dernière traduction étant précédée d'une lettre adressée par I. Heliade-Rădulescu à l'auteur de ces drames, lettre dont les phrases sont considérées comme les premiers commentaires concernant V. Hugo dans la littérature roumaine. Il est intéressant d'observer la façon graduelle dont V. Hugo gagne sa place dans la conscience critique roumaine, car, l'œuvre de V. Hugo, pareille à celle des autres écrivains étrangers, ne se constitue pas du coup en « objet d'étude » ; elle est invoquée en « termes de référence » ou de comparaison, ses premiers « critiques » étant les traducteurs ou les écrivains « influencés » par Hugo, comme par exemple Heliade Rădulescu, Negruzzi, Hasdeu, etc.

Les premiers jugements ne dépassent pas le stade de l'émotion et de l'enthousiasme qu'entraîne le « génie » de Hugo. « A parler de Victor Hugo - écrit Heliade Rădulescu à Negruzzi - ma plume s'avère presque impuissante étant donné que, depuis tant d'années, la presse européenne s'occupe de son école et puisque, même parmi les très vieux représentants de l'ancienne école, leurs préjugés compris, il y en a qui ont commencé à reconnaître le génie et la vérité de cet auteur » (Ion, 1985: 14). Negruzzi manifeste le même enthousiasme dans la préface à la traduction du drame *Marie Tudor*, à l'égard des « scènes grandioses, majestueuses et, surtout, authentiques » du théâtre hugolien, de même que Cezar Boliac, qui traduit (sans publier) les drames *Lucrèce Borgia* et *Angélo, tiran de Padoue* et qui fait l'éloge de l'auteur pour « la vraisemblance de la peinture humaine et la force du verbe ». D'ailleurs, toute la génération de 1848 reste fidèle à V. Hugo, grâce aux idées généreuses de son libéralisme, au messianisme de ses poèmes et à l'art dont font preuve ses drames. L'écrivain révolutionnaire français, présent sur les barricades, était personnellement connu par Bălcescu, Rosetti, les frères Golescu, les membres de la famille Brătianu qui avaient trouvé en lui un adepte fervent de la cause roumaine (Bucur, 1985: 37-38). Ce qui plus est, c'est que les concepts esthétiques qui commencent à s'esquisser à l'époque ne sont pas étrangers à la poétique romantique telle qu'elle avait été formulée par V. Hugo. Les thèses programmatiques de « Dacia literară », la préface de Kogălniceanu aux *Poésies* de Al. Hrisoverghi, le programme de la revue « România literară » et du journal « Steaua Dunării », sans faire référence directe à l'idéologue V. Hugo, se situent sous le signe de ses théories. « Dacia literară » avait officialisé la présence de la théorie romantique dans l'espace roumain.

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, V. Hugo continue d'être présent dans les pages des revues les plus importantes, comme «Familia », « Convorbiri literare ». Maiorescu lui-même déclare qu'à son avis le poète français représente « la libération des esprits de la domination classiciste et du joug poétique » (Ion, 1985: 18). M. Eminescu, qui avait lu Hugo à Berlin et qui transcrivait ses vers dans ses cahiers (Călinescu, 1966: 170-171), insiste à son tour sur les qualités dramatiques du « génial auteur français » qu'il recommande, dans les pages du journal « Timpul » (1878, 1881), comme modèle pour toute la littérature roumaine, vu surtout qu'il « sait mettre en scène le peuple, lui seulement. Adorateur du peuple et de la liberté, il représente les deux dans des contours larges, gigantesques » (Ion, 1985: 20). Ion Luca Caragiale n'est pas un admirateur de Hugo; il n'a jamais aimé «le lyrisme rosâtre et insupportable», mais l'intérêt pour Hugo ne diminue pas, et, vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, on continue à traduire les vers, les romans et les drames « du plus grand poète de notre siècle», comme le considère Dobrogeanu-Gherea dans son article *Artistes – citoyens*. Nombre d'articles paraissent à l'occasion de la mort de V. Hugo (le 22 mai 1885) dans les pages des revues « Convorbiri literare » et « Familia ». Ils ne dépassent pas le cadre circonstanciel, mais ils méritent d'être retenus en tant qu'hommages à celui qui, sans avoir été à l'abri des contestations et des controverses, est toutefois devenu l'un des classiques de la littérature universelle. Il garde en Roumanie son prestige et sa renommée qui ne cessent de s'accroître. Depuis la fin du XIX^e et au XX^e siècles, avant la première guerre mondiale et durant l'entre-deux-guerres, on traduit non seulement ses poésies, mais aussi ses romans et ses drames. Et cela va continuer après 1944. L'acte de traduction abandonne depuis « le dilettantisme et le hasard», en se subordonnant à des critères esthétiques. En effet, si l'on peut parler d'une démarche rigoureuse dans la traduction des œuvres hugoliennes, cela a lieu particulièrement après 1960, lorsque les traductions sont accompagnées de préfaces signées par des historiens et des critiques littéraires représentatifs, comme Zoe Dumitrescu-Buşulenga, C. Ciopraga, P. Cornea, Th. Ioachimescu. Les études et les articles signés, pendant la même période, par I. Pillat, N. Condeescu, T. Vianu, I. Brăescu, Angela Ioan, V. Lipatti etc., offrent une image de la professionnalisation de l'acte de réception critique de V. Hugo.

L'« influence » de Victor Hugo dans la littérature roumaine

Un aperçu des traductions et des opinions critiques concernant V. Hugo rend compte de son succès auprès des intellectuels roumains. Mais, ce succès a été doublé par l'« influence » qu'il a exercée, si l'on pense qu'il avait déclenché en égale mesure « un choc de la nouveauté révélatrice, capable de déchaîner les puissances individuelles et de provoquer aux talents la découverte de soi » (Cornea, 1974: 275). Beaucoup plus que tout autre moyen par lequel les œuvres interagissent, l'« influence » de V. Hugo nous persuade du fait que sa présence dans la littérature roumaine n'a pas été le résultat d'un simple penchant, accepté, puis abandonné, mais une « consonance affective » dans le plan même de la création, consonance qui s'est concrétisée dans des œuvres nationales représentatives. La carrière roumaine de V. Hugo représente, tout comme celle de Lamartine, « un cas typique d'assimilation à base d'affinités », où le modèle étranger agit comme un « ferment » créateur, en menant à une mise en œuvre originale. Mais, pour mettre en évidence cette vérité, on ne doit pas enregistrer des équivalences superficielles, extérieures, de simples similitudes

thématiques ou stylistiques, selon la vieille méthode comparatiste. Les emprunts, les ressemblances « ne certifient pas toujours l'existence de certains rapports déterminatifs » et ont rarement comme « cause » l'action directe de l'«émetteur » sur le « récepteur » (Cornea, 1974: 275). « L'influence » qui agit de « manière créative », en produisant, pareille à un « capital », l'émulation au niveau du récepteur, doit être démontrée dans « le plan de la structure globale », non pas au niveau des petits écrivains, mais à celui des écrivains représentatifs qui, par leur oeuvre, peuvent rendre compte d'une « intériorisation » du modèle, et mettre en lumière une réception organique de celui-ci. Chez les premiers écrivains, comme Gh. Asachi, C. Stamati, I. Văcărescu, chez qui, à côté des formes et des structures classiques, néoclassiques, des Lumières, on trouve également des états d'esprit romantiques, « l'influence » de Victor Hugo (conjuguée à celles de Lamartine et de Byron), sporadique, occasionnelle, ne mène pas à une image éloquente concernant le processus de réception de l'œuvre littéraire : les thèmes, les motifs, les structures ne sont pas décelables. C'est à partir de la génération d'écrivains de 1848 que l'on enregistre une manifestation visible de cette «influence », car c'est au moment de l'intensification du nationalisme révolutionnaire roumain que l'œuvre de V. Hugo répond le mieux au goût et aux normes du temps. Des répliques de tableaux visionnaires, construits à l'aide de moyens stylistiques semblables, l'exaltation patriotique du passé national se retrouvent chez I. Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, C. Bolliac, D. Bolintineanu. Des « hugoliens » par tempérament beaucoup plus que par « influence » sur leurs oeuvres pourraient être C. A. Rosetti et d'autres écrivains mineurs de 1848 - I. Catina, Alex. Pelimon, G. H. Granda, G. Baronzi - chez qui les cris passionnels « élevés au diapason héroïque » peuvent être considérés aussi comme des emprunts faits à V. Hugo.

Ce qui nous semble encore plus important à souligner, c'est le fait que, pendant cette période d'extension et d'assimilation, « l'influence » hugolienne, qui s'était premièrement manifestée dans la poésie sous la forme d'un romantisme civique et révolutionnaire et qui n'avait pas évité le spectaculaire du geste déclamatoire et de l'expression rhétorique, a été reprise et retraitée de manière créatrice surtout dans le théâtre, par des écrivains représentatifs du *drame historique*. Les historiens de la littérature et les critiques littéraires, par leurs premiers représentants, avaient situé le drame historique versifié sous la tutelle de Hugo. Asservis à l'esprit positiviste, ils se sont contentés d'en trouver les sources, d'enregistrer les faits et les aspects mimétiques, les détails des « coïncidences » caractérogiques, tout comme Al. Ciorănescu l'avait fait dans son livre, utile d'ailleurs, *Teatrul român în versuri* (1946). À commencer par Gh. Asachi, N. Istrati, D. Bolintineanu, B. P. Hasdeu, V. Alecsandri, Al. Davilla, Barbu Delavrancea et jusqu'à V. Eftimiu, M. Sorbul, A. Maniu, L. Blaga, tous les écrivains sont situés sous la «tutelle » du modèle hugolien, auquel ils doivent « les caractères les plus importants de leurs œuvres » (Ciorănescu, 1946: 45). Les initiateurs du drame historique roumain, vu les conditions objectives où ils avaient écrit, n'ont pas pu – certes – assimiler totalement « l'influence » de Hugo. L'exaltation des passions, la recherche trop poussée des contrastes frappants, le goût pour le mélodrame, le schématisme des personnages, la déclamation trop ample peuvent être considérés cependant comme empruntés directement au théâtre romantique hugolien. En ce qui concerne les écrivains représentatifs, créateurs de drames historiques, comme B. P. Hașdeu, V. Alecsandri, Al. Davilla, B. Delavrancea – pour nous rapporter encore au XIX^e siècle et au début du XX^e – le problème du rapport existant entre « émetteur » et « récepteur » est envisagé d'une autre perspective. Le modèle hugolien

n'a pas rencontré chez eux une conscience artistique passive, mais une conscience active, qui avait su l'enrichir par la découverte de nouvelles valences idéologiques et artistiques, car toujours « la création littéraire est liée à un certain besoin d'amélioration qualitative propre à l'auteur » (Dinu, 2008: 87). « L'influence » de V. Hugo se fait remarquer surtout dans l'aspect formel des pièces, par l'emploi du monologue et du vers long, de 14 à 16 syllabes, l'alexandrin roumain, qui correspond « fonctionnellement » à l'alexandrin français, tous les deux nécessaires en vue de l'augmentation du potentiel lyrique du texte dramatique. Dans le cas de ces écrivains, « l'influence » s'est refaite sous des formes nouvelles, « remodelées » en fonction des traits définissant leur originalité. Un exemple convaincant nous est offert par B. P. Hașdeu dans son drame historique *Răzvan și Vidra*. Cette « œuvre magnifique », comme l'avait considérée M. Eliade, a subi l'influence du modèle hugolien premièrement par l'éclat oratoire des tirades, ensuite par l'emploi du monologue et du vers long, de 16 et même de 18 syllabes, alternant avec le vers plus court, de 13 à 15 syllabes. Cependant le modèle hugolien y rencontre une conscience artistique active, qui sait « re-modeler » (Ciorănescu, 1943: 45) afin de préserver au texte ses traits « ethniques ».

Le déplacement de l'accent sur le « récepteur » est évident chez Mihai Eminescu, le second repère important, après le moment 1848, dans l'histoire du romantisme roumain. « Romanian people, both men and women, faced the fundamental historicity (the revolutionary movement in 1848, the first Union achieved in 1859, the independence obtained in 1877) and they were equally enthusiastic in taking an active part in all those events, promoting them in the country and abroad, and helping Romanian nation to come into a well deserved social and cultural rank in Europe » (Arhip, 2012: 336). Avec Eminescu, qui se situe parmi les grands romantiques du monde, le romantisme roumain affirme sa vitalité pendant une période où, dans tout le Sud-Est européen, ce courant survivait à grand peine, étant compromis par des écrivains mineurs. La puissance des textes du poète roumain tire une grande partie de sa force de la responsabilité de cet auteur envers les mots et, d'une façon plus subtile, envers les mots ouverts par un emploi métaphorique (Dinu, 2005 :163 și 168).

En ce qui concerne l'influence de V. Hugo sur Eminescu, on ne saurait trouver les éléments exacts qui puissent la confirmer. Il ne s'agit que des « coïncidences de l'imagisme romantique » (Cornea, 1974: 277). Les deux grands romantiques partagent une certaine manière de penser et d'imaginer, déterminée non pas forcément par des « influences », mais par une consonance tempéramentale et artistique. M. Eminescu, tout connue V. Hugo, est un romantique visionnaire, attiré par les amples synthèses historico-philosophiques; les personnages de sa poésie sont tous de facture prométhéenne, des humanitaristes et des révolutionnaires. Ceux qui cherchent à tout prix les « signes » de l'influence hugolienne sur Eminescu pourraient les trouver dans le poème *Mureșanu*, dans la typologie des héros de *Geniu pustiu*, dans ses projets dramatiques (Decebal, Dragoș). Ce sont pourtant de simples parallélismes spirituels résultant d'une façon d'être fondamentalement romantique. Synthèse supérieure du romantisme roumain, l'œuvre de M. Eminescu, par sa valeur exceptionnelle, rend compte du fait que la réception ne veut pas toujours dire « influence ». C'est ce qui se passe également dans les drames historiques *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila et dans la trilogie (*Apus de soare*, *Viforul*, *Luceafărul*) de B. Delavrancea, où les suggestions du modèle hugolien ont été fondues en une vision personnelle, conforme à la conception et à la sensibilité des écrivains roumains. Ceux-ci avaient tous retenu les sens philosophiques,

éthiques, artistiques du modèle étranger, mais ils les avaient interprétés de façon originale : l'acte de réception s'est toujours accompagné du pouvoir de discernement et d'évaluation critique de l'œuvre hugolienne. Le romantique français a été sans doute un élément catalytique particulier sur le terrain des lettres roumaines. Il les a aidées à s'ouvrir à l'Europe en trouvant et en gardant leur spécificité créatrice.

Conclusion

« L'influence » de V. Hugo s'éteint progressivement dans la littérature roumaine et devient, avec le temps, un « simple repère, vidé de signification historique », quoique, au XX^e siècle, dans les drames de L. Blaga et de V. Eftimiu, on ait pu trouver des « traces » du romantisme d'essence hugolienne du XIX^e siècle.

En observant le rôle actif des idées artistiques de V. Hugo dans l'évolution de la dramaturgie roumaine d'inspiration historique, nous sommes persuadés que sa réception en Roumanie n'a pas été le fruit du hasard ou des références ponctuelles (Petrea, 2009). Il s'agit au contraire d'un fait social (Verzea, 1977: 213), d'une option assumée, révélatrice d'un climat intellectuel et artistique. Par la nouveauté, l'opportunité, la validité de ses idées, V. Hugo a fertilisé la pensée artistique roumaine ; par sa poésie et surtout par son théâtre, il a constitué une source externe bénéfique, décisive pour le développement et la configuration particulière du drame historique roumain.

Victor Hugo n'a pas été accepté et approuvé par tous ses contemporains. La trajectoire de son destin a connu non seulement l'apogée mais aussi le déclin. Mais, jugé dans le contexte de son époque, il serait injuste de ne pas reconnaître l'esprit novateur de sa pensée théorique et de sa création artistique. Il a représenté un modèle romantique pour toutes les littératures (Spireanu, 1981: 39 et suiv.). Il a été un élément constant de relation, un « stimulus créateur » dans la configuration des romantismes européens, mettant en lumière, par son propre exemple, « la concordance entre un écrivain et son époque ».

Références bibliographiques

- Arhip, Odette, Arhip, Cristian, 'The first Romanian women journalists in their cultural contribution', in *Scientific Bulletin*, Year 21, Volume 21, Iași: Editura Cugetarea, 2012.
- Bucur, Marin, 'V. Hugo et les relations directes avec les intellectuels roumains de l'époque', in Ion, Angela (dir.), *Victor Hugo*, București: Editura Universității din București, 1985.
- Catalogue des livres français qui se donnent en lecture à la librairie de la Cour*, București: Tipografia lui Friderih Valbaum, 1938.
- Călinescu, G., *Viața lui M Eminescu*, București: Editura pentru Literatură, 1966.
- Ciorănescu, Al., *Teatrul român în versuri*, București: Casa școalelor, 1943.
- Cogeanu, Oana, 'Integrating Europe through Travel Writing: Dinicu Golescu's *Account of My Travels* (1826)', in *International Journal of Communication Research*, volume 4, issue 1, january/ march, 2014.
- Cornea, Paul, 'Le romantisme roumain et le romantisme français. Parallélismes et interférences', in Munteanu, Romulus (dir.), *Le comparatisme roumain; histoire, problèmes, aspects*, vol. II. București: Editura Univers, 1985.

- Cornea, Paul, 'Lamartine în România, Mirajul operei și mitul personalității', in Cornea, Paul, *Oamenii începutului de drum*, București: Editura Cartea Românească, 1974.
- Cornea, Paul, 'Succesul literar. Configurație, funcționare, justificare', in Cornea, Paul, *Regula jocului*, București: Editura Eminescu, 1980.
- Dinu, Claudia Elena, 'Aspecte ale dimensiunii pragmatice într-un text publicistic eminescian', in Constantinescu S. Viorica (coord.), *Studii eminescologice*, vol. 7, Cluj: Editura Clusium, 2005.
- Dinu, Claudia Elena, 'La Valeur pragmatique et la construction de soi dans le discours littéraire', in *Synergy*, vol. 4, nr. 1, București: Editura ASE, 2008.
- Ion, Angela, 'Victor Hugo în literatura română', in Ion, Angela, *Victor Hugo*, București: Editura Universității din București, 1985.
- Nimigean, Gina, '...s-ar fi cerut și la noi un medic al societății ca... Napoleon I – aspecte ale crizei valorilor la sfârșitul secolului al XIX-lea surprinse în jurnalistica eminesciană', in Gina Nimigean & Ludmila Braniște (coord.), *Cultură și comunicare în spațiul unitar european*, Iași: Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2010, p. 139-143.
- Nimigean, Gina, 'Le Journaliste Eminescu et l'idéal de la Dacia Spirituelle', in *La Francopolyphonie*, vol. 7, nr.2, 2012, p. 110-121, cf. <https://www.box.com/s/2vhoy8pa8kvruzq4zsa8/>, <http://lafrancopolyphonie.blogspot.ro/>.
- Petrea, Elena, *Victor Hugo în cultura română*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009.
- Petrovici, Oana, Dimian Herghelieș, Raluca, 'Cultural and Technological Transfers between France, Germany, and Romania (1900-1950): Literature and Photography', in *International Journal of Arts & Sciences*, vol. 4, no. 24, 2011.
- Spireanu, Despina, 'Din procesul impunerii unei opere clasice. Răzvan și Vidra de B. P. Hasdeu', in *Revistă de istorie și teorie literară*, tom 30, nr. 1, 1981.
- Verzea, Ileana, *Byron și bayronismul în literatura română (Byron et le bayronisme dans la littérature roumaine)*, București: Editura Univers, 1977.

ASPECTS OF THE ROMANIAN RENAISSANCE BEYOND THE PRUT

Adriana Maria Iancu, PhD Candidate, University of Bucharest

Abstract: The conceptual map of the Romanian Enlightenment until the year 1830, shows, along with the overall picture, a necessary comparative analysis of the main Romanian historical provinces, where particular features are the interesting ones, features given by the socio-cultural context. Therefore, the present study aims at determining both the general framework of the historical events and an analysis of the main factors underlying the shaping of a cultural movement trajectory decisive for subsequent Romanian culture, but also as a particular extension of it beyond the river Prut.

Keywords: Enlightenment, comparative analysis, Moldavia, Prut, socio-cultural context.

Iluminismul reprezintă, atât la nivel european, cât și în spațiul românesc o perioadă de efervescență socială, politică și culturală, o epocă ce își conjugă forțele în scopul luminării maselor, un fenomen de ansamblu, neînțeles fără o raportare continuă la emițător și receptor, la contextul formării și al difuzării.

Periodizarea iluminismului, mai ales în ceea ce privește provinciile românești, a făcut obiectul unei diversități a opiniilor, soldate în cele din urmă cu fixarea „sfârșitului epocii Luminilor în jurul anilor 1830, ceea ce pare să corespundă majorității exegeților (evident cu opțiuni mai rare pentru 1821 sau 1840); mai dificilă pare convenția asupra limitei de început a acestei epoci, față de care există părerea formulată, cel mai adesea în mod neexplicit, că întreg secolul ar putea fi încorporat în epoca Luminilor. Considerăm însă că majoritatea opiniilor vizează ca limită de început, cu aproximație, fie jumătatea secolului al XVIII-lea, fie anii 1770-1780 (și aici cu raportări la date concrete diferite: 1769, 1770, 1774, 1780).”¹ Cu toate acestea, este cert faptul că „epoca Luminilor încorporează, în linii generale, ultimele trei decenii ale secolului al XVIII-lea și primele trei decenii ale secolului al XIX-lea,”² ceea ce „printr-un acord aproape unanim a fost desemnată <<epoca luminilor>>.”³ În ceea ce privește periodizarea la nivelul întregii Europe, aceasta ne interesează în măsura în care devine relevantă în ceea ce privește iluminismul românesc, însă este de la sine înțeles decalajul față de Occident! Totodată, este cunoscut faptul că pe parcursul secolelor unele centre, la început de recepție, și-au schimbat polaritatea, devenind centre de emisie pentru arii de cultură, polarizate economic și politic în jurul lor; „se știe doar că în această epocă primele centre de emisie au fost Anglia și Franța. În funcție de acestea, alte arii culturale și geografice, ca

¹ Nicolae Isar, *Principatele Române în Epoca Luminilor 1770-1830. Cultura. Spiritul critic. Geneza ideii naționale*, București, Editura Universității din București, 1999, p. 6.

² *Ibidem*, p. 6. Reamintim aici semnificația acestor date: 1769 marchează nu numai eliberarea unei bune părți a teritoriului românesc, cu orașul București, în urma declanșării noului război ruso-turc, ci și eliberarea de către boierii români a primelor proiecte reformatoare; anul 1772 marchează data elaborării unora dintre cele mai importante memorii de reforme, cu ideea capitulațiilor, adresate diplomaților marilor puteri în cadrul congreselor de pace de la Focșani și București; 1774 este anul tratatului de pace de la Kuciuk-Kainargi și al hătișerifului care marchează un început de statuare a raporturilor cu puterea suzerană, odată cu începutul protectoratului rus asupra Principatelor; în sfârșit, 1776, reprezintă începutul acțiunii de tipărire a cunoscutelor Minee de la Râmnic de către episcopul Chesarie,

³ Alexandru Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura română (1650-1848)*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 123.

Germania, Italia, Spania, Țările de Jos, Suedia, Austria, Țările Române, Monarhia Habsburgică, Polonia, Rusia, Grecia etc. constituiau centre de recepție.”⁴

Astfel, perioada dintre Renaștere și Epoca luminilor va permite redimensionarea, polaritatea și influența pe care centrele culturale o câștigă, sau, după caz, o vor pierde. În această perioadă, Roma, Florența și Veneția, cu toate comorile lor materiale și spirituale, își pierd rolul lor de centre culturale și financiare ale Europei, locul acestora fiind luat de Paris, Londra și Amsterdam, orașe mult mai importante în cadrul noii dinamici economice europene. Vechile centre culturale din perioada Renașterii sunt înlocuite de cele ale iluminismului, îndreptându-se spre est, căci „iluminismul a trebuit să inventeze Europa de Vest și Europa de Est împreună, ca două concepte complementare, care se defineau reciproc prin opoziție și continuitate.”⁵ Despre raportarea geografică a iluminismului românesc, Vlad Georgescu afirma că „noțiunea românească a Europei nu este geografică, nu se opune altor continente. Ea are un conținut politic și de cultură și în această calitate se opune altor sfere de cultură și de organizare politică, în primul rând celei orientale.”⁶ Observăm astfel că în opinia autorului, accentul este plasat pe ideea necesității dezvoltării culturale, care, fără îndoială, este un punct de pornire, dar care necesită în mod natural o raportare la cultura Apusului, deci la cultura Europei de Vest, căci particularitățile de orice tip caracterizează spații întinse, nu societăți geografice izolate. Pornind de la ideea centrelor de emisie, în opinia lui Lary Wolff, iluminismul european parcurge un traseu orientat excusiv pe direcția cardinală Vest–Est. Criticul și istoricul literar, Paul Cornea completează această hartă mentală a difuzării luminilor, vorbind atât despre o difuzare pe orizontală, corespunzătoare a ceea ce afirma Lary Wolff, cât și una pe verticală: „difuzarea orizontală (dintr-o țară într-alta) e un domeniu privilegiat al comparatisticii, care nu încetează să tot investigheze „influențele”, „sursele” și ceea ce francezii numesc *fortune*, tradus imperfect prin „succese;” difuzarea pe verticală (dinspre păturile intelectuale spre mase), constituie, dimpotrivă un domeniu neglijat în cercetare.”⁷ Acest aspect al difuzării pe verticală a ideilor iluminismului interesează în mod special cercetarea de față, dată fiind deplasarea accentului analizei către specificul iluminismului în fiecare provincie istorică românească. Cu alte cuvinte, „condițiile difuzării, favorizează răspândirea unor anumite categorii de scrieri și face dificilă cunoașterea altor grupuri de opere,”⁸ răspândire, care la rândul ei, „depinde de structura fiecărui mediu cultural, de stadiul atins de mentalitate.”⁹ Însă, indiferent de modul în care a fost propagat iluminismul, fie pe orizontală, fie pe verticală, este cert că trebuie să existe o predispoziție a emițătorului, dar mai ales una a receptorului și că „ (...) luminisme se află în raport de echivalență

⁴ Romul Munteanu, *Literatura europeană în epoca luminilor. Iluminism, Preromantism, Sturm und Drang, Neoromantismul german*, București, Editura enciclopedică română, 1971, p. 16.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶ Vlad Georgescu, *Ideile politice și iluminismul în Principatele Române 1750-1831*, București, Editura Academiei, 1972, p. 38.

⁷ Paul Cornea, *Între „Lumini” și „luminisme” sau despre difuzarea orizontală și verticală a Luminilor*, Comunicare prezentată la cel de-al VIII-lea Congres al Asociației Internaționale de Literatură Comparată (Budapesta, 1976). Extras din *Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, coord. Béla Köpeczi și György M. Vayda, Kunst und Wissen-Erich Bieber, Stuttgart, 1980, pp. 425-432. În: Paul Cornea, *Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de istorie literară și studii culturale*, București, Polirom, 2008, p. 37.

⁸ Alexandru Duțu, *Sinteză și originalitate...*, p. 124.

⁹ *Ibidem*, p. 124.

funcțională unul cu celălalt (...), păstrând un numitor comun, de natură mai de grabă omologică decât antologică; altfel spus, variantele naționale ale Luminilor se aseamănă mai mult prin *funcția* pe care o îndeplinesc decât prin *mijloacele* concrete de care se servesc.”¹⁰

În ceea ce privește iluminismul românesc și mai ales forma pe care acesta o capătă începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în Moldova, iar după 1812 în spațiul situat între Prut și Nistru, reprezintă un loc de întâlnire al mai multor identități culturale, unde acesta se delectează și se redifinește pe măsura amalgamării contradicțiilor istoriei. Din această perspectivă, gândind iluminismul moldovenesc, ca o continuare firească a preceselor culturale care definesc spațiul Țării Românești, și printr-o modelare particulară față de trăsăturile celui din Banat, Transilvania și Bucovina, acesta trebuie observat și în spațiul basarabean, teritoriu istoric în cazul căruia, analiza va urmări evenimentele socio-culturale, începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cu scopul reconstituirii imaginii de ansamblu și a particularităților iluminismului din această zonă

Privind de această dată iluminismul moldovenesc din perspectiva unui fenomen care se detașează de factorii externi și care se apleacă numai asupra determinantelor de ordin național, observăm că o notă distinctă a iluminismului caracteristic Moldovei „o constituie simbioza lui cu raționalismul ortodox, conlucrarea cu biserica creștină. Aceasta se datorește probabil faptului că biserica nu numai că nu a împiedicat inițiativele cărturarilor laici, dar din contră a susținut în mare măsură dezvoltarea culturii în limba poporului.”¹¹ Totuși, factorul religios, dezvăluie o implicare mult redusă în intensitate, în raport cu preocupările clericilor din Principate și mai ales din Transilvania sau chiar din Bucovina, care fundamentează dezvoltarea culturii atât bisericești cât și laice, prin activitatea tipografică și permanentele lor preocupări culturale.

În Basarabia, cultura românească s-a manifestat predilect prin intermediul bisericii, căci „preoțimea din Basarabia trecută în mare parte prin școala de la Socola constituia în vremurile clasa intelectuală a Basarabiei, avea tradițiile ei moldovenești și avea cele mai strânse legături cu poporul.”¹² Din acest punct de vedere, în Basarabia mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni¹³ a desfășurat o amplă activitate culturală românească, deși considerat un partizan al rușilor, acesta pune bazele culturii românești basarabene. Din ipostaza de mitropolit, odată stabilit în Basarabia, acesta va organiza eparhia după modelul celei moldovenești. Urmarea acestei organizări este dezvoltarea tipăriturilor în limba română, precum și dorința de a înființa la Chișinău un tipar, deoarece tipografia de la Iași nu putea asigura necesarul de carte bisericească pentru locașurile de cult de pe Nistru, precum și pentru cele din Basarabia, care primiseră inițial cărți tipărite în Austria, însă, acestea nu respectau dogmele bisericii creștine. Astfel, „cea dintâi carte bisericească tipărită în tipografia eparhială

¹⁰ Paul Cornea, *Delimitări și ipoteze...* p. 45.

¹¹ Maria Bulgaru, *Iluminismul, societatea și statul, Chișinău*, Editura Universității de Stat din Moldova, 1994, p. 16.

¹² Ștefan Ciobanu, *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*, Chișinău, Editura Enciclopedică Gheorghe Șincai, 1992, p. 32.

¹³ Originar din Ardeal, Gavriil Bănulescu-Bodoni, în timpul războaielor turco-ruse și al ocupației rusești de la 1806-1812 a căpătat simpatiiile rușilor, a devenit mitropolit al Kievului, mai târziu exarh al mitropoliei Moldovlahiei și după anexarea Basarabiei, mitropolit al acestei provincii până la 30 martie 1821, data morții sale. Vezi: *Ibidem*, p. 34.

din Chișinău a fost Liturghia de la 1815.”¹⁴ În 1817 tot aici se tipărește un Ciaslov. În anul următor se tipărește Psaltirea. Însă, „una dintre cele mai importante cărți care au apărut în Basarbia, a fost Mineile de la 1819,”¹⁵ care vor continua tradiția tipăriturilor în anul următor cu Rânduiala sfințirii bisericii și cu un Molitvenic. În 1819 este tipărită la Sankt-Petersburg o Biblie. Aceasta „a fost editată în traducere românească de către înaltul cleric cărturar, în colaborare cu vicarul său Dimitrie Sulima, arhimandritul Varlaam Cuza, protoiereul Petre Kunițki și o altă față bisericească, Matei Krupenski, sub epitropia Societății Biblice Rosienești.”¹⁶ Biblia tipărită mai întâi la Sankt-Petersburg, „pusă la 1819 în vânzare la Chișinău, a adus foloase neprețuite culturii românești din Basarabia.”¹⁷ Urmașul acestuia, Dimitre Sulima va continua tradiția predecesorului său prin tipărirea de cărți la Chișinău.

Dacă mișcarea culturală ardeleană a găsit motivația în luminarea poporului, în a dovedi caracterul latin al limbii române și al originii noastre latine, iar învățații din Țara Românească și Moldova vor încerca să ducă mai departe aceste idei și efervescența culturală de care au dat dovadă, între Prut și Nistru, vom observa ca până la 1800 viața culturală își schimbă ritmul – mediul cultural nu are aceeași vigoare, chiar dacă este în mare parte alcătuit din moldoveni și greci. Acest aspect ne este dovedit de articolul lui Budai-Deleanu, în care autorul surprinde, cu atent spirit critic stadiul dezvoltării acesteia.”¹⁸

Așadar, specific iluminismului din Moldova, în prima sa etapă de formare, este faptul că aici producția culturală se va canaliza în direcția traducerilor, a difuzării cunoștințelor prin toate formele posibile: „mișcarea iluministă moldovenească se impune mai puțin prin scrieri originale; oamenii de cultură de la Iași și din celelalte centre moldovene nu realizează elaborări personale care să atingă nivelul științific și erudiția Școlii Ardelene sau a problematicei istoriografilor din Țara Românească, dar, în schimb, se angajează într-o amplă activitate de traducere, care parcurge un variat registru de preocupări. Lucrări geografice, cărți de aritmetică și publicări de documente istorice se îmbină cu intensă circulație, în manuscris, cu opere literare create în pragul secolului luminilor ori în însuși acest secol, dintre care unele capătă o funcție deosebit de semnificativă întrucât se înscriu în genul de interes inestimabil

¹⁴ Ștefan Ciobanu, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵ *Ibidem*, p. 46.

¹⁶ Ciobanu, V., *Premisele anexării Basarabiei și primii ani ai ocupației ruse (1812 - 1821)*, în Paul Cernovodeanu, Nicolae Edroiu (coordonatori). *Istoria românilor*, București, Editura Enciclopedică, vol. VI, p. 718.

¹⁷ Ștefan Ciobanu, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸ Ioan Chindriș, Niculina Iacob, *Ioan Budai-Deleanu în mărturii antologice*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2012, p. 503. „Valahul scrie cum de obicei vorbește, fără reguli și fără selecție; în limba aceasta nu există încă un dicționar, nici o gramatică temeinică, nici o ortografie reglementată. Literatura lui cuprinde numai două ediții ale Sfintei Scripturi, o pravilă sau colecție de legi bisericești, care se limitează la cele dintâi șapte sinoade, și celelalte cărți bisericești (care sunt numeroase); apoi câteva cronici ori istoria națiunii valahe, care pot fi considerate românești originale. Celelalte scrieri și manuscrise, traduceri din diferite limbi, sunt în număr mai mare, dar se găsesc numai la particulari, pentru că la ei încă nu este moda de a tipări cărți de folos general, ci și le copiază unii de la alții. Și, cum transcrierea este foarte costisitoare, numai cei bogați se pot bucura de ea. Pe cât am eu cunoștință, manuscrisele lor (afară de cronicile pomenite mai sus) sunt: *Iliada* și *Odiseea* lui Homer, traduse liber, *Viața lui Alexandru cel Mare*, conținând multe adaosuri fabuloase, fabulele lui Esop și viața lui, numită *Isopia*, istoria etiopicească a lui Heliodor, un roman tradus din grecește, *Telemach*, tradus din franțuzește, *Viața lui Petru cel Mare* de Voltaire, cunoscuta carte *Horologium Principum*, tradusă din latinește, o traducere a unei logici, retorici și etici, care a și apărut în tipar, apoi mai multe scrieri de valoare mai mică, traduse din diferite limbi, între care se cuprinde și o istorie universală.”¹⁸

pentru urmărirea progresului gândirii social-politice și al mentalității din societatea română.”¹⁹ Totodată, trebuie semnalat un amănunt semnificativ, pe lângă tipărirea de carte asigurată de tipografia de la Iași, dar niciodată suficientă, operele în manuscris au completat producerea de carte și iluminarea, dar nu au văzut niciodată tiparul, ceea ce a dus la dezvoltarea unor centre de copiere a acestora, înființate mai ales pe lângă mănăstiri, dar și în orașe: „patroni, susținători, traducători, copişti”²⁰ – apare în acest timp ca o pleiadă de cărturari câştigați de ideea progresului, și ansamblul datelor dezvoltate în conexiunea lor, condițiile în care o mișcare literară de orientare, în special, franceză, se suprapune cu mișcarea politică spre înlăturarea dominației străine și spre soluționarea crizei în care intrase regimul feudal.”²¹ De asemenea, tot în această perioadă vor apărea și copişti, care scriu manuscrise pentru alții, înțelegând preocuparea lor ca pe o profesie constantă, lucrând la comandă și firește contra cost ceea ce le era solicitat. Totodată, pătrunderea cărților populare traduse în literatură joacă un rol important nu numai din perspectiva faptului că au corespuns noilor necesități de ordin spiritual, ci și fiindcă ele au contribuit la îmbogățirea literaturii autohtone. De asemenea, se poate afirma că „traducerile romanelor de aventuri, cavalierești și satirice au înlesnit cunoașterea unor valoroase lucrări de circulație universală. Din acest motiv cărțile populare nu au constituit niciodată o lectură gratuită,”²² ci au avut rolul de a instrui cititorul și de a lărgi orizontul cunoașterii culturii altor popoare, de a stimula simțul creativității, dar și de a contribui la îmbogățirea limbii. Așadar, după cronicile și povestirile istorice versificate, ivirea cărților populare traduse „a creat premisele necesare pentru receptarea operelor literare culte,”²³ a căror prezență în literatura moldovenească se va face tot prin recursul la traducere sau la adaptarea textului; selecția textului se subordonează imperativelor gustului, numai că „motivul acțiunilor morale nu mai este un comandament religios sau etic, așa cum nu mai era cel raționalist în literatura occidentală.”²⁴

În egală măsură este evident, că deocamdată nu se poate vorbi de „o schimbare a conceptului de literatură și, implicit, a funcției ei; literatura rămâne încă, în primul rând, un auxiliar didactic și moral, cu scopuri educative mai mult sau mai puțin mărturisite, iar temele romanelor traduse demonstrează suficient acest fapt.”²⁵

¹⁹ Duțu, Alexandru, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea (1700-1821). Studii și texte*, București, Editura Pentru Literatură, 1968, p. 216.

²⁰ *Ibidem*, p. 222. La 1786, copii de sine stătătoare ale operelor au fost făcute de copişti precum Toader Jora care scrie *Zăbava Fantasierii și Istoria Epioticească a lui Iliodor*, sau Ștefan Sfirce, care se dovedește mai interesat de literatura istorică, întrucât scrie *Letopiseșul lui Nicolae Costin* în 1784, *Cronici moldovenești* în 1786, *Povestirea Lui Tarlo* în 1786-1787 și *Cronica domniei lui Nicolae Mavrocordat* în 1791. Însă, aceștia realizau așa numitele post-pouris-uri în care un cititor, dornic să aibă la îndemână, într-un volum redus, fragmentele care i-au plăcut și pe care simte nevoia să le recitească, adună părți din mai multe opere.

²¹ *Ibidem*, p. 221.

²² *Литература дин аниї 1771-1820 ын История литературий молдовенешти де ла орижини пынэ ла 1840*, волумул I, Кишинэу, Штиинща, 1986, п. 369..

²³ *Ibidem*, p. 370.

²⁴ Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc. Momente și sinteze*, București, Editura Minerva, 1971, p. 93.

²⁵ *Ibidem*, pp. 93. La 1783, sub îndemnul și mai ales cu cheltuiala lui Iordache Dărmănescu, se va traduce în literatura moldovenească, *Istoria lui Alfidalis și a Zelidei* apărând lui **Vincent** Voiture, o certă dovadă a faptului că începând cu această dată, tălmăcirile cărților culte vor lua locul celor populare. Este de reținut faptul că „traducerea *Istoriei lui Alfidalis și a Zelidei* se datorește asemănării cu alte povești de circulație anterioară în țările noastre, ca *Haricleea* sau *Erotocrit*.” Din această perspectivă a adaptării textelor în proză, se poate afirma că această perioadă este dominată în Muntenia de Ioan Cantacuzino iar în Moldova de Alecu Beldiman, „autori

În privința învățământului „în 1775, în Moldova, Grigore al III-lea Ghica a dat o nouă organizare Academiei de la Iași, lărgind programul de studii și mărindu corpul profesoral.”²⁶ Ceva mai târziu, Iacov Stamati elaborează un plan de reorganizare a Academiei în care se va resimți și mai mult spiritul novator epocii. Desigur că școală românească exista în Moldova, însă la 1803, când Veniamin Costache, îi succede lui Iacov Stamati ca mitropolit al Moldovei, „pune bazele seminarului de la Socola, școală care avea să contribuie esențial la românizarea învățământului și căreia îi era dat să adăpostească ceva mai târziu activitatea câtorva profesori ardeleni;”²⁷ „înființarea seminarului avea în vedere predarea unui învățământ mai înalt în limba patriei și diminuarea influenței dascălilor greci de la Academie.”²⁸ Au existat bănuieli că ar fi avut drept model de organizare școlile de la Blaj, sau după modelul seminariilor rusești. Totodată s-a vorbit chiar de o influență a Academiei grecești, fapt susținut de asemănarea dintre programele de învățământ unde retorica și filosofia se împleteau cu istoria universală, dar mai ales cu latina, o dovadă a prezenței ideilor ardeleni: „în această ordine de idei însă s-ar putea aminti tot așa de bine și preocupările pentru limba latină înscrise în proiectul de pe vremuri al lui Iacob Stamati, proiect care oglindea și experiența unor universități germane.”²⁹ Necesitatea școlii era urgentă, iar „clerul trebuia format în limba înțeleasă de popor, și el nu mai putea fi lăsat cu instrucția elementară pe care o căpătase mai înainte în modestele școli mănăstirești”³⁰. Însă, perioada 1806-1812 va face ca seminarul să fie dezorganizat.

Important este faptul că în această perioadă, așa cum vom observa în cele ce urmează, Mitropolitul Veniamin și Asachi, ambii dornici de redeșteptarea poporului român, împreună cu Mihail Sturdza se hotărâsc ca pentru dezvoltarea învățământului să aducă profesori din Transilvania, deoarece în Moldova erau greu de găsit oameni destoinici. Mitropolitul Veniamin Costache încercase în 1815 să îl aducă la Socola ca profesor pe Ioan Budai-Deleanu, dar fără succes: „deși este pe punctul de a veni în capitala Moldovei. Nu se cunosc cu precizie motivele pentru care marele poet al Transilvaniei nu răspunde chemării ce i se adresa.”³¹

În ceea ce privește Basarabia, „la inițiativa mitropolitului Gavriil s-a înființat la Chișinău un Seminar duhovnicesc pentru educarea tinerilor clerici, care a fost inaugurat la 31 ianuarie 1813. Aici se învățau gramatica, retorica, logica, filosofia, istoria, geografia, matematica, pedagogia și teologia dogmatică. Întemeietorul instituției a stabilit ca în acest seminar limba de predare să fie cea moldovenească națională, alături de latină, rusă și greacă; facultativ se putea învăța și limbile franceză și germană.”³² Este clar faptul că profesorii predau în limba română și celelalte discipline, fapt doveditor fiind achiziționarea de cărți din Bucovina pentru predarea limbii latine și grecești.

care cunoșteau mai multe limbi străine și depășeau nivelul mediu de cultură occidentală, în special cea franceză, fie prin intermediul celei grecești, rusești, sau italiene, fie direct de la sursă.”

²⁶ Nicolae Isar, *op. cit.*, p. 13.

²⁷ Dimitrie Popovici, *op. cit.*, p. 320.

²⁸ Nicolae Isar, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ Dimitrie Popovici, *op. cit.*, p. 320.

³⁰ Nicolae Isar, *op. cit.*, p. 16.

³¹ Dimitrie Popovici, *op. cit.*, p. 320.

³² V. Ciobanu, *op. cit.*, pp. 717-718.

Învățământul basarabean în limba națională a cunoscut înviorarea în primul deceniu după anexare, căci în urma solicitărilor mitropolitul Gavriil va deschide o școală în limba moldovenească, în localul de lângă biserica Sf. Prooroc Ilie – Seminarul duhovnicesc, care va fi mutat ulterior într-o altă casă lângă biserica Nașterii Precistii, spre nemulțumirea negustorilor, care propun construirea unei școli. Această dorință a înființării de școli moldovenești a venit și din partea unor centre mai vechi ca: Greceni, Lăpușna, Orhei și Soroca – unde existaseră astfel de școli. Însă, autoritățile rusești nu erau interesate de acest lucru, preferând construirea unor școli noi care să aibă predare în limba rusă. „Astfel, în 1819 s-a hotărât deschiderea unor lăcașuri de ciclu primar la Hotin și Cetatea Albă, așa cum protoiereul Lonciovski a aprobat întemeierea școlii de la Briceni; pentru învățarea mai lesnicioasă a limbii ruse de către școlari era tiprită în 1819 o *Scurtă ruscă gramatică, cu tălmăcire în limba moldovenească*.”³³ Ulterior va fi adoptată gramatica lui Lomonosov care slujea și cursanților de la Seminarul duhovnicesc. Este important de reținut faptul că „toate eforturile autorităților țariste de a impune în această perioadă rusificarea populației prin școli s-au dovedit zadarnice. La 1816, boierii solicită deschiderea pe lângă Seminarul din Chișinău a „pensionatului nobilimei”³⁴ cu scopul de a pregăti funcționari care să cunoască atât limba română, cât și pe cea rusă, însă acesta va fi închis la 1831. Mai târziu, la 1828 s-au înființat școlile ținutale, care aveau trei clase gimnaziale, pentru prima dată la Chișinău, iar apoi la Bălți, Bender, Cetatea-Albă, Ismail și Hotin, unde se predă și limba română.

Învățământul primar, de bază a rămas în limba națională,³⁵ chiar și școlile denumite lancasteriene pentru învățământul reciproc, introduse în Basarabia în februarie 1814 și-au desfășurat procesul didactic în românește și numai voluntar în limba rusă. La fel se petrecea și cu ritualul bisericesc, care se desfășura tot în limba română. Deci, în primii ani ai ocupației ruse în Basarabia, în pofida încercărilor rușilor de deznaționalizare de a-i asimila pe localnici, conștiința națională aromânilor nu a încetat, ei păstrându-și limba, tradițiile și obiceiurile specifice Moldovei. Despre acest fapt se consideră că „ar fi o mare greșală, dacă s-ar crede că rușii cu tot meșteșugul și toate eforturile lor de a înăbuși mișcarea culturală care se începuse în Basarabia, au reușit în această privință; viața culturală a trebuit în mod firesc să continue și n-a putut să se întrerupă în mod brusc. Tradiția culturală este una dintre cele mai puternice și prin urmare, greșesc acei care cred că orișice popor poate fi deznaționalizat, asimilat.”³⁶ Înființarea acestor școli dovedește mai ales faptul că cel puțin în primele decenii ale secolului al XIX-lea, Basarabia nu s-a dezis, fie din neputință, fie din dorință, de limba română, încercând să păstreze măcar în acest mod o parte a culturii românești, până atunci cultură națională.

Așadar, „iluminismul din Moldova este stăpânit de ideea difuzării cunoștințelor prin toate formele posibile. Specific rămâne faptul că emanciparea se petrecea acum preponderent prin carte, traducere sau compilație, imitație a manualelor, a lucrărilor autorilor din Occident, într-un cuvânt prin modernizarea învățământului.”³⁷ În această perioadă, iluminarea este

³³ *Ibidem*, p. 719.

³⁴ Ștefan Ciobanu, *op. cit.*, p. 132.

³⁵ *Ibidem*, p. 719.

³⁶ *Ibidem*, p. 31. „Rușii au reușit mai mult la popoarele de o credință cu ei; polonezii, de exemplu, popor slav, înrudit cu acel rus, și-au păstrat naționalitatea și cultura mulțumită faptului că ei au fost catolici.”

³⁷ Maria Bulgaru, *Esența și particularitățile iluminismului în Moldova, în Din istoria gândirii filosofice. Epoca modernă și contemporană*, partea a II-a, Chișinău, 1999., p. 60.

susținută atât de cărturarii greci, dar și de moldoveni, dintre care amintim pe Iacov Stamate, Matei Milo, Ioan Cantacuzino și Mihail Strelbițchi.

Dincolo de toate aceste strădanii, „revoluția fanarioților va izgoni dascălii ardeleni, afară de Vasile Fabian, care a rămas în Moldova”³⁸ ceea ce va face ca spiritul național să înceapă a se manifesta din nou, odată cu înființarea Academiei Mihăilene la 1832.

În concluzie, analizând fenomenele geopolitice caracteristice secolului al XVIII-lea, și primei jumătăți a secolului al XIX-lea, de asemenea, urmărind corespondența lui Ioan Budai-Deleanu, putem afirma că iluminismul care s-a manifestat în Basarabia, nu se poate desprinde de iluminismul românesc, chiar dacă unele elemente îl particularizează. Argumentul care stă la baza acestei afirmații are în vedere, pe de-o parte acea mișcare de la Vest la Est, a iluminismului european dezbătută atât de cercetătorii străini, cât și de cei români, iar pe de altă parte, continuitatea culturală în spațiul Moldovei, chiar dacă o parte a sa fusese anexată de Rusia. Așa cum am observat, iluminismul din Principate și din Moldova necesită o perioadă de prefacere culturală, care începe odată cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, și care slăbește în intensitate, abia după 1830, reminiscențe ale sale, prelungindu-se și după această dată, pe când iluminismul din spațiul basarabean se confruntă cu influențele rusești și franțuzești, și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, iar aceste influențe sunt cele care îl particularizează și îl definesc.

Ceea ce îl diferențiază, este o intensitate scăzută, lipsa unei efervescente, pe care nu am întâlnit-o în spațiul transilvănean mai ales, dar și în cel din Principate. Din acest punct de vedere iluminismul basarabean poate fi considerat, în anumite privințe, ca un ecou al iluminismului românesc peste Prut.

Petre V. Haneș afirmă în acest sens că: „încă de la 1812, de când Basarabia a fost răpită Moldovei, literatura românească de acolo a început să-și piardă din valoare. Aceasta din două pricini: literatura rămânea din ce în ce mai izolată, nu se mai putea hrăni din trunchiul comun al literaturii românești; tineretul învăța la școli rusești, venea în contact mai strâns cu literatura rusească și mai slab cu cea românească. Cu cât despărțirea dintre Moldova de dincolo de Prut și dintre cea de dincoace se întărea mai mult, cu atât și literatura românească basarabeană da înapoi.”³⁹

Așadar, iluminismul românesc s-a dezvoltat pe fundamentul izvoarelor românești, dar alături de acest fond au circulat numeroase idei europene de factură iluministă, „care au exercitat o influență modelatoare asupra fondului românesc punându-i la îndemână instrumentele cu ajutorul cărora să se poată mai întâi regăsi pe el însuși, dezangaja de valorile orientale, străine, impuse de dominația turcă și fanariotă, iar apoi orienta spre structurile sociale și politice europene, firești lui.”⁴⁰

Iată că, odată cu ivirea și dezvoltarea iluminismului românesc cu toate particularitățile care definesc fiecare spațiu românesc în parte, „dincolo de spectacolul contrastelor,

³⁸ Marin Popescu-Spineni, *Instituții de înaltă cultură. Învățământul superior: Muntenia: 1679-930, Moldova: 1562-1930, Ardeal 1581-1930, Bucovina 1849-1930, Vălenii de Munte*, Editura Datina Românească, 1932, p. 87.

³⁹ Petre V. Haneș, *Scriitori basarabeni 1850-1940*, București, Editura Casei Școalelor, 1942, p.5.

⁴⁰ Vlad Georgescu, *op. cit.*, p 179.

descoperim fața dublă a societății românești de la 1800, care nu privește pur și simplu spre Occident, după cum nu-și întoarce cu totul ochii de la Orient.”⁴¹

Ceea ce este și mai interesant în tot acest amalgam și eclecticism al surselor și filierelor este tocmai acomodarea tuturor acestora, într-o împletire organică ce nu a lăsat vreodată sentimentul scindării, al vreunei polarizări, ci a dezvăluit „o cale proprie a iluminismului românesc, îngemănând principiul continuării tradiției cu preluarea ideilor iluminismului european într-o sinteză originală.”⁴²

Bibliografie:

- Angheliescu, Mircea, *Preromantismul românesc (până la 1840)*, București, Editura Minerva, 1971.
- Bulgaru, Maria, *Din istoria gândirii filosofice. Epoca modernă și contemporană*, partea a II-a, Chișinău, 1999..
- Ciobanu, Ștefan, *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*, Chișinău, Editura Enciclopedică Gheorghe Șincai, 1992.
- Ciobanu, V., *Premisele anexării Basarabiei și primii ani ai ocupației ruse (1812 - 1821)*, în Paul Cernovodeanu, Nicolae Edroiu (coordonatori). *Istoria românilor*, București, Editura Enciclopedică, vol. VI,
- Cornea, Paul, *Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de istorie literară și studii culturale*, București, Polirom, 2008.
- Duțu, Alexandru, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea (1700-1821). Studii și texte*, București, Editura Pentru Literatură, 1968
- Duțu, Alexandru, *Sinteză și originalitate în cultura română (1650-1848)*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972.
- Georgescu, Vlad, *Ideile politice și iluminismul în Principatele Române 1750-1831*, București, Editura Academiei, 1972.
- Haneș, V. Petre, *Scriitori basarabeni 1850-1940*, București, Editura Casei Școalelor, 1942.
- Chindriș, Ioan, Iacob, Niculina, *Ioan Budai-Deleanu în mărturii antologice*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2012.
- Isar, Nicolae, *Principatele Române în Epoca Luminilor 1770-1830. Cultura. Spiritul critic. Geneza ideii naționale*, București, Editura Universității din București, 1999.
- Литература дин аний 1771-1820 ын История литературий молдовенешти де ла орижини пынэ ла 1840, волумул I, Кишинэу, Штиинца, 1986.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- Munteanu, Romul, *Literatura europeană în epoca luminilor. Iluminism, Preromantism, Sturm und Drang, Neoromantismul german*, București, Editura enciclopedică română, 1971.

⁴¹ Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 92.

⁴² Mircea Angheliescu, *Preromantismul românesc (până la 1840)*, București, Editura Minerva, 1971, p. 40.

Popescu-Spineni, Marin, *Instituții de înaltă cultură. Învățământul superior: Muntenia: 1679-930, Moldova: 1562-1930, Ardeal 1581-1930, Bucovina 1849-1930, Vălenii de Munte*, Editura Datina Românească, 1932

Popovici, Dimitrie, *Studii literare. Literatura română în epoca „Luminilor”*, Cluj, Editura Dacia, 1972, ediție îngrijită și note de I. Em Petrescu.

GRIGORE V. CIOBAN – A CROSS-ARTS CASE

Ioan Dănilă, Assoc. Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău

Abstract: Stanger manifestations such as associating painting with literature or, more precisely, the territory of words, often occur within the dreamt empire of arts syncretism. Grigore V. Coban, a philologist was at the same time a professor and an art critic, the most famous art reviewer in Bacău, during the second half of the 20th century. His preoccupations extended to systematic research of Nicu Enea, a representative painter of the Moldavian territory, to whom he dedicated a solid monographic approach. As a literature specialist he dealt with translating from Russian and as a proper creator he was an outstanding epigram writer.

Our present work suggests a first synthesis of Grigore V Coban's work as a useful dedication to his one hundredth anniversary of his birth (1914).

Keywords: cross-arts; syncretism; art criticism; Moldavian territory

There are cases of apparently *inadequacy to the object* – an accusing syntagma whose content is useless when the evolution of the product of that artistic action is estimated. For instance, it was stated that Spiru Haret's educational system might not have been valuable as long as he was a mathematician – even if a famous one – and not a schoolmaster. As the time passed by it was confirmed that his free and long lasting conception in the field of teaching – learning system that was proved even during his lifetime. (In 2012, on the occasion of his centenary, there were not as many signs of celebrations compared to the huge benefits made to the Romanian school system.)

As far as the plastic arts are concerned, the situation is almost the same, as long as the admirers of paintings are not necessarily his fellows, but all kinds of different specialists: doctors, engineers, economists, journalists, teachers etc. Among these we may notice a visible distinction between the humanistic teachers and the exact sciences specialists: the former activate their subconsciousness and deal with the work of art as they do with all literary texts (etymologically, "texture"): they discompose it to reconstruct it again, in the name of the two essential principles: cohesion and coherence.

He who knew Grigore V. Coban (1914-1986) rapidly turned from the image of the Russian language and literature professor to the cultural journalist reviewer, since his art reviews are almost artistic essays.

We don't have other documents except his death certificate¹⁾, out of which we learn that he was born on 30th January 1914, in the town of Soroca, S.U., parents Vasile and Maria, his first name Grigorii, and his last address: 46, Războieni street, Bacău. He died on the 29th of January 1986, a day before his 74th birthday²⁾.

A thorough research of his family tree was done by Sergiu Patrașcu³⁾. He recalls his ancestors: Benchici, Dabija and, of course, Coban, having their roots in Sudarca⁴⁾ (region of Soroca), the place from which their grandparents came to Romania in September 1956, to join their three children Elena (Liusea), Grigore (Grișa) and Dumitru (Michea). They all lived in Iași where they have their tombs in "Eternitatea" graveyard⁵⁾. Sergiu Patrașcu is most interested in the personality of "Grigus" – Grigore Coban, "whom they were very fond of"⁶⁾.

We get to learn about his school years at the Agricultural High School – Soroca, where he also learned German, about the school gazette where he used to publish articles, and about “Al. I. Cuza” University of Iași – the Law School⁷⁾. Among his favourite professors was A. C. Cuza⁷⁾, to whom he dedicated a 56 - page booklet in 1939 entitled “The Phenomenon A. C. Cuza” (Academy Library, Bucharest, II 156652). Grigore Coban visited him to take an interview, while the painter Costache Agafiței was sketching his portrait.

His graduation subject was “The Judicial Regime of the Black Sea Straits” (international law), after that he prepared to become a judge being first a lawyer; in fact, he seemed to be on the list that the king had to sign up⁸⁾, but he was replaced by someone else, since the “relations” were quite strong at that time as well⁹⁾. Of course, he was thoroughly depressed by it¹⁰⁾.

After graduating the Reserve Officers School in Bacău, he went to war in 1941, to free Bessarabia. He send many war reports to the newspaper “Bacăul”¹¹⁾, and the following year he was caught prisoner by the Russians. He changed the labour camps and managed to hide his Moldavian origin and refused to take part in the military groups of communists made from camp prisoners. In 1951, he was freed, threatened to be caught again “owing to his political past and his patriotic attitude during his being a prisoner”¹²⁾.

Lucidly, he understood that it was useless to try hard and be a professional lawyer so he turned to Russian language and literature. As he could speak it fluently he attended “Maxim Gorki” Institute in Bucharest, he became a teacher, but this was not his most pleasant activity¹³⁾.

So he became a cultural journalist, “soon deprived of the right to sign articles”¹⁴⁾, but “since he was a valuable art critic, he was allowed to sign only reviews”¹⁵⁾.

We can also find descriptions of his personality by Sergiu Patrașcu and Cornel Galben¹⁶⁾, about a certain dictionary dedicated to the contemporary artists of Bacău, “lost in some publishing house”¹⁷⁾, and about a volume of epigrams that had to be issued in 1937, still a manuscript. He was inscribed in a “Lexicon of Contemporary Artists”¹⁸⁾, mentioned just as a “professor and art critic” in “Encyclopaedia of Bacau county”¹⁹⁾.

The force of the written word and his literary-journalistic career constituted an example for Bacău, the city that adopted him. Practically, the local section of the Union of Plastic Artists in Bacău is attributed to Grigore V. Coban²⁰⁾. The cultural gazette, “Ateneu”, initiated by Grigore Tabacaru and George Bacovia in 1925, still active, contributed to the promotion of arts in this region²¹⁾. For instance, he published three articles in 1970, a faire-part for Romul Ladea, “who made us feel the stone and wood, shaped by the throbbing of hearts which will last forever”²²⁾, a mini group portrait about Aurel Stanciu, Ștefan Pristavu, Mihai Butnaru, Miluș Semenov, facing the audience and another review of Ilie Boca, “a famous name”²⁴⁾ in the local and national art.

He also dedicated a good part of his reviewer activity at “Ateneu” to the monograph of Nicu Enea’s “the painter of Bacău landscapes” – 1979²⁵⁾. In fact, Grigore V. Coban has become the authorized review commenter of the artist born in Valea-Arini, Măgurești²⁶⁾.

He was also mentioned in a dictionary made by Ion Hangiu (2004), with the single article “Timpul” though he appeared in many literary magazines²⁷⁾.

To master a foreign language may be a symbol of the pleasure to deal with the literary text, directly. Grigore V. Coban gained the title of Russian Translator when the Romanian

press had to celebrate Lenin's anniversary, Grigore V. Coban, a teacher at "Vasile Alecsandri" High School or later "Vasile Alecsandri" University of Bacău, was asked to publish the Romanian version of the Russian authors ²⁸⁾. In the same year, 5 months later, he was to sign up poems written by A. Blok ("High up, at the Kingly Gate / A witness, a child is crying / Because no one will ever come back") ²⁹⁾, Anna Ahmatova, ("As the white stone, deep down the well / Only the holly hammer sounds in me"), Boris Pasternak ("Cinderella crosses the town in an elegant carriage / But when she wastes all money, she comes back on foot") or B. A. Ahmadullina ("Do you fancy that my pride / Kept you far from me? / No, not it, but my pain is all that separates us") ³⁰⁾.

We think that Grigore V. Coban should have been included in literary dictionaries, if not for his translations, at least for his epigrams. He became a character in a literary work written by Constantin Călin³²⁾. His nephew mentioned two epigrams on the 10th October 1933 issue of the "Orientations" Magazine 1935. This volume, "Absinth Flowers", includes stanzas like these: "To Mr. *Dinboi Vasile* – *father of two of my private students* ": "I'll give your money back / I won't teach them, I made up my mind / Your children, just like you / Prove to be quite stupid" or "*Correction: «Between Mr. Gr. V. Coban and Liana Jar I can't find any difference. Their pens are dipped in the same inexhaustible jar of beliefs »* (The Voice of Students): "Between Me and Liana / The difference is not just small; / I have had sparkles (puns, cf. Rom. *jar*) my whole life, / Whereas she - just in her youth!"³³⁾. Some other times, his tone becomes more rebellious, imposed on by the historical times. "An ordinary lullaby "composed as a family heirloom, but in an (un)proper moment - the return from prisoner camp - ends in an ordinary note of the outlaw or cult ballads (George Coșbuc): "Let Stephen and Michael burn / In your eyes. / Your eyes – a flash, your hand – an ax, / Glory over realm! - July 15, 1951, Grigus"³⁴⁾.

In 2014, we have initiated a complex manifestation even to celebrate the 100th anniversary, activity regarded as a spontaneous artistic and professional evaluation, made by people who knew him: "It's true that he deserved being better known. [...] He used to be the director of the Students' Club" (C. Călin), "he used to paint pictures, replicas, that he offered his friends, and theatre and opera sceneries" (Ilie Boca), "he possessed real painting collections" (Valeriu Bogdăneț), "he used to impose on us through his comprehension which was far from being acceptance" (Elena Bulai), "he created in the Language Department a real beneficial atmosphere for intellectual activities" (Doina Cmeciu)³⁵⁾.

Being "the first art critic in the city of Bacău" (Ilie Boca), an *in absentia* apprentice of Tonitza, Grigore V. Coban represents a landmark in the local literary and cultural history. From the point of view of his publishing products we have to remark noteworthy qualities of writing and themes: the property of his terms, his critical thinking, his minute information. *Stricto sensu*, his art reviews are a possible demonstration of syncretism of arts. The accuracy of the document, almighty in his case, is placed over the Canons of his style and composition: concision, clarity and expressive power and communication. The image and the letter are in a happy marriage in everything became art criticism, exercises of admiration or incursion in evolution of visual arts in a fertile geographical area – Middle Moldova.

Bibliographical notes

People's Council of Bacau, the Executive Committee, Death Certificate, D.7 series, no. 001 079 issued under number 20992 / 29.01.1986. Act we were provided by Professor Violeta Coban, daughter-in-law of the celebrated centenary, whom I thank.

Ibidem. The Death was entered in the Register of civil status at No. 125, of January 29, 1986. On April 10, 2014, being in Iași, I intended to visit the Patrașcus to obtain additional information. The poor health of the two nonagenarians forced me to postpone the appointment, but I got into account their solicitude to be useful in completing a biographical picture.

Sergiu Patrașcu, *Povestea familiei mele*, [Iași], f.e., 2008, cap.IV „About the Coban «branch»”.

Ibidem, p.30. The text is accompanied by photographs.

Ibidem, p.31.

Sergiu Patrașcu makes an important clarification: “As far as I know and as I've read, it appears beyond doubt that Grigus did not take part into the legionary movement (very blasphemous now)” (*ib.*, p. 32.)

Ibidem, p. 34.

Ibidem.

Sergiu Patrașcu tells a relevant story: “I was in the attic of my grandparents barn, where I found and browsed newspapers brought by Grigus when coming in, he was reading a letter aloud. I heard only the last words: ‘All this will end sometimes with a revolver bullet’. I guess that it was his own letter that he was rereading” (p. 34).

Sergiu Patrașcu quotes the article “St. Demetrius on the front”, that he had read in the columns, of the newspaper “Bacăul”.

Sergiu Patrașcu, *op.cit.*, p. 34.

Ibidem, p. 38.

Ibidem.

Ibidem.

Cf. *Personalități băcăuane*, I, Bacău, Corgal Press Publising House, 2000, pp. 66-69. Sergiu Patrașcu expresses his doubts that Grigore V. Coban would have prepared his PhD on “The Problem of Straits” (better said “The Legal Regime of the Black Sea Straits”), citing the risks of such a scientific approach concerning his uncle. Cornel Galben's work is also valuable through the bibliographical notes. There are numerous references about / by Grigore V. Coban in “Ateneu” (1971, 1973), “Steagul roșu” (1974), “Sinteze” (1997), “Așa” (1999).

Ibidem, p. 67.

Bacău, Editura Corgal Press, 2000

V[asile] B[ulgariu], *Grigore Coban*, in “Encyclopaedia of Bacău county” (Emilian Drehuță coordinator), Bacău, “Agora” Publishing House, 2007/2008. The references to Otto Brieser, about whom he had written in 1967 and 1974 are missing.

“The first steps –the art historian Constantin Prut mentioned - is placed in the late '60s, when several young creators begin to gather around the art critic Grigore V. Coban active for a long time, and the painter Ilie Boca [...] not only for a job, but also for the promise of artistic achievement” (*Art 2003 - Bacau Branch of the Union of the Plastic Artists*, p. 8). Not

coincidentally prominently placed in a simple enumeration, it is inferred that he must be associated with proper creators: “Such names as Grigore Coban, Ion Burdujoc, Gheorghe Velea” etc. constitute “an artistic avanguard core” (Carmen Istrate-Murariu in *UAP 40 - Bacău Branch of the Union of the Plastic Artists - 1969-2009*, Bacău, Rovimed Publishers, 2009, p.7).

Starting with the second year (1965) of the new series of, the “Ateneu” magazine numerous texts signed by Grigore Coban will be published, from profiles of plastic artists to artistic events and from obituaries (Ion Frunzetti, Ion Burdujoc, etc.) to anniversaries, all in the columns having the headline “Plastic Notebook”. Marilena Donea notes that in 1974 Grigore V. Coban used the phrase “the spiritual geography of the municipality city and the county of Bacău”, occurring again in the dictionary written by Mândica Mardare and Liliana Cioroianu in 2001 (“*Ateneu*” 40. *Bibliography 1964-2004*, II, Bacău, f.e, p. 392).

Grigore V. Coban, *Ladea*, in “Ateneu” (Bacău), new series, an VII, nr. 9 (74), September 1970, p. 17.

Idem, *Penelul alb*, in “Ateneu”, publ. cit., nr. 12 (77), dec. 1970, p. 18.

Idem, *Expoziția interjudețeană – Bacău-Botoșani-Suceava*, in “Ateneu”, publ. cit., nr. 2 (67), febr. 1970, p. 17. Implicitly, I corrected the second word in the title, handpicked in printing form, “interjudețiană”. We consider that the text proves that the author does not make spelling mistakes.

Idem, *Nicu Enea – un pictor al vieții rustice*, in “Ateneu”, publ. cit., nr. 10 (75), oct. 1970, p.17. Previously, in “Scânteia” (July 29, 1978), he made references about “Nicu Enea Retrospective”.

At the centenary of the birth of the painter, the magazine “Ateneu” (new series, year 34, no. 4 (331), April, 1997, p.1) reprints an excerpt of the study, entitled “Equilibrium and Strength”, recognizing in his art “a constant aversion to colourful sentimentality and unessential effect”. In “Cetatea Moldovei”, for example, Grigore Coban writes two articles published in a single issue (4-6, year III, Volume V, 1942, p 205, 322).

Grigore Coban gave the Romanian version of a fragment from the Evgheni Evtușenko’s “Bratsk Hydro Power Station”: “The strong wind screaming roars. / The frost gathers delegations pliers. / Lenin thinking of the future - / Forgetting about himself, but he cannot forget them. / He knows all ideas are but useless ‘isms’, / when the poor Russian cottages, full of tears, are forgotten” (“Ateneu”, publ. cit., nr. 4 (69), 1970, p. 19).

In the “Ateneu”, publ. cit., no. 10 (75), October 1970, p. 19. We allowed ourselves to operate three modifications for a more fluent reading: elision of the *î* vowel, marked by a hyphen – in the first verse; the missing dash in the “plânge-un” and the restoring of the hiatus - the second verse and the missing comma before the last verse.

Ibidem.

It deals with “Bacăul literar” by Eugen Budău, the most valuable specialised dictionary in the county. It is said that he mentioned the father’s initial letter to avoid confusion with the names of other publishers and writers. For example, in the “Ateneu”, the writer G[eorge] B[ălăiță] responds at “Readers Column” to an aspiring poet Vasile Coban, Romanian language and literature teacher in Ploiești: “... your lyrics, correct, elaborate, do not exceed the attitude of a poetry lover”. In the next column, the editor of that time of the magazine cautiously analyzes the correspondence received from Ion Lilă, in which “poetry exists even if not crystal clear”.

As long as the latter confirmed, it can be assumed that Vasile Coban would have had the same destiny (cf. “Ateneu”, publ. cit., No. 4 (69), 1970, p. 7).

“Grigore Soroceanu in a short story of mine still a manuscript” (quoted Sergiu Patrașcu, *op. cit.*, p. 38). The name of the Bessarabian province is mentioned by the last artist in a group: the works of Nicu Enea “were welcomed by eminent writers and art critics like Victor Ion Popa, Felix Aderca, Cicerone Theodorescu, Meny Toneghin, N. N. Tonitza, G. Oprescu, Tache Soroceanu etc.” (Grigore V. Coban, in “Ateneu”, publ. cit., no. 10 (75), October 1970, p. 17).

Sergiu Patrașcu, *op. cit.*, p. 33.

Ibidem, p.37.

A Master’s degree student in Letters - Iuliana Chirilă - elaborated an interesting seminar paper on the subject *The Methodology of Scientific Research*, and she dealt with the content of the event on January 30, 2014.

MAN - OPENER OF MYSTERIES IN LUCIAN BLAGA'S POETRY**Andreea Maciu, Assist. Prof., PhD, University of Pitești**

Abstract: The present research proposes the analysis in Lucian Blaga's poetry of the human being perceived in a permanent 'struggle' with the mysteries of the world that will never reveal entirely to him, thus enhancing themselves even more and actually making his existence more vivid. It is a never ending struggle that reveals both the importance and the beauty of the luciferian knowledge and that in the end will not consume the human being, but paradoxically, despite his will, it will make him flourish. Further details will be given regarding the states of mysteries in Blaga's poetry – the Mystery of Light, the Mystery of Fire, the Mystery of Night, the Mystery of Sleep, the Mystery of the Great Passage, the Silence, the Secret Melancholy and the Mystery of the Great Anonymous. The emphasis will be laid especially upon the Mystery of Light.

Keywords: mystery, human being, sacredness, luciferian knowledge, mystery of light

Misterul, catalizatorul ființării omului, așa cum apare proiectat în opera artistică a lui Lucian Blaga, este perceput de către Mariana Șora astfel: „, Misterul ireductibil sau...esența ultimă a lucrurilor – e și inexprimabil în măsura în care e întrevăzut în sesizări intuitive, refuzându-se limbajului, care e discurs și analiză, când nu e aluzie metaforică...”¹

Lucian Blaga, „tăcutul filosof ardelean al misterului ancestral și colectiv, făcând panteist schimb de taine cu străbunii și cufundându-se noptatec în zona de umbră a cuvintelor”², așează misterul universal în centrul operei sale, conferindu-i valoare primordială, în ideea că existența umană a fost, este și va fi într-un mister, etern sub pecetea acestuia, în pofida faptului că încercările omului de luminare a penumbrei pe care acesta și-o asumă nu se vor epuiza niciodată. Scopul nici nu este în fond, susține Blaga, devoalarea misterului, golirea lui de substanță, ci potențarea acestuia, de unde și frumusețea nudă implicată în eterna luptă a omului cu vălurile omniprezente ale misterului.

Omul va rămâne așadar un etern deschizător de mistere universale, truda sa cu necunoscutul nu va cunoaște finalitate, dar misterul Ultim mereu va ascunde o față opacă, împiedicând luminarea completă, ceea ce, conform concepției blagiene, este un lucru benefic și datorită unor rațiuni legate de protecție și autoconservare. Tocmai de aceea, Marele Anonim vine în întâmpinarea acestei idei și ne adastă pașii pe un târâm mai puțin primejdios, care răspunde neîndoielnic cerințelor protectoare ale cenzurii transcendente.

Putem înfăptui orice, putem fi orice, chiar dacă Însuși Marele Anonim își asumă fără îndoială atribute misterioase, chiar dacă însăși apariția noastră pe pământ poartă însemnele misterului etern, tocmai datorită existenței și perpetuării misterului. Pentru că dacă am ști ce ne așteaptă în ziua de mâine, dacă am dezbrăca misterul de substanță, dacă am cunoaște resorturile și reacțiile Firii întregi, am rămâne neputincioși în sânul universului matern știind că nimic nu poate fi schimbat.

¹ Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București, 1970, pp. 45-46.

² Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p.8.

Și totuși existența „fără posibilitate de ancorare în absolut”³ pe care omul și-o asumă rămâne în esență o existență tragică: „În această perspectivă metafizică, ființa umană, apucând pe drumul chemării sale, a revelărilor, este înfrântă datorită tocmai acelor mijloace spirituale care, în fața instanțelor lăuntrice ale ființei umane, par stimulentele cele mai pozitive. *Tragismul prăpăstios* al existenței umane se desprinde spectaculos și elocvent din aceste sensuri diametral opuse ce pot fi atribuite destinului uman...Și dacă pentru a caracteriza izbânzile și căderile omului ni se permite să recurgem la imagini din mitologiile popoarelor, am susține că iadul și paradisul nu sunt locuri terminus ale destinului uman, ci aspecte permanente ale istoricității noastre”.⁴

Și iată cum introspectează Alexandru Tănase drama și, în același timp, măreția–coordonate fundamentale ale destinului uman: „În lumina gnoseologiei dialectice, măreția omului constă în veșnica sa tentație de a cuceri absolutul și în progresele pe care le realizează în acest sens; drama spiritului uman, paradoxul însuși al cunoașterii și creația constă tocmai în aceea că, sporind înțelegerea și capacitatea de înstăpânire asupra lumii, dezleagă tainele universului, lărgeste teritoriul cunoscutului, dar în același timp sporește parcă aceste taine, în sensul că omul devine tot mai conștient de caracterul inepuizabil al necunoscutului, de «corola de minuni» în care e învăluit absolutul.”⁵

Iar contradicția dintre cele două manifestări primește următoarea soluționare: „Această contradicție între *posibilitatea teoretică nelimitată* de a cunoaște absolutul și *relativitatea* tuturor actelor de cunoaștere și creație culturală, dintre tainele dezlegate ale lumii sau putința noastră reală de a pătrunde prin porțile astfel deschise în lumea fermecătoare, plină de mistere a absolutului, și însăși această lume – contradicție mereu rezolvată și mereu reapărută pe o treaptă nouă – reprezintă cea mai puternică pârgie a progreselor spiritului uman.”⁶

În ceea ce îl privește pe Marele Anonim, criticul precizează că Blaga îl percepe ca pe „un produs mitico-filosofic al imaginației căutătoare de ultime sensuri, centru generator, direct și indirect, al existenței mundane, acumulând atât calități divine cât și însușiri demonice, cu infinite posibilități de generare, dar împiedicând prin cenzura transcendentă o cunoaștere absolută adecvată și întemeind astfel *principiul conservării misterului*.”⁷

Față în față cu misterul universal, omul rămâne un neobosit deschizător al acestuia, după cum am mai afirmat, însă virtuala luminare completă a tenebrelor ar însemna extincția însăși a creației, după cum arată Constantin Fântâneru: „Dacă omul ar cunoaște misterul nu ar mai crea. Prin relevarea directă și totală a misterului s-ar reduce starea de paradis dinaintea căderii, când nefiind moarte, nu mai putea fi nici creație. Creația este corelativă morții.”⁸

Joaca aceasta grea cu misterul care ne clipește șăgalnic din gene, oferindu-ni-se doar pe jumătate, se desfășoară treptat dar consecvent, secvență cu secvență, tocmai pentru că

³ Alexandru Tănase, *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*, Ed. Cartea Românească, București, 1977, p. 252.

⁴ Lucian Blaga, *Ființa istorică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977, pp. 218-219.

⁵ Alexandru Tănase, op. cit., p. 256.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, p. 251.

⁸ Constantin Fântâneru, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1940, p. 97.

Marele Anonim ne-a dat aripi cu care să putem încerca tentația zborului și nu ne-a dezvăluit finalitatea acestuia, ea rămânând îngropată în mister.

Așadar misterul se dovedește a fi acela care oferă speranță și împlinire, dinamism și implicare, oferă viață tumultuoasă și efervescență, dă culoare și savoare trăirii umane, netezindu-ne calea spre o existență completă. Deși nu ne este întotdeauna simplu și la îndemână să ne bucurăm de fascinația pe care acesta o implică, misterul va rămâne cheia eternă a porților sufletului uman și a Firii întregi, dincolo de inepuizabilele încercări ale omului de a câștiga lupta cu umbrele pe care acesta și le asumă cu statornicie.

Există o serie de ipostaze ale misterului cultivate cu măiestrie în opera blagiană, dintre care putem enumera: misterul luminii, misterul focului, misterul nopții, misterul somnului, misterul mării treceri, tăcerea, melancolia secretă și nu în ultimul rând misterul Marelui Anonim. Toate aceste forme individualizate de mister brut pornesc de la același concept și anume conceptul cunoașterii luciferice, cunoaștere al cărei scop este, evident, potențarea și nu elucidarea misterului.

Oprindu-ne puțin asupra misterului luminii, observăm că acesta este adeseori potențat de iubire, ca în poemul *Psalm*.

„Iubind – ne-ncredințăm că suntem.

Când iubim, oricât de-adâncă noapte ar fi,
suntem în zi...”

(*Psalm*)

Iubirea înălțătoare potențează taina, dar potențează în același timp și sensul verbului *a fi*. Existăm cu adevărat atunci când existăm *în* și *întru* lumină și iubire.

Lumina, expresie a unor forțe „fecundatoare” uraniene, (spre deosebire de apă – expresia forțelor creatoare htoniene), apare și ca element stihial primordial, generator cosmic de viață, simbol al cunoașterii, al iluminării, al mântuirii omului, simbol al vieții date de Dumnezeu care este Lumina și chiar al nemuririi⁹, cum remarcăm în poemele: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, *Lumina*, *Vreau să joc!*, *Lacrimile*, *Nu-mi presimți?*, *Lumina raiului*, *Inima*, *Stalactita*, *Pax magna*, *Înțelepciune de grădină*, etc.

Lumina este manifestarea vizibilă a lumii informale, ea însoțind toate teofaniile. După Cabala, specifică Luc Benoist, radiația ei a creat cuprinsul lumii, ca o vibrație ordonatoare a haosului. Porunca divină ce desparte lumina de umbră (contopite la origine) manifestă puterea creatoare, ascunsă înainte în noaptea incognoscibilului. „Lumina solară se identifică astfel cu spiritul iar iluminarea ei cu cunoașterea directă, în vreme ce lumina lunii este numai rațională și reflectată.”¹⁰

Principiul *Fiat lux!* stă la originea lumii în toate cosmogoniile. Ivan Evseev notează faptul că, fiind un produs al focului, degajându-se din acesta, lumina, în genere, este legată de nașterea vieții. Ea succede întinericului, al cărui sens generic este acela de haos. Cele două principii se întregesc, sunt complementare, alcătuind perechea originară, din care, prin filiații, derivă toate făpturile.

Ivan Evseev menționează în sensul acesta: „Aproape în toate religiile lumii divinitățile sunt luminoase. La vechii evrei, Dumnezeu se arată lumii și poate fi perceput în

⁹ Sergiu I. Nicolescu, *Solaritatea poeziei românești*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1997, p. 98.

¹⁰ Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 68.

chip palpabil sub forma luminii. Una din înfățișările luminoase ale lui Iahve o reprezintă splendoarea <slavei> lui (Isaia, 60, 1 – 2). Luminoși sunt și zeii panteonului indoeuropean: rădăcina sanscrită *div* – „a străluci”, „ziuă”, dă pe *divus* în latină; de ea sunt legate numele numeroșilor zei.”¹¹

În gândirea și simțirea românească, lumina este principalul atribut al lumii cosmice, este chiar sinonimul lumii ca sferă de viață (cosmos = *lume* <lat. *lumen* „lumină”), opusă haosului și morții. Lumina zilei este Logosul care prezidează la crearea universului. Ea este și simbolul stării extatice în doctrina misticilor.

Lumina este simbol al vieții, al salvării, al elevației spirituale. La Blaga, misterul luminii stă sub semnul dragostei și al Marelui Anonim:

„Lumina ce-o simt năvălindu-mi
în piept când te văd – minunato,
e poate că ultimul strop
din lumina creată în ziua dintâi.”

(*Lumina*)

Iată, așadar, prin intermediul misterului luminii, suntem martorii regenerării ființei, a propulsării acesteia în spațiul blând al lumii primordiale. Iar, mai presus de toate, iubirea rămâne liantul. Iubirea este aceea care propulsează ființa până dincolo de marginile firii, până la „ziua dintâi”. Sacralitatea sentimentului de iubire trimite la sacralitatea creării universului existențial. Trăind în iubire, trăim în sacru, în lumină, în mister.

Am vorbit despre acest cumul de sensuri pe care lumina îl subsumează în genere, și în special în opera lui Lucian Blaga, dar, dincolo de pluricitatea simbolurilor încorporate în lirica blagiană, reitărăm conceptul de lumină – mister întrucât lumina nu este o evidență, este numai o sugestie, un vâl peste lucrurile zilei, rădăcina ei subzistă în mister; ea este intangibilă, se poate numai presimți, ca în versurile de mai sus, printr-o fluturare a inimii („năvălindu-mi / în piept”).

Iar misterul, prin liminalitate, înnobilează. Nu ne aflăm nici în zi, nici în noapte, ci în anticameră, în limbo, în pragul ușii, lângă fereastră. Putem întrezări ceva, putem vehicula idei, opinii, sugestii, dar pășim pe un tărâm plutitor, care, tocmai prin acest balans între certitudine și incertitudine, între empiric și imaginativ, ne dă posibilitatea să avansăm, să ne autodepășim, să escaladăm frenetici înălțimile lumii de pretutindeni cu sufletul și ochii deschiși, atenți la orice lucru care ne poate fi de folos în această ascensiune.

În poemul *Lumina*, dar nu numai, aceasta este o ardere intensă. O ardere intensă a sufletului pierdut în brațele pătimășe ale iubirii. Pierdut astfel în brațele lui Dumnezeu. Lumina devine, așadar, un resort al sacralului, al eternității bune și îmbietoare. Ea depășește timpul, permițând astfel călătoria inversă, abolind legile lumești și zorzoanele empirice.

Misterul luminii își găsește expresie și în poemul *Lumina raiului*. Ne aflăm, fără doar și poate sub eterna zodie a misterului, în care toate se întrepătrund, iar lumina luciferică aparține unor lumi incongruente, se împarte între minus și plus, între rai și iad.

Lucian Blaga se conduce după semnele unei mitologii păgâne, resurecția forțelor stihiale constituind o temă dominantă a universului său poetic. Simbolistica luminii generează

¹¹ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1999, p. 254.

și o enormă vitalitate a ființei, care se armonizează cu ritmurile cosmice, într-o imersiune către vârsta mitică a omenirii, unde totul era trăire extatică, păgână, fără fiori de tristețe:

„Spre soare rîd!

Eu nu-mi am inima în cap,

nici creieri n-am în inimă.

Sunt beat de lume și-s păgân!”

(*Lumina raiului*)

Poetul observă însă că lipsa unei bipolarități a lumii o transformă într-un tărâm lipsit de mișcare, o menține în starea de increat, nedesprinsă din nimicul originar. De aceea, în dialectica blagiană, binelui i se opune, inevitabil, răul, virtuții ingenuie, angelice, păcatul:

„Dar oare ar rodi-n ogorul meu

atâta ras fără’ de căldura răului?

Și-ar înflori pe buza ta atâta vrajă,

de n-ai fi frământată,

Sfânto,

de voluptatea-ascunsă a păcatului?”

Nu în ultimul rând remarcăm faptul că prin cultivarea conceptului de *mister*, Lucian Blaga se apropie de *epifania sacrului*, teoretizată de Mircea Eliade. În opera artistică a lui Eliade atunci când se manifestă o latură a sacrului (hierofanie), ceva se ocultează, devine criptic, așa cum se întâmplă și cu misterul blagian, care nu poate fi devoalat în întregime.

Notăm, de asemenea, existența numeroaselor propoziții interogative, rămase fără răspuns, prin care se transmite înfiorarea în fața misterului și prelungirea ei printr-un efect de reverberație.

Pentru a concluziona, filozofia și poezia la Blaga trebuie percepute ca „vase comunicante”, esența care le umple fiind reprezentată de către imaginație, creativitate. Filozofia nu se poate rupe în totalitate de poezie și nici poezia de filozofie, originalitatea poetului constând în întrepătrunderea celor două domenii, pe linia gândirii sale mitico-filozofice. Teza *Orizontul misterului în lirica lui Lucian Blaga* reazlizează o incursiune în meandrele liricii impregnate de mister a poetului, o incursiune ce nu vrea a delimita între filozofia și poezia blagiană, ci dimpotrivă, își dorește să demonstreze întrepătrunderea acestora într-un tot unitar.

Constatăm eforturile poetului de a depăși fenomenul expresionist de la care pornise, ajungând la un mod de exprimare esențial și atingând cele mai subtile nuanțe ale sufletului românesc, inclusiv prin cultivarea conceptului de mister ca și concept fundamental existențial, în jurul căruia viața palpită, se desfășoară în toată splendoarea, plenitudinea, măreția ei și curge în clepsidra timpului, în pofida rugăminții poetului de a ni se opri trecerea, de a ni se opri ceasornicul cu care ni se măsoară destrămarea.

Bibliografie

Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, Ed. Humanitas, București, 1995;

Blaga, Lucian, *Ființa istorică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977;

- Fântâneru, Constantin, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1940;
- Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1999;
- Nicolescu, Sergiu, I., *Solaritatea poeziei românești*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1997;
- Stănescu, Nichita, *Ordinea cuvintelor*, Ed. Cartea Românească, București, 1985;
- Șora, Mariana, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București, 1970;
- Tănase, Alexandru, *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*, Ed. Cartea Românească, București, 1977.

“THE REVELATION OF THE DOUBLE” IN THE NOVEL “ORBITOR” BY M. CĂRTĂRESCU

Bogdan Rațiu, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu-Mureș

Abstract: A close-reading of the last chapter from Mircea Cartarescu's trilogy Blinding is proposed in this research paper. In this way we interpret the apocalyptic moment as a revelation of the so much yearned for double. It's a paroxystic moment for the entire novel as Cartarescu's artistic destiny is defined by a constant quest for the double. Thus our aim is to observe the way in which all the forms of configuration of the double are gathered to prepare the meeting with Victor, the twin brother. The approach will consolidate the ethics of becoming.

Keywords: Double, twin, Blinding (Orbitor), Mircea Cărtărescu, Apocalypse

Romanul *Orbitor* este definit de Andrei Simuț ca fiind un roman „cu fețe apocaliptice”¹, înlușându-l într-o cercetare amplă asupra romanului apocaliptic alături de *Strigarea lotului* a lui Pynchon, *Așteptând ceasul de apoi* a lui Dinu Pillat sau *Sfârșitul lumii* de Tudor Călin Zarojanu. Întreg romanul, după cum observă și Andrei Simuț iese în evidență prin câteva scene care cuprind un imaginar apocaliptic. Dar dincolo de acestea ne va interesa ultimul capitol al trilogiei, momentul în care se revelează dublul. La fel ca și căutarea și întâlnirea cu dublul este un moment de intensitate în opera cărtăresciană.

Această ultimă parte² stă sub imaginea cupolei, în care sunt încrustate viața uterală, imaginea maternă, paternă, copilăria și Bucureștiul, personajele Cărții, timpul, corpul, Victor, dublul și într-un final – Apocalipsa. Aceste cuvinte-cheie vor fi dezvoltate în analiza apocalipticului final, pentru a observa complexitatea metabolismului ideatic-creativ al lui Mircea Cărtărescu.

În ultimul capitol, naratorul personaj este în drum spre întâlnirea cu Victor, care se va petrece în Casa Poporului din București. Trezirea lui este asemănătoare nașterii, iar manuscrisul pe care îl redactează, marea Carte, în care și el se află, îi atrage privirea de la început. Existența „există” doar prin ea. În drumul său spre centru, vizualizează schimbări sau viitoare modificări ale cosmosului odată cu apropierea momentului apocaliptic. Are teamă de întâlnirea cu dublul, dar încearcă să-și facă curaj pentru a-l înfrunta. Alături de el se află mama și tatăl său, precum și toate personajele cărții sale. Finalul este al întâlnirii fraților în centru, gemeni și rivali, aflați sub impactul finalului și al privirii tuturor.

Se manifestă dublul teoretizat de Kepler datorită reunirii antagonismului. Speranța pe care o are Mircea se ascunde tot în spatele fricii primului eu, care privește al doilea eu. Experiența provocată de această întâlnire, chiar și atunci când ea este terifiantă, se finalizează tot cu un câștig psihologic. Dublul are latura sa constructivă, deși pare să fie distrugător, precum orice istorie a dublului este un *Bildungsroman*. Căutarea și risipirea de până acum sunt forme ale inițierii în taina ființei. Producându-se într-un moment de vulnerabilitate a

¹ Andrei Simuț, „Fețele apocalipticului în *Orbitor*”, în *Cultura*, nr. din 05. 10, 2011.

² Toate citatele extrase sunt din capitolul final – Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Ed. Humanitas, București, 2009, pp. 547-570.

eului original, întâlnirea cu dublul reprezintă ocazia unică de a acoperi profunda insatisfacție legată, în fiecare om, de sentimentul incompletudinii sale:

„Literatura celui de-al doilea sine: până la un moment dat, pare a însemna strict duplicitate psihică [...] însă poate fi, de asemenea, aplicată unor relații unde nu este implicată duplicitatea sau similitudinea. Este folosită în mod comutabil pentru un caz de îngemănare biologică și pentru unul de halucinație psihopatică, neavând o realizare, având în vedere faptul că cele două sunt total diferite.”³

Capitolului final debutează cu imaginea începutului în spațiul uteral: „M-am trezit, ghemuit cu genunchii la gură, pe o suprafață tare și colțuroasă, învelit în cerul de foc al amurgului.” El se propulsează în viață prin „jetul de sânge și de lacrimi al agoniei”, între ludic și suferință, între forță, curaj și teamă. La prima mișcare a capului vede a doua viață – cartea: „Am ridicat capul, și primul lucru pe care l-am zărit a fost manuscrisul”. Se resimte trecerea timpului, iar literele sunt dominate de un negru abundent, ce aduce a țărâna ce acoperă multe dintre filele și zilele unui nou început. Treptat, încearcă să dețină controlul prin trup – „m-am ridicat în picioare” –, însă prima întrebare se referă la realitate și vis („dacă nu cumva visez”), pentru că întreaga ruină, ce acaparează privirea lui, oferă un hiatus între vedere și viziune. Între aceste urme ale trecutului și ale viitorului, se vede Babelul Casei Poporului, un spațiu monumental locul articulării tuturor locurilor și al comunicării tuturor evenimentelor, sinteză a diferitelor niveluri spațiale și temporale, expresie a continuității și viitorului.⁴ Simbolul central al acestui spațiu – cristalul – accentuează pericolul, tensiunea și cristalizarea dublului. Spectralul și fluctuantul se suprapun spre unire în spațiul bucureștean, lângă Dâmbăvița, podul Izvor. Se trimite la aceeași dualitate a cuvântului cărtărescian, care răsfrânge referința (aici preavestitul București), dar și relansează în viziune (orașul, proiecție identitară narcisică). Spațiul ales pentru întâlnirea finală condensează întregul trecut, toată forța ontologică a dublului fiind el însuși un dublu obsesiv al lui Mircea –, „locurile sunt istorii fragmentate și repliate, trecuturi sustrate lizibilității de către celălalt, timpuri îngrămădite care se pot desface, dar care se dau ma degrabă ca povestiri în așteptare și rămân în starea de enigmă, în sfârșit simbolizări închistate în durerea sau plăcerea corpului.”⁵ De asemenea, poate fi un loc de condensare construit de o comunitate (care participă și la Apocalipsă), în vederea propriei reflectări în el, propriei discursivizări și identificări. Tot în relație cu scenariul narcisic și cu referențialitate, cu fir ironic, se află realismul perioadei redat prin imaginarul colectiv creat de dispariția școlărilor, a muncitorilor, a pensionarilor, „fetele frumoase ce munceau în picioare, opt ore pe zi, în patiserii sau în ateliere murdare, făcând varice și, la salariu, luându-și de fiecare dată câte-un ciorap sau o bluziță.”

Dacă urbanul și corporalul se îngemănează „clădirea părea o eprubetă plină de sânge” imaginarul se propulsează și în dimensiunea mineralului, Casa Poporului devenind o fântăreață de cuarț, simbol al protecție îngemănării și al centrului, ca pledoarie pentru unire și izvor al energiei vitale: „simbolismul «centrului» înmănunchează noțiuni multiple: aceea de

³ Cf. Keppler *The literature of the Second Self*, University of Arizona Press, Tucson, 1972, p. 3 [trad. n.B.R.]

⁴ Ciprian Mihali *Inventarea spațiului*, Editura Paideia, București, 2001, p. 94.

⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 63, apud. *ibidem*, p. 97.

punct de intersecție a nivelurilor cosmice [...]; aceea de spațiu hierofanic și totodată real; aceea de spațiu de «creație» prin excelență, singurul în care poate începe Creația.”⁶

Treptat se avansează în decorul apocaliptic, influențat de imaginea biblică: „Apoi un neam se va scula împotriva altui neam”. Fiind unul dintre arhetipurile alterității apocalipsa se poate gândi în strânsă legătura cu viziunea teoreticianului Lyotard⁷. Prin forța apocalipsei individul se apropie de limita distrugerii, iar această forță de a stăpâni bomba nucleară, e un rezultat al nefericirii și angoasei lor, conform teoriei lui Freud. Soluția pe care o oferă gânditorul postmodernismului este de a ne îndrepta spre o metagândire prin care să ne depășim pe noi înșine. În schimb, în romanul cărtărescian se survolează cu o metagândire, cu un metacreator, cu o metacarte pentru că nu e depășirea eului, ci a dublului pentru a ajunge la unitatea, la acel „eu” scris cu majuscule.

Momentele antepremergătoare unirii redau imagini ale apocalipsei „picioarele îngropate în țărână”, „pustiul dezolat”, „vântul urla”, „pieriseră strungarii”, „Londra și New Yorkul [...] arzând”, „New Delhi transformat în ruine”, „Monte-video și Québecul [...] rase de pe fața pământului”, care se reflectă în țesătura „desenului din covor”, având o finalitate rostitoare. În acest sens, Delia Pop, analiza configurarea identității în roman, pe baza rostirii. În paginile dedicate romanului se ajunge și la observarea naratorului care „vede” și „se vede” prin narațiunea-țesătură, în care autodescrierea, autodesfășurarea și autotematizarea subiectului și a lumii agasează întreg textul. Concluzia este una pertinentă, luând în considerare ideile etice ale regăsirii în celălalt prin rostire – „căci rostirea ca expunere a nudității, ca respirație a pielii nu doar abandonează/jertfește ființa, dar o și deschide înspre aproapele ei. Semnul oferit celuilalt înseamnă tocmai «dezgolire care străbate dincolo de piele, până la rana aducătoare de moarte, dezgolire până la moarte, ființă ca vulnerabilitate (Emmanuel Lévinas)».”⁸

Pe de altă parte, „Pământul ajuns ca un proverb și ca o pildă vie între lumile celelalte”, apocalipsa nefiind considerată final, ci doar limita unei lumi, și nu a întregului: „Apocalipsa e banală și cotidiană ca și geneza în această lume ce le amestecă în fiecare clipă, genezo-apocalipsă sau apocalips-geneză”; „Apocalipsa stinge aici un soare și distruge acolo un univers, dar țesătura lumilor, textila lor, textura lor, textul lor rămâne întreagă și vie.” În sens etimologic, apocalipsa nu e sfârșit, ci „«dezvăluire» a unor adevăruri esențiale de către însuși Dumnezeu”. Surparea, fisurile în pământ produc marile revelații.

În ciuda tuturor schimbărilor din exterioritatea sa, Mircea își continuă drumul spre centru, conștientizându-și propriul destin din prisma fluturului, a păianjenului, a oglinzii și a ruinelor ca simbol al trecutului ce persistă în memoria sa. Într-un discurs eseistic, ce îmbină confesiunea și tensiunea interiorară, Mircea își recunoaște condiția de pământean, de individ ce vede și înțelege lumea într-un scenariu al autocunoașterii și al mântuirii. Calea e cea a problematizării, a scindării, a pendulării între fanic și criptic, pentru a ajunge la revelație:

„În craniul meu a pătruns, de pe fața cealaltă a lumii, un strop de Dumnezeire. Ce-am făcut cu el? Cât am înțeles din viață prin harul lui? Am gândit și-am ajeculat, am dormit

⁶ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humitas, București, 2008, p. 337.

⁷ Marc Guillaume, Jean Baudrillard, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 38.

⁸ Delia Pop, *Provocări ale postmodernității. Pornind de la Mircea Cărtărescu*, Princeps Edit, Iași, 2010, p. 226.

și-am visat, am zâmbit și am suspinat. Am trăit durerea cruntă și extazul bucuriei fără sfârșit.”

Uitarea e actul intim al apropierii de Tot. El nu poate uita, și nu poate simți uitare decât în cazul lucrurilor care i-au fost extrem de apropiate. Dar dincolo de evenimente persistă viață. E un solilocviu filozofic asupra existenței, asupra forței de a percepe, de a simți senzorial și afectiv, e pledoaria simțurilor pentru ființă.

Dar drumul continuă: „Mă-ndrept către marea sală din centru. Deja îi percep vuietul, deja îi simt fremătarea.” Cei doi gemeni sunt îndrumați de imaginea străinului, afându-se în mers, fiind lipsiți încă de la început de condiția familiarității depline. Îngerii analizați în prima parte, conferă o dimensiune aparte străinului, fiind o relație de dedublare și de validare a rezonanțelor mesajului sacru. Mircea-Mântuitorul participă la „apocalipsa întru creație”, dar și la „apocalipsa străinului”, pentru că în traversarea spre ORBITOR, străinul capătă statut diferit (copil, fiu, adolescent, creator etc) ca semn al progresului spre centru. Numele nou, pe care nimeni nu-l știe „Finalul acesti lumi s-ar putea numi ORBITOR”⁹ este însăși vederea adevărului, a realității intime, unice și coerente.

Până la întâlnirea finală, au existat și alte încrucișări ale străinilor, dar căutarea și întoarcerea spre dublu este săvârșită și de unul și de celălalt; amândoi se râvnesc și se iubesc¹⁰. Întâlnirile cu Victor fluctuează, uneori efectul pe care îl avea asupra lui Mircișor era devastator. De exemplu, în *Corpul* copilul are frica dispariției, fiind sigur că Victor „fusesse propriul lui chip văzut în oglindă”¹¹, dar alteori afirmă că fiecare are înscris în el geamănul virtual.

Spațiul prielnic întâlnirii e supus, la rândul său, distrugerii, iar fluturii devin hiperbolizați ca umbre ale cuprinderii întregii manifestări apocaliptice. Treptat îi revin personajului amintirile și imaginile cunoscuților, pentru că se apropie de „miez”. Mama și tata, Mimi, Lumpă, Florin, Dan Nebunul; Vova, Paul Smirnoff, Luci, Silvia, Mioara Mironescu, Curva din Babilon, Herman, toți sunt convocați să se scrie cartea fără greșală. Aceștia ajung în spațiul care stă să se spulbere, dar din însăși pulberea lui se va naște cartea „Sala deveni astfel Cartea” – umbra fluturilor își face efectul și dau senzația unei vieți (pe)trecute într-un „continuum realitate-halucinație-vis-amintire”.

Toate personajele prezentate poartă de asemenea însemnul dublului fluctuant, după cum subliniază Simona Sora¹². De exemplu, Eu Mircea și Victor, Mama umilă dar împărăteasa lumii Orbitor, tatăl absent dar înnobilat, masculin feminina Mioara Marinescu sau Maarten, Herman și Curva Babilonului definite prin ludicul asumării feminității și masculinității.

Pe lângă specificul lor, personajele participante la carte poartă cu ele obiecte ale dublului. Una din imaginile marcante este oferită de volumul de poezii pe care îl are mama; e

⁹ „În orice caz, aici referința supremă rămâne cea din Apocalipsă: va fi «scris un nume nou, pe care nimeni nu-l știe decât primitorul» (2,17); rezonanțele ei simbolice și noetice rămân practic, inepuizabile. Îngăduiți-mi, totuși, să încerc să le cuprind – precum un cristal cuprinde strălucirea luminii” în André Scrima, *Timpul rugului aprins: Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, prefată de Andrei Pleșu; volum îngrijit de Anca Manolescu, ediția a doua, Editura Humanitas, București, 2010, p. 39.

¹⁰ “Cel ce mă iubește mă caută. Pe cel ce mă caută, Eu l-am găsit. Pe cel ce îl găsec, Eu îl iubesc” *ibidem*, p 40.

¹¹ Mircea Cărtărescu, *Orbitor.Corpul*, ed. cit., p. 410.

¹² Cf. Simona Sora, *Regăsirea intimității*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 251.

vorba de Rimbaud, cel care rostește prin mamă „Eu sunt altul” („Înfășurat în mama, volumașul cu poezii de Rimabud”).

Cartea continuă să se scrie sub impulsul provocat de Victor. Coroborate, dedublarea estetică și cea etică va conduce la înțelepciune, adevăr și revelație. Limbajul cărții și personajele instituie un metadialog în posibilul ființei și al cărții, fiind sediul revelației: „Victor, fantoma ce-a bântuit, de la primul ei rând, această carte ilizibilă, stafia ce noapte de noapte a coborât și-a urcat nesfârșitele paliere ale minții mele, făcându-mă să urlu de o groază veinî cu nebunia.”

Ultimele reflecții înaintea unirii devin o *summa* a dublului. Fie că e vorba de dublul trupesc, cel necesar și însetat de biografic „până ce răsuflarea sa avea să pătrundă-n plămânii mei”; dublul-desen ca pictură a eului piele „pe retine”; dublul spectral, față în față în oglindă; dublul-străin; gemenii antinomici; androgenii; masculinul și feminul; Binele și Răul; Trupul și Sufletul; dublul ca mântuire; de simetria sau de dublul cerebral, toate acestea se unesc în vortexul apocaliptic premergător unirii:

„Victor venea-ncet către mine din adâncul oglinzii și, când ultimii interpuși se dădură în lături, pe neașteptate ne-am găsit față-n față [...] Și deodată Victor simți, în toată ființa lui o durere coplesitoare, de parcă nervii săi amorțiți, atrofiați de un fantastic cataclism psihic, s-ar fi deschis deodată într-un milion de trandafiri albi, înrouați. O, fericire nemaivăzută a suferinței! Parcă, orb fiind de când se știa, i se deschiseseră brusc ochii, și o cascadă de lumină pură, intensă, albă ca heroina, îi înghețase instantaneu creierul. Vederea fratelui său, pe care până-atunci îl privise doar per specula în enigmată, și pe care acum îl zărea față către față, îl secase la inimă [...] Eu însumi, fascinat și încremenit ca fluturele ce privește păianjenu-n ochi, ca victimă-și privește călăul, mă transformam cu încetul [...] Abia acum eram compleți amândoi și, între zecile de mii de petale ale lumii noastre, eram capabili să construim împreună – să revelăm? să conșturăm? să ni-l reamintim? să-l visăm? să-l trăim pur și simplu, cum l-am trăit dintotdeauna și-l vom trăi etern [...] Victor mă privea cu fața scăldată în lacrimi. Treizeci și trei de ani trecuseră de Atunci.”

Fragmentul este premiera, iar scenariul narcisic jucat a fost repetat în operele anterioare. E o dedublare a întregii traversări poetice pe care eul cărtărescian a făcut-o până acum. Fiecare operă preconizează această întâlnire. În vortexul ficțiunii și al nostalgiei, opera autorului are clipe de tensiune ce se pot întui în rostirea figurală¹³. Acest fragment, poate cel mai intens, este înscris în poetica dublului, mizând atât pe forța ontologică a momentului, cât și pe cea textuală. Fiecare cuvânt deține în subsidiar umbra. Limbajul se comportă simultan, o dată prin ecourile pe care le preia din celelalte opere, și, pe de altă parte, din forța regeneratoare și revelatoare.

Etica *Totului* a fost săvârșită!

Bibliografie selectivă:

Simuț, Andrei, „Fețele apocalipticului în *Orbitor*”, în *Cultura*, nr. din 05. 10, 2011.

¹³ Laurent Jenny, *Rostirea singulară*, traducere de Ioana Bot, Editura Univers, București, 1999, p. 103: „[...] «consistența» proprie a subiectului vorbitor nu ține decât de această suită ritmică de fulgerări [ale unui sens] unde, în miezul descoperirii, el se recunoaște ca existent. Și în acest sens, rostirea figurală este „originară”, ea este ocupată în întregime [...] cu «sărbătorirea unei copilării»: cea a unei subiectivități – anonime, transindividuale și mereu gata să renască.”

- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, București, 2009.
- Keppler, *The literature of the Second Self*, University of Arizona Press, Tucson, 1972.
- Mihali Ciprian, *Inventarea spațiului*, Editura Paideia, București, 2001.
- Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 2008.
- Guillaume, Marc, Baudrillard, Jean, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
- Pop, Delia, *Provocări ale postmodernității. Pornind de la Mircea Cărtărescu*, Princeps Edit, Iași, 2010.
- Scrima, André, *Timpul rugului aprins: Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, prefață de Andrei Pleșu; volum îngrijit de Anca Manolescu, ediția a doua, Editura Humanitas, București, 2010.
- Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, Editura Cartea Românească, București, 2008.
- Jenny, Laurent, *Rostirea singulară*, traducere de Ioana Bot, Editura Univers, București, 1999.

LIFE AS A LABYRINTH IN SORIN TITEL' LUNGA CĂLĂTORIE A PRIZONIERULUI

Camelia-Teodora Ghideu, Ph. D. Candidate, University of Oradea

Abstract: The Sorin Titel's novel, Lunga călătorie a prizonierului, deals with a bizzare journey that presents the certainty of "vanitas vanitatum". Life seems to be a labyrinth and the world is a circle in which the captive struggles to get ahead but he always reaches the same point of that he left. Memory loss means an annihilation of identity. The three characters cannot distinguish one from the other, and the worst is that they forget the mission and purpose of the journey: no longer an enrichment of the human being, but a dehumanization. The prisoner cannot communicate in any way with his companions. Thus, there is a conflict between a prisoner who seeks an understanding of things, a meaning in life and the world that cannot help him that's why the feeling of the absurd is born. Finding no solution to this conflict, the prisoner becomes fond of this mindless experience which will give him freedom. Therefore, we must imagine an happy prisoner like Sisyphus.

Keywords: labyrinth, identity, journey, life, absurd.

Lunga călătorie a prizonierului prezintă viața ca un labirint în care toate drumurile duc la un mediu de viață sinistru: foame, suferință, certitudinea deșertăciunii lucrurilor, halucinantă repetare a anotimpurilor, arșiță, vânturi, geruri, ploii reci sau călduțe. Totul pare a fi un univers închis în care nu există nicio cale de ieșire. Călătoria prin labirint evidențiază inumanul, suferința, chinul, ferocitatea, dar și rezistența inimaginabilă a ființei umane. O posibilă evadare din această lume este o conștientizare și interiorizare a condiției umane la care nu se poate ajunge fără o rătăcire.

Romanul se deschide *ex abrupto* cu o rătăcire în piața pustie a orașului, reliefând o acțiune începută de mult timp nederminat, dar care continuă în prezent. De la început prizonierul este numit „condamnatul”, mai târziu devine „captivul”, iar paznicii de la „gardieni” devin „păzitori” și apoi „însoțitori”. De remarcat sunt: prezența femeii care alăptează, a femeii deci care nu a făcut nicio mișcare care să-i dea de înțeles că l-ar fi recunoscut, pe care o strigă „Maria”; portretul prizonierului fără viață; „celălalt” care poate fi văzut ca pe un dublu al său, făcându-și apariția doar când prizonierul este singur. Convorbirea dintre el și „celălalt” surprinde o puternică legătură dintre ei, un deosebit mod de comunicare misterios, întrebările și răspunsurile lor au un cod indescifrabil: „- Ai să le spui despre mine celorlalți?/- Tot adevărul, spune prizonierul. /- Dacă vrei, schimbăm, spuse vocea. Rămâi tu aici și trec eu în locul tău./ - Nu pot, spuse prizonierul, sunt prizonierul lor. – Poate că paznicii mei... adaugă prizonierul și se opri./ – Ce-i cu paznicii? Întrebă tânărul./ -Acum am să plec, spuse prizonierul./ - Bine, spuse celălalt și pașii lui se auziră îndepărtându-se prin întuneric.”¹.

Pot observate semnele unui traseu inițiat prin fluviul învăluit pe care îl tranversează cei doi. Au drept călăuză pe bătrânul barcagiu cu barba roșcată care ne trimite la Charon, cei trei trecând râul Styxului, de vreme ce fiecare îi dă ultimul său bănuț barcagiului. Trecând dincolo de râu ei par să se piardă în continuare prin labirint: merg prin păduri și câmpuri înghețate, ajung în odăi sau camere de hotel ciudate, se opresc în gară și restaurante, ajung în

¹ Sorin Titel, *Lunga călătorie a prizonierului*, Editura Cartea Românească, pp.12-13

săli de sport, curți de școală, hale de abator, piețe pustii, atât locuri închise, cât și deschise, care par a fi de o siguranță provizorie.

La începutul călătoriei există o distincție clară între victimă și călăi, după cum se observă din jocurile pe care le inițiază însoțitorii. Pe parcursul drumului limitele dintre ei se estompează formând un adevărat grup solidar pe parcursul traseului existențial. Jocul cu popicele este atractiv, spectaculos și îi oferă prizonierului o șansă de educare a fricii în pofida loviturilor care rănesc până la tășnirea sângelui. Celelalte jocuri, mai blânde, urcatul în copaci care are drept scop căderea, jocuri vesele, sugerează și ele că au fost destul de inumani cu prizonierul. Există un joc al limbajului care înseamnă o lipsă totală de comunicare ducând la neînțelegeri mari, cuvintele fiind rostite la distanțe destul de mici de-a lungul traseului: șapte metri, cinci, apoi trei, până la jocul numit telefonul fără fir.

Pierderea memoriei semnifică o anihilare a identității. Memoria este un atribut necesar ființei umane, deoarece ea înseamnă devenire. Cei trei nu se mai pot deosebi unul de celălalt și cel mai grav e că au uitat misiunea și scopul călătoriei. Nu mai are loc o îmbogățire a ființei, ci o dezumanizare. Or, ca omul să se „în-ființeze”, el trebuie mai întâi să cunoască stadiul cel mai josnic posibil, ca inițierea să se producă. Nu întâmplător, prizonierul își sapă la final o groapă și contemplă lumea de acolo asemenea lui Robinson al lui Tournier.

Prizonierul nu poate comunica sub nicio formă cu însoțitorii săi. Astfel, apare un conflict între prizonier care caută o înțelegere a lucrurilor, un sens în viață și ceilalți doi care nu îl pot ajuta, de unde se naște sentimentul absurdului. Negăsind nicio soluție la acest conflict, prizonierul devine pasionat de această experiență absurdă ceea ce îi va asigura libertatea. Prin urmare, trebuie să ni-l imaginăm fericit pe prizonier asemenea lui Sisif.

Raporturile dintre cei trei se schimbă constant, fiecare este, pe rând, și victimă și călău. Cele trei personaje există atâta timp cât sunt pe traseu. Romanul arată imposibilitatea ființei umane de a se domina și de a mai domina, fiind prizonieră într-o lume în care totul e străin și fals, astfel singura soluție este să nu stea pe loc, să înainteze indiferent de condiția existentă.

Motto-ul de la începutul cărții, „lucește pe ceruri / o stea călătorului din M. Eminescu, *Colinde, colinde*, ne trimite cu gândul la călătoria magilor, dar în acest caz al magilor care nu ajung niciodată, confruntându-se în continuu cu absurdul. Călătoria se transformă într-o rătăcire în o lume necunoscută și este, în același timp, o înstrăinare a unuia de celălalt. Așa cum se ceartă, se învinovățesc unul pe celălalt de minciună, lașitate, trădare, ei se iartă reciproc, sunt generoși unul cu celălalt. Cele două sentimente extreme, dar la aceeași intensitate, se manifestă în situații diferite.

Carușelul pe care îl zărește în timpul călătoriei apare viu colorat de la depărtare, dar această aparență se spulberă când ajung în apropierea lui: era, de fapt, un circ părăsit de multă vreme, rămânând din el doar băcăile pentru tir, căruțele pe patru roți. În centru se află regina de cauciuc, a cărei respirație o reglează un mecanism, iar în borcane se află fetești în spirt, afișe cu artiștii cerului, cuști goale etc. Carușelul are desenele aproape șterse, fiind greu de recunoscut scenele descrise. De reținut este rugul Ioanei D'Arc înconjurată de flăcări înalte și un desen straniu care surprinde trei bărbați pe care-i confundă cu magii. Toate aceste sunt importante căi ale labirintului care nu clarifică, ci mai mult, îl tulbură pe antierou.

Frigul și focul sunt două dintre probele extreme la care prizonierul este supus, dar pe care reușește să le treacă fascininându-i pe tortionari datorită capacității sale de a le suporta. Pe drum întâlnesc mai multe animale. Atras de căldura focului apare un cal pe care captivul vrea să-l mângâie, iar ceilalți îlucid fără nicio milă, apoi toți trei îl mănâncă fără remușcări. În continuarea drumului își fac apariția alte animale: lupi, vulpea roșcată, prepelița, iepurele, câini. Masacrul fluturilor este devastator, în locul lor vin fluturii cărămizii a căror mușcătură este otrăvitoare. Un miros greu de abator se simte peste tot, semn al morții care îi pândește.

Încă de la început călătoria lor este compromisă deoarece ei merg prin piața pustie a orașului venind din partea de stângă. La orice răscruce de drumuri ei aleg partea de stângă care este o cale rea, în care nu poți face altceva decât să te rătăcești sau poate fi văzută ca un mod de a alege penitența și ispășirea.

Prizonierul și însoțitorii au relații complexe: prizonierul de cele mai multe ori primește din partea celorlalți bătaie, muștrări dar și sfaturi și mângâieri. Astfel, prizonierul se transformă într-un obiect de studiu: „Ca să se convingă cam până unde poate merge rezistența captivului, îl supuseră unor probe într-adevăr esențiale, pe care acesta însă le trecu cu succes. Astfel, pe un ger de minus douăzeci de grade, îi porunciră să meargă numai în cămașă și chiloți, iar deținutul se conformă dorinței lor fără să scoată o vorbă.”² În ciuda tuturor întâmplărilor prin care au trecut între cei trei se stabilește o relație bună: se îmbrățișează ca frații și recunosc că toți sunt din același oraș și țară, dar călătoria lor este fără un sens, ei descoperă că nu mai știu care este scopul călătoriei.

Parodia, ironia, ludicul umorul negru pot fi detectate ușor în text: prin politețea excesivă și obediența prizonierului, umbrele colorate ale paznicilor, zâmbetele, disimulările, atitudinile lor etc. Misterul învăluiește întreaga călătorie: barcagiul îi întreabă cine îi caută, iar unul dintre însoțitori îi răspunde că știe el. Nimic nu este clar, logic, precis, la sfârșit autorul însuși ajungând să se confunde cu personajele.

Personajele întreprind o singură acțiune: merg pe întuneric, prin vânt, ploaie pe pământul-mamă a cărei vibrație o simt tot timpul: „... când steaua începe încet, încet să pălească până spre ziuă când în sfârșit adorm, făcut covrig pe pământul uscat, atât de fierbinte de parcă aş dormi pe un cuptor încins, în gură cu cenușa fierbinte, uscată, un fel de făină pe care saliva mi-o transformă într-un fel de pastă subțire, cenușa fierbinte pătrunzându-mi în ochi și în nări, tot părul, îi e plin de cenușa asta de mătreață, dar când deschid ochii în nopțile mele de insomnie, cenușa începe să alunece deasupra ochilor mei, răsfirată de gene asemeni unei pânze subțirinsă asta e foarte impresionant, pentru că prin stratul acela subțire de cenușă văd stelele, sau mai bine zis, sau mai bine zis steaua...”³ Călătorind prin întuneric, în plină noapte pe un pământ transformat în cenușă, ei nu se îndreaptă spre ceva anume, astfel nu va exista vreodată un final. Se poate relua de la început lectura romanului.

Fiind considerat un roman parabolă, labirintul pe care îl parcurg, este, de fapt, viața însăși, călătorii și victima sunt la fel de oprimați, lumea este un cerc în care înaintezi mereu chinuit, atingând de mai multe ori punctul din care ai plecat. Prizonierul și însoțitorii săi sunt mereu în căutarea drumului bun și sunt siguri că ceva s-a întâmplat de s-au abătut de la acesta. Să se întoarcă nu mai are niciun rost, singura cale este cea pe care o au înaintea lor: „Erau

² Sorin Titel, *op.cit.* p.33

³ Sorin Titel, *op.cit.* p. 128

convinși că în drumul parcurs de ei până atunci intervenise la un moment dat o greșeală care trecuse neobservată, imposibil de depistat însă, o mică fisură, un drum cotit de eroare la stânga, de exemplu, ceva aparent lipsit de importanță, dar în fond esențial pentru destinul călătoriei lor. Ar fi fost inutil să se întoarcă înapoi, nu le rămânea decât să meargă orbește înainte, condamnatul la mijloc, ei însoțitorii, la stânga și la dreapta lui, cu speranța că toate aceste drumuri întortocheate pe care ei le parcurg îi vor ajuta să regăsească drumul cel bun.”⁴. Ceritudinile nu mai există, chiar și deplasarea în timp și spațiu este o iluzie.

Prizonierul s-a rătăcit și datorită uitării. Odată ce nu-și mai amintește locul de unde a venit este imposibil să se întoarcă și tot drumul este în van: „Deodată am descoperit stând pe pământul jilav, făcut ghem, în dosul unui mic tufiș întâlnit în cale, (...) că cel mai important lucru când ieși o hotărâre în genul celei luate de mine, adică faci drumul de-a-ndoaselea, cel mai important lucru e să știi foarte bine unde te întorci, adică locul, ținutul, orașul, țara, sau în tot cazul ceva de felul ăsta, care slujește drept foarte bine unde te întorci, adică locul, ținutul, orașul, țara, sau în tot cazul ceva de felul ăsta, care slujise drept punct de plecare, ori eu acest lucru îl uitasem.”⁵ Așadar, în acest roman călătoria nu mai are aceeași semnificație, ea nu mai este o aventură a cunoașterii, calvarul la locul magiei iar revelația este imposibilă într-o lume în care uitarea prinde contur.

Într-o lume în care cunoașterea adevărată este imposibilă și în care simți oboseala și frica în fața timpului, iar societatea devine opacă prin inumanitatea celorlalți se ajunge la o înstrăinare de unde se naște sentimentul absurdului. Acest sentiment caracterizează raportarea omului la lumea în care încearcă să supraviețuiască. Are loc instaurarea unui conflict între o existență care își caută sensul și o lume opacă și străină, însă acesta nu are nicio soluție și drept urmare trebuie menținut deoarece prin el omul obține conștiința lucidă. Astfel, omul absurd este pasionat de trăirea unei experiențe absurde a lumii de unde libertatea sa.

Piața pustie, ceață, apă tulbure și murdară, frig, noapte neagră fără lună, grajd părăsit, ruine, clădiri părăsite, întuneric, caniculă, umezeală, drum lung, gară pustie, conac vechi, lacrimi, răs, lacrimi, mocirlă, stele, toate aceste alcătuiesc universul în care își duc cei trei existența. Locurile sunt imense, timpul își urmează traiectoria fără niciun rost, totul se consumă în van, aceleași pustietăți peste tot, aceleași clădiri dilatate, ruinate, tot felul de peisaje fără viață, medii în care nu se poate trăi.

Prizonierul este un personaj kafkian prin asemănarea lui cu Joseph K. din *Procesul*, care este reținut de doi necunoscuți ducându-l la locul unde va fi executat. În *Lunga călătorie a prizonierului* nu se știe dacă cineva l-a calomniat pe prizonier, la fel cum se întâmplă cu personajul kafkian căruia i se spune că s-a strecurat o mică greșeală. Nici naratorul nu știe nimic de despre prizonier. Nimic nu este cert, totul se defamiliarizează: mediul este infernal în toate anotimpurile, spațiul devine un adevărat labirint, questa este ratată. Spectacolul absurd atinge punctul culminant în momentul zăririi circului părăsit, care este unul dintre semnele desacralizării. Păpușile mecanice stricate și picturile grotești alterate care erau figurile esențiale ale scenariului artistic sunt un simbolul unei lumi decadente în care mimesis-ul nu-și mai are rostul. În prezent lumea ca circ nu mai poate fi reprezentată, ea devine imaginea unei pantomime grotești. Oamenii sunt victimele unor fapte, gesturi lipsite de sens care se repetă la

⁴Id. *ibid.*, p.67

⁵ Sorin Titel, *op.cit.*, p.106

nesfârșit într-o călătorie fără sfârșit. Datorită golului acut în care trăiesc, personajele simt nevoia de a-și aminti trecutul care devine o obsesie deoarece ei încearcă să-și recupereze identitatea. Pierderea identității, despărțirea de matrice este redată încă de la început prin imaginea femeii care își alăptează copilul surzătoare, dar indiferentă. Imaginea femeii revine pe tot parcursul romanului în vis sau în realitate, proiecție a mamei sau iubitei: cea din barca, cea din căruță, cea din hanul părăsit etc.

Dacă în romanul lui Kafka nu drumul în sine are importanță, drumul prizonierului devine un mod de viață, chiar dacă la prima vedere călătoria nu urmărește cunoașterea, îmbogățirea interioară, ci o dizolvare a acesteia ajungând chiar la pierderea identității. Autorul este solidar cu prizonierul, în pofida prezenței depersonalizării, eului artificial, transcedenței goală, idealității pierdute, ilimitării, din care izbucnește din adâncuri ironia, caracteristică prozei moderne.

Sensul cuvintelor este pevertit, suferind de schimbări crunte își pierd sau își schimbă consoanele provocând nelămuriri. Cuvântul rostit de prizonier semnifică lucruri diferite pentru prizonier și gardieni pentru victimă și călăi: „Vă iubesc, spuse după un timp captivul, nemaiputând să rabde. Vă iubesc ca pe frații mei, strigă el cu lacrimi în ochi. Ne urăște ca pe dușmanii lui, reproduseră însoțitorii și începură din nou să-l burdușască.”⁶ Neînțelegerea mare acestor cuvinte este o cădere în absurd.

Ajungând la un conac vechi, sunt capturați de mângăliturile caraghioase de pe pereți și de păpușile infirme care îi distrară la început. După „contemplarea” atitudinea călătorilor se schimbă: le provoacă repulsie, mânie, le aruncă pe fereastră, le calcă în picioare: „Și totuși ele ne aminteau ceva, fără să înțelegem prea bine ce, și furia noastră împotriva lor era pricinuită, de un motiv pe care nu eram în stare să-l descifrăm.”⁷ O posibilă explicație a atitudinii lor față de ele ar fi asemănarea lor cu păpușile, care au devenit nefolositoare exact cum ei și-au pierdut sensul vieții. Minotaurul din labirint sunt ei înșiși; acest lucru trebuie conștientizat, iar ieșirea din labirint nu este posibilă fără regăsirea identității.

Pentru scurt timp prizonierul are iluzia eliberării din condiția de călău, încearcă să depășească absurdul prin conștientizarea alegerii și asumarea responsabilității în ceea ce privește destinul său prin care se configurează imaginea sa cristică: „Iubita mea mamă! Am strigat din nou, apoi într-un moment de inspirație sau de revelație, cine poate ști, am strigat: Mama mea e fecioară! și iata-mă pe mine, fiul rătăcitor, care se întoarce la ea, stând deocamdată în această groapă puturoasă și luând apă la picioare.”⁸ Tot acest scenariu este iluzoriu, dar este o cale de evadare din contingent.

Lunga călătorie a prizonierului este cartea memoriei de unde provine tragicul ei. Personajele ajung să-și piardă esența umană din cauza pierderii memoriei. Călătoriei lor îi lipsește un anumit scop, eroii uită de unde vin, cine sunt, astfel ceea ce duce la deumanizarea omului este pierderea memoriei, aruncându-l în mrejele absurdului. Momentul analizării fotografiilor este unul esențial a simbolisticii romanului. Paznicii nu mai știu ai cui sunt soția și cei trei copii. Ei pot aparține oricăruia din cei trei: „... după o vreme îndelungată cei doi ajunseră la concluzia, cu totul uluitoare pentru el, că fotografiile nu erau ale niciunuia dintre

⁶ Sorin Titel, *op. cit.* pp. 32-33

⁷ Id. *ibid.*, p.93

⁸ Id. *ibid.*, p.113

ei, ci ale prizonierului, copiii și nevasta lui, și cerându-și amândoi scuze pentru impolitețea pe care au făcut-o sustrângându-i-le, i le dădură prizonierului, refuzând amândoi să dea vreo atenție cuvintelor lui de tăgadă. Așa, prizonierul, se trezi pe neașteptate, cu o nevastă și trei copii, situație care îl făceau să surâdă cu tristețe ori de câte ori se gândea la ea.”⁹ Paznicii se contraziceau asupra nevestelor, nașterii copiilor, asupra sexului și numărul acestora ajungând să înțeleagă într-un final că adevărul s-a pierdut. Prizonierul nu-și mai amintește nici numele său. Uitarea și schimbarea locurilor între ei duce la imposibilitatea oricărei identificări.

Uitarea marchează lipsa identității. Ei nu nu-ți mai aduc aminte de nume, familie, nici de țelul călătoriei. Oricât ar încerca să-și amintească trecutul nu reușesc, astfel se produce o dezumanizare care va culmina cu instalarea prizonierului în groapa săpată de el însuși, dovadă definitorie pentru stadiul de animalitate la care a ajuns. Pentru a ajunge la o cunoaștere a lucrurilor, la găsirea unui sens în viață, adică să iasă din propriul labirint, asemenea unei învieri, prizonierul este nevoit să cunoască și acest stadiu ca împlinirea să fie înfloritoare și completă.

Bibliografie:

Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, Eseuri, traducere și prefață, note de Irina Mavrodin, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

Chevalier, Jean, Gherbrant Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, A-D, Editura Artemis București, 1994

Lasconi, Elisabeta, *Oglinda aburită, oglinda lucioasă, Sorin Titel, Universul creației*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000

Titel, Sorin, *Lunga călătorie a prizonierului*, Editura Cartea Românească, București, 1971

⁹ Sorin Titel, *op.cit.*, p.90

MOROCCAN IDENTITY IN TAHAR BEN JELLOUN'S PROSE

Elena Chiriac, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Maghrebian literature of French expression, as stated by Charles Bonn, allows Maghrebian writers to be proud of their origin, to present their own culture in the language of the former colonizer. A frequent factor of Maghrebian writers is the problem of identity, which often appears in the narrative discourse, being reflected in the Arab urban space, the space that combines the traditional architecture with the modern one.

*Disturbed by the colonizing factor and the modernity, the characters of Tahar Ben Jelloun's prose seek desperately their own place, which often, is denied precisely because of these two factors. Among the Moroccan writer's novels which display this fight of the character looking for his own identity are the famous diptych **L'Enfant de sable. La Nuit Sacrée** where the main character Zahra / Ahmed is forced to live under the appearance of two different entities - male and female; **La Prière de l'absent** where three penniless characters receive the mission to initiate an orphan child into the mysteries of the Arab culture by making a trip across Morocco; **Partir** and **Au pays** where the characters are trying to build their own way in life by quitting a corrupt Morocco, path which leads only to an unexpected and sure ending - death.*

Keywords: Maghrebian identity, Moroccan culture, identity problem, the trip, the dichotomy past / present.

L'un des plus connus et des plus traduits écrivains maghrébins, Tahar Ben Jelloun s'inscrit, à côté de l'algérienne Assia Djebar et Driss Chraïbi, dans le fil des auteurs qui mettent en évidence dans leur œuvre la quête identitaire, quête qu'ils considèrent fondamentale à cause de l'insertion de la culture française dans la vie des gens de Maghreb. Les trois auteurs qui sont obligés d'affronter des changements personnels ou collectifs assez douloureux - l'arabisation de la philosophie qui oblige l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun de partir en France, la décennie noire qui fait décider l'écrivaine algérienne de ressusciter un passé réduit au silence en publiant *Loin de Médine*, la critique négative que reçoit le roman *Passé Simple* qui est nié par son propre auteur- essaient de mettre en question la notion d'identité et plus précisément l'identité maghrébine. L'axe temporelle de leurs romans s'inscrit dans un va-et-vient entre le passé et le présent, une dichotomie qui veut mettre l'accent sur le creuset qui se crée entre l'islam d'aparavant et l'islam d'aujourd'hui. Les personnages en quête de leurs propres identités s'emparent d'une vision rétrospective pour mieux connaître leur culture et pour apprivoiser ce présent incertain.

Mais avant de faire une incursion dans la prose benjellounienne on se propose de donner une définition de l'identité culturelle. Le concept d'identité commence à s'imposer par l'apparition des papiers d'identité où sont inscrits des informations minimales sur un individu tels le nom, la date de naissance, la nationalité, les noms des parents, l'adresse, etc. Cependant ce terme englobe plusieurs éléments et il a fait couler beaucoup d'encre de la part des philosophes et des écrivains. Certes, l'identité implique l'altérité, car on ne peut concevoir un être, le caractériser sans faire référence à un autre. La comparaison entre les deux individus est une modalité d'en tirer les traits de caractère spécifique. Selon la définition du dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, l'identité est «un ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art, etc.) qui lui confèrent son individualité ;

sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe »¹. Cette brève définition ne peut pas contenter, car elle n'identifie pas les nuances et les diverses associations d'appartenance qui peuvent se retrouver dans la description d'un être humain. C'est pour cette raison que nous avons choisi la définition de l'écrivain Amin Maalouf qui identifie dans son roman, *Les identités meurtrières*, beaucoup des éléments qui peuvent appartenir à un individu. Il soutient que ces composants n'ont pas la même importance dans le même temps et souligne l'idée que chacun est doué d'une signifiante qui s'active à un moment donné :

L'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels. Il y a, bien sûr, pour la grande majorité des gens, l'appartenance à une tradition religieuse; à une nationalité, parfois deux; à un groupe ethnique ou linguistique; à une famille plus ou moins élargie; à une profession; à une institution; à un certain milieu social... Mais la liste est bien plus longue encore, virtuellement illimitée: on peut ressentir une appartenance plus ou moins forte à une province, à un village, à un quartier, à un clan, à une équipe sportive ou professionnelle, à une bande d'amis, à un syndicat, à une entreprise, à un parti, à une association, à une paroisse, à une communauté de personnes ayant les mêmes passions, les mêmes préférences sexuelles, les mêmes handicaps physiques, ou qui sont confrontées aux mêmes nuisances.

Toutes ces appartenances n'ont évidemment pas la même importance, en tout cas pas au même moment. Mais aucune n'est totalement insignifiante. Ce sont les éléments constitutifs de la personnalité, on pourrait presque dire « les gènes de l'âme », à condition de préciser que la plupart ne sont pas innés.

Si chacun de ces éléments peut se rencontrer chez un grand nombre d'individus, jamais on ne retrouve la même combinaison chez deux personnes différentes, et c'est justement cela qui fait la richesse de chacun, sa valeur propre, c'est ce qui fait que tout être est singulier et potentiellement irremplaçable.²

Quant à l'altérité l'écrivain libanais soutient l'idée conformément à laquelle un individu se définit par rapport à un autre individu qu'il perçoit comme menaçant et, donc, qu'il doit exclure: « Tant il est vrai que ce qui détermine l'appartenance d'une personne à un groupe donné, c'est essentiellement l'influence d'autrui; l'influence des proches — parents, compatriotes, coreligionnaires — qui cherchent à se l'approprier, et l'influence de ceux d'en face, qui s'emploient à l'exclure. ».³ Du point de vue philosophique, ce rapport qui se crée entre le moi et l'autre influence toujours la réflexion sur soi-même et la bonne connaissance de son propre caractère. La diction latine « Connait-toi-même » n'a plus besoin d'explication, car dans seulement trois mots, elle condense toute une thèse philosophique.

Si l'écrivain libanais mêle dans son roman cité ci-dessus la philosophie à la sociologie, en revanche, Tahar Ben Jelloun reste dans la sphère romanesque et glisse dans la pâte du conte arabe des problèmes astringents dont souffrent les gens du Maroc d'aujourd'hui. Vivant sous la forte influence du pouvoir et de la culture français, ses personnages se heurtent à une autre modalité de concevoir le monde, une façon plus libertine, on peut dire. Toutes leurs coutumes sont bouleversées de cette attitude et ils ne réussissent pas à trouver leur place. C'est ce qu'il met en évidence l'écrivain marocain c'est cette lutte acerbe de retrouver sa place, de s'adapter dans un monde assez bizarre. Nous connaissons très bien la

¹ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, SEJER, 2008.

² Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1998, p.19.

³ *Op.cit.*, p.35.

coutume musulmane dans lesquelles les femmes ne doivent pas aller à l'école, elles ne peuvent pas sortir de la maison sans être accompagnées, elles sont obligées de porter le voile pendant qu'il sorte en ville, des règles ancestrales qui sont rayées par le pouvoir français. Cette incompatibilité entre le monde orientale et le monde occidental est bien mise en évidence dans le roman *Au pays* ou Mohammed, le personnage principal, reconnaît « la générosité » de la France, car il y va travailler pour gagner d'argent, mais n'accepte pas que son fils, Rachid, change son nom en Richard. L'aveu de Mohammed est chargé d'une forte douleur de père, mais aussi il contient une vérité écrasante :

Mes enfants ont la tête très arabe, la tête et les gestes, ils dosent qu'ils sont intégrés, j'ai jamais compris ce que c'est ; un jour Rachid m'a montré une carte et m'a dit ; avec ça je vote, moi aussi je suis français et européen, je lui dis, va doucement, déjà pour avoir les papiers t'as attendu plus d'un an et demi, tu vas pas commencer le même cirque pour te dire européen, n'oublie pas d'où tu viens, d'où tes parents viennent, c'est important, partout où tu iras, n'oublie pas ton pays d'origine est inscrit sur ton visage, il est là, que tu le veuilles ou non. Moi, je n'ai jamais douté de mon pays, vous autres, vous ne savez pas de quel pays vous êtes, oui, vous vous dites français, je crois que vous êtes les seuls à le croire, tu penses que le flic te traite comme un Français cent pour cent ? Oui, si tu vas au tribunal, le juge diras que t'es français, il est obligé, mais il pense que tu es étranger, ou bien un bâtard. On dirait que la France a fait plein de gosses avec une femme venue d'ailleurs et que ces enfants, elle a oublié de les déclarer, je veux dire de les reconnaître, c'est curieux, de toute façon, rien ne sera facile pour vous !⁴

S'agit-il du célèbre conflit de générations ? Nous nous en doutons, car le personnage identifie juste tous les problèmes qui attaquent le Maroc et avance l'idée que les nouvelles générations sont harcelées entre deux mondes, un monde d'origine et un monde auquel ils aspirent. Mais tout comme le/ la protagoniste du diptyque *L'enfant de sable. La Nuit sacrée*, ces personnages se trouvent à mi-chemin, car ils veulent quitter un pays coutumier pour gagner un pays qui a beaucoup de libertés, mais auquel ils n'arrivent pas s'adapter complètement. La péroraison du personnage se finit par un conseil qu'il donne à son enfant : « N'oublie jamais d'où tu viens, mon fils ! »⁵, conseil qui vaut beaucoup, car, certainement, il ne pourra pas oublier d'où il vient.

À ce conflit intérieur, mais aussi extérieur, est soumis le personnage central du diptyque *L'enfant de sable. La nuit sacrée*. Cette fois-ci l'auteur marocain choisit une modalité plus attirante de parler du *problème d'identité*. Puisant dans la mythologie grecque, il transforme son personnage dans un androgyne, l'être à double identité-féminine et masculine. Né dans une famille de sept sœurs, le nouveau-né reçoit un destin imposé par son père mécontent de ne pas avoir un héritier. Guetté par ses frères aux bouches avaleuses qui voulaient lui prendre la fortune, le père du personnage décide d'utiliser une supercherie, faire passer la petite fille comme un garçon. Il simule même une circoncision pour faire taire sa famille.

Pendant vingt années, Zahra/Ahmed est obligé(e) de cacher sa féminité sous les vêtements d'homme et sous un comportement étudié. Il/elle fait semblant de se marier avec sa cousine malade qui se rend compte de la tromperie, mais qui ne la divulgue pas. Toutefois, à

⁴ Tahar Ben Jelloun, *Au pays*, Paris, Gallimard, 2009, p.60.

⁵ *Op.cit.*, p.61.

la nuit sacrée, sous le lit de mort, son père avoue son péché et rend libre sa fille, une fausse liberté, car celle-ci est habituée d'agir comme un homme, de profiter des droits accordés aux hommes. Pour la première fois, elle se heurte de la barrière qui existe entre la femme et l'homme en islam, car au moment où elle commence à parler dans la place, les gens lui reprochent cette audace puisqu'elle n'est pas accompagnée par un membre masculin de la famille. En plus, les sept sœurs veulent se venger d'elle, car elles la considèrent coupable de toutes leurs misères sans penser de culpabiliser leur père qui l'a obligée d'être ainsi. Le dédoublement de son identité n'était pas au plaisir de son père qui trouvait ses déguisements comme une offense à lui-même qui tentait d'oublier la malheureuse décision:

Tu inventais des jeux toujours solitaire ; il t'arrivait même de jouer à la poupée. Tu t'es déguisée en fille, puis en infirmière, puis en maman. Tu aimais les déguisements. Que de fois je dus te rappeler que tu étais un petit homme, un garçon. Tu me riais au nez. Tu te moquais de moi.⁶

Le personnage ne pouvait ni nier sa masculinité, ni accepter sa féminité, car il y avait toujours quelque chose qui l'empêchait de passer définitivement ou bien dans un partie ou bien dans une autre. Son aveu est tout à fait intéressant, car il fait glisser une allusion subtile au statut de l'écrivain qui s'exprime dans la langue française, mais il est d'une autre origine « J'allais et venais entre les deux camps comme si j'étais dans deux langues »⁷. Finalement ce harcèlement entre les deux mondes la fait se demander désespérée « Suis-je un être ou une image, un corps ou une autorité, une pierre dans un jardin fané ou un arbre rigide ? Dis-moi, qui suis-je ? »⁸ Cette interrogation, qui d'ailleurs ne reçoit aucune réponse, devient un cri d'aide resté sans écho. Dans la prison, où elle est enfermée pour la mort de son oncle, elle subit la vengeance de ses sœurs et finalement commence à s'habituer à son état d'androgynie – corps de femme et âme d'homme.

Dans son roman *La Prière de l'absent*, Tahar Ben Jelloun utilise une troisième modalité pour mettre en discussion le problème de la quête identitaire. Il s'agit du voyage spatio-temporel que trois vagabonds doivent accomplir pour initier un enfant orphelin à l'histoire du Maroc. Sindibad, amnésique, et Bobby vivent dans le cimetière Legbeb un symbole pour les soulèvements de Fès dont les martyrs y sont enterrés. Ils y rencontrent Yamma la prostituée et tous les trois trouvent un enfant qui n'a pas de nom. Ce manque est symbolique, car il signifie que l'enfant va recevoir un nom à la fin du voyage après avoir appris l'histoire du Maroc « C'est enfant a le privilège de ne pas porter de nom. Alors respectons- nous la loi d'or de l'Empire du Secret »⁹. Cet enfant représente une *terra nova* sur laquelle on cultive l'identité nationale qui est en train de se déchirer, il est « un être vierge de toute réalité, pur, né de la limpidité de l'eau et de la fermeté de l'écorce de l'arbre »¹⁰ L'eau et l'arbre sont les symboles de l'islam, donc l'enfant est un don du ciel pour ces trois vagabonds qui se sauvent grâce à ce voyage initiatique, en devenant un symbole de l'histoire. Toute au long du voyage Yamma lui va raconter l'histoire du cheikh Ma-al-Aynayn qui devra

⁶ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p.29.

⁷ *Op.cit.*, p.176.

⁸ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p.50.

⁹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.53.

¹⁰ *Op.cit.*, p.54.

devenir « le miroir suprême, le vrai, l'unique et le dernier miroir où ton visage viendra se fixer ; ce sera la source et l'eau qui préservent tes racines en plein désert »¹¹. Les allusions aux origines (les racines) et au déracinement (le désert) sont évidentes et l'enfant doit se rendre aux origines pour mieux affronter le désert. Du Nord au Sud du pays, ils quittent Fès, pour passer par Marrakech, Agadir, Jamaa el Fna, etc. en essayant d'accomplir le pèlerinage qui, d'ailleurs, reste inachevé car les trois personnages rendent leur souffle. En fait l'histoire du roman est une traversée du pays et de l'Histoire, une illusion, « une longue méditation sur l'époque, sur la mélancolie du temps, sur la tristesse des hommes qui s'étaient habitués à l'humiliation »¹².

Dans *Partir* tel le titre lui-même suggère il s'agit de l'immigration. Confrontés à la corruption, à l'indifférence du gouvernement, les jeunes diplômés comme Azel ou les filles comme Malika, Kenza, Siham sont obligés de mourir de faim ou de quitter le Maroc. Mais le prix à payer est très grand, car Azel devient l'amant de Miguel celui qui l'a aidé, Siham s'occupe d'une fille handicapée et Kenza devient la proie de Nazim un homme marié dans son pays, mais qui fait semblant être amoureux d'elle pour résoudre le problème de la clandestinité. Au Maroc, partir devenait le mot le plus employé dans une conversation et symbolisait l'affranchissement, la liberté, le courage, l'espoir, l'imagination. Tous les personnages rêvent d'un monde meilleurs et regardent mélancoliquement la mer en espérant qu'un jour ils pourront échapper à l'œil vigilant de la Guardia Civil pour passer en Espagne : « Partir. Renaître ailleurs. Partir par tous les moyens. Se sentir pousser des ailes. Courir sur le sable, en criant sa liberté. Travailler, réaliser, produire, imaginer, faire quelques chose de sa vie »¹³. Mais la vérité qu'ils doivent affronter en pays étranger est abominable. La déception est grande, ils ont rêvaient d'un pays où coulent le lait et le miel et ils ont trouvé un pays qui ne s'intéressent guère à eux. Ils sont des esclaves payés à supporter tous les humiliations, leur dimension humaine ne comptant plus. À ce moment les personnages se trouvent dans l'impossibilité de rebrousser chemin. Rentrer au Maroc signifiait accepter une vie plus difficile que celle menait en Espagne : « Repartir, considérer ce déplacement comme un petit voyage d'agrément, un changement d'air, un malentendu. Repartir, oui, mais où ? Au Maroc ? Impossible, pas question de recommencer les petits boulots à Tanger et la vie étriquée »¹⁴. Tous les personnages du roman conscients qu'ils ont gâché leur vie perdent le pouvoir de vivre, se mêlent dans des affaires douteuses et finissent par mourir. Le dernier chapitre du roman présente une scène mirifique. Un bateau nommé Toutia attend que tous les personnages du roman montent au bord pour accomplir un dernier voyage.

Qu'il s'agisse du voyage, de la mythologie ou de l'Histoire dont Tahar Ben Jelloun se sert, il réussit toujours à transmettre aux lecteurs les chagrins d'un pays ou d'un peuple qui essaie de retrouver sa place, de s'adapter aux nouvelles conditions de vie, aux nouvelles demandes de la modernité tout en gardant dans leur esprits les coutumes du monde musulman.

¹¹ *Ibidem*, p.76.

¹² *Idem*, p.224.

¹³ Tahar Ben Jelloun, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006, p.50.

¹⁴ *Op.cit.*, p.83.

Bibliographie :

- Ben Jelloun, Tahar, *La Prière de l'absent*, Pars, Seuil, 1981.
- Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.
- Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.
- Ben Jelloun, Tahar, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006.
- Ben Jelloun, Tahar, *Au pays*, Paris, Gallimard, 2009.
- Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1998.
- Le Nouveau Petit Robert*, Paris, SEJER, 2008.

MAGHREBIAN IDENTITY VERSUS WESTERN CULTURE IN ALBERT MEMMI'S *PILLAR OF SALT*

Elena-Brândușa Steiciuc, Professor, PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The Jewish -Tunisian francophone writer Albert Memmi (born in 1920, in Tunis, during the French protectorate) is considered to be one of the founders of Maghrebian literature written in French. His writings – among which we are especially interested in the largely autobiographical novel *"La Statue de sel"* (*"The Pillar of Salt"*), 1953, with a foreword by Albert Camus - depict the gap between the colonizer and the colonized world, as well as the sometimes impossible cultural dialogue between East and West.

Our paper deals with the symbolic hero and narrator Alexandre Mordechai Benillouche, torn between the heritage of his ancestors (Jewish and Berber families) and the attraction he feels for modern Western philosophy, for European culture, during the years of the Second World War, in an anti-Semitic context. Alienated from his own culture, Benillouche is betrayed by the Western world and his splitting of the ego will be emblematic for the francophone Maghrebian literature to come, after the Independence years in Algeria, Morocco and Tunisia.

Keywords: Maghreb, Albert Memmi, colonial experience, anti-Semitism, alienation.

Chef de file du roman judéo-maghrébin, le Tunisien Albert Memmi a entrepris par son œuvre la « quête d'une convivialité perdue » et des « racines berbères juives enfouies », comme l'affirmait Jacqueline Arnaud. Écrivain lucide, qui a pratiqué le roman, l'essai, tout comme le genre lyrique¹, il est parmi les premiers à dénoncer l'injustice des colonisateurs, mais aussi les intolérances et les intégrismes des pouvoirs nés après la décolonisation. Son œuvre, « riche en renouvellements », comme Charles Bonn la définit², présente une unité d'ensemble, qui est le résultat du rapport que le roman memmien entretient avec l'autobiographique. En effet, depuis ses débuts et jusqu'à son dernier roman, *La Pharaon*, Memmi fait venir sur le devant de la scène des protagonistes qui sont plus ou moins ses doubles. Ils sont tous en quête d'une identité précaire et, comme nous allons le voir, cette tendance et ce déchirement commencent par *La Statue de sel*, roman sur lequel portera notre analyse et que Memmi définit lui-même comme « la matrice des livres ultérieurs »³.

Le personnage narrateur du premier roman de l'auteur tunisien - dans la composition duquel l'auteur a mis beaucoup de sa propre biographie - s'appelle Alexandre Mordechai Benillouche. Il est la victime d'un triple clivage : né d'une mère berbère illettrée et d'un père juif, bourrelier de son état, il est aliéné par rapport à sa famille, à ses racines ; par rapport au milieu social antisémite où il vit ; par rapport à la culture occidentale qui le trahit. C'est la principale raison de son aliénation et de son dilemme, produits par « son déchirement face à

¹ Son œuvre a été traduite en plusieurs langues et mise au programme des grandes universités de par le monde ; romans : *La statue de sel* - 1953; *Agar* -1955 *Le Scorpion* – 1969; *Le désert* - 1977; *L'écriture colorée* - 1986; *Le Pharaon* - 1989 ; essais : *Portait du colonisé*, précédé par *Portrait du colonisateur* - 1957; *Portrait du juif* – 1962.

² Charles Bonn, Xavier Garnier, Jacques Lecarme, *Littérature francophone. I Le Roman*, Paris, Hatier – AUPELF – UREF, 1997, p. 232.

³ Albert Memmi, « Émergence d'une littérature maghrébine d'expression française : la génération de 1954 », *Études littéraires. Algérie à plus d'une langue*, vol : 33 No. 3 Automne 2001, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 14.

un Occident inaccessible et un Orient qu'il renie, mais dont il ne peut pas se défaire »⁴, comme le souligne à juste titre Mariannick Schöpfel.

Le texte du roman est une longue confession divisée en trois parties (*L'Impasse*; *Alexandre Mordekhai Benillouche*; *Le monde*) et précédée d'une introduction (*L'Épreuve*) jouant le rôle de cadre au récit qui suit: un examen en philosophie, une « épuisante séance ». Une fois le sujet annoncé, tous ces « vieux étudiants retardés par la guerre ou jeunes garçons à la chance continue »⁵ (p.12) se mettent au travail, sauf le narrateur. Celui-ci entreprend une incursion non pas dans l'histoire de la philosophie mais dans son propre passé. La cinquantaine de pages qui en résultent constitueront les prémices du récit de sa vie, mais aussi un moyen de « mieux voir dans mes ténèbres » (p.14).

L'identité de ce jeune maghrébin à l'époque trouble de l'avant et de l'après-guerre est le résultat d'un brassage culturel complexe : il est « indigène dans un pays de colonisation, juif dans un univers antisémite, Africain dans un monde où triomphe l'Europe » (p. 109), ce qui ne saurait entraîner qu'une situation conflictuelle, où qu'il aille. Au lycée français de Tunis, il brille par son intelligence et son assiduité, mais il est conscient de son statut social inférieur, car il provient d'une famille très pauvre, du ghetto juif de la ville. Dans les milieux bourgeois aisés, il est accepté seulement pour ses performances intellectuelles, ce qui lui fait garder ses distances par rapport aux possibles amis, enfants de riches. Dans le camp de travaux forcés, où les Juifs de Tunis sont envoyés pendant l'occupation allemande de son pays (les dernières années de la seconde guerre mondiale) il a du mal à entretenir un dialogue sincère avec les autres prisonniers, justement à cause de son éloignement de la tradition et du patois de son peuple.

Évoquant l'enfance du narrateur, la première partie du roman, *L'Impasse*, est la plus autobiographique et la plus descriptive. L'univers quasi-paradisique de l'enfance est le *Mellah* de Tunis, ghetto juif où s'entassent de nombreuses familles, les unes plus pauvres que les autres. C'est aussi le cas des Benillouche, qui vivent dans une seule chambre, parents et enfants. Les figures tutélaires de l'enfant ont une condition sociale des plus humbles : le père est bourrelier (d'ailleurs, tout cet ouvrage lui est dédié: « À mon père, le bourrelier » – ce qui établit un rapport d'identité entre l'auteur et le narrateur) et la mère, femme illettrée d'origine berbère est dévouée jusqu'au sacrifice à ses enfants et à son mari. À l'intérieur du *Mellah*, les Benillouche ne diffèrent en rien de leurs voisins : ils sont tous des Juifs séfarades pratiquants pour lesquels le Sabbat est un rituel accompli avec dignité, dans le respect total des traditions anciennes. Enfant, Benillouche découvre assez tôt qu'il y a des gens moins fortunés que lui (voir l'épisode du vieux pull-over offert à un enfant voisin par la mère et la jalousie du fils), mais aussi que sa famille se trouve au plus bas de l'échelle sociale.

La prise de conscience du métissage culturel et la quête de la véritable identité commencent pour le jeune héros avec le lycée, épisode qui lui vaut la découverte de l'Autre : la riche bourgeoisie juive de Tunis et le quartier européen. *Alexandre Mordekhai Benillouche*, la section centrale du roman est réservée à cette expérience identitaire et ce n'est pas un hasard si elle porte le nom hétéroclite du protagoniste, composé de trois éléments –

⁴ Mariannick Schöpfel, *Les écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Ed. Ellipses, 2000, p. 37.

⁵ Albert Memmi, *La Statue de sel*, Paris, Ed. Corrèa, 1953, rééd. Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 12. Toutes nos références ultérieures porteront sur cette édition et seront mises entre parenthèses à la fin de la citation.

européen, juif, berbère – qui formeront son être. Cette formule onomastique est d'ailleurs hautement symbolique de la structure intérieure de cet individu, de l'amalgame de cultures dont il est issu, en tant que Juif dans la Tunisie française. De par son nom, le protagoniste se situe au point de contact et de conflit de trois cultures, souvent antagonistes, comme le constate avec justesse Nadra Lajri :

« D'un côté, il y a Alexandre, représentant l'image rêvée et idéalisée, aussi grande que le personnage qui porte le même prénom, aussi inaccessible, car il s'agit d'un personnage de légende. De l'autre côté un nom de famille représentant une identité implicitement rejetée, péjorative [...] qui n'a aucune signification symbolique forte : « le fils de l'agneau », un nom sans histoire, sans passé et sans référence. Entre les deux nous trouvons Mordekhaï qui symbolise la revendication d'une identité réelle qui devrait, elle aussi, être réinventée. »⁶

Cette quête de l'adolescent va de pair avec la révolte - contre les rites de sa religion, contre la famille, contre « l'Orient primitif dont il est issu »⁷ - (voir l'épisode *La mort de l'oncle Joseph*), car l'adolescent le plus brillant de sa classe se destine déjà à la philosophie et veut devenir un esprit libre, que les pratiques traditionnelles n'entravent plus :

« ...je savais ce que je ne voulais pas être et confusément ce que je voulais. Je ne serais pas Alexandre Mordekhaï Benillouche, je sortirais de moi-même et irais vers les autres. Je n'étais ni juif, ni oriental, ni pauvre, je n'appartenais pas à ma famille ni à sa religion, j'étais neuf et transparent : j'étais à faire, je serais professeur de philosophie. Et, puisqu'il le fallait, je construirais l'univers entier, à l'aide d'éléments simples et clairs, comme mes maîtres les philosophes, comme Poincaré » (p. 248).

Pourtant, la rupture ne sera pas compensée par une entrée triomphale dans le monde de l'Autre et c'est surtout la troisième partie du récit rétrospectif, *Le monde*, qui parle de la profonde aliénation du héros par rapport à presque tout ce qui l'entoure, Orient et Occident en égale mesure. Il est profondément marqué par deux grandes découvertes, essentielles pour la vie d'un homme : d'une part, l'éros, en compagnie des prostituées du « quartier »; de l'autre, la mort à la suite d'un pogrome qui précède la guerre, laissant beaucoup de cadavres dans le ghetto juif de Tunis, parmi lesquels son ami d'enfance, Bissor. Ces événements ne font qu'entamer l'éloignement de Benillouche par rapport à la philosophie et au parcours intellectuel qu'il avait choisi :

« Que la philosophie et les édifices rationnels sont futiles et vains comparés au concret sanglant du monde des hommes! Les philosophes européens construisent les systèmes moraux les plus rigoureux et vertueux et les hommes politiques, élèves de ces mêmes professeurs, fomentent des assassinats comme moyen de gouvernement. Au prix de quelles luttes j'avais choisi l'Occident et refusé l'Orient en moi ! Je commençais à douter de ce qui me paraissait l'essence de l'Occident: sa philosophie » (p.290).

⁶ Nadra Lajri, « Des maux et des mots : une lecture de *La statue de sel* d'Albert Memmi », www.erudit.org/revue/erudit/2009/v40/n3/039252/3arhtml, page consultée le 30 avril 2014.

⁷ Charles Bonn, Xavier Garnier, Jacques Lecarme, *Littérature francophone. I Le Roman*, Paris, Hatier – AUPELF – UREF, 1997, p. 230.

Au cœur de cette section finale, le chapitre intitulé *Le Camp* est sans doute celui où le questionnement identitaire du narrateur atteint une intensité maximale. Après la conquête de la Tunisie par les Allemands, la politique antisémite du gouvernement de Vichy sera appliquée dans ce pays ayant le statut de protectorat, comme dans toutes les colonies. Par conséquent, un camp de travaux forcés est organisé en plein désert, où la communauté juive doit fournir « un contingent fixé de travailleurs ». Benillouche, déclaré inapte à la visite médicale, à cause d'un ancien problème de santé, est affecté aux services auxiliaires, mais cette situation lui produit une honte intenable : comment accepter que les élites de la communauté juive (les riches ou les intellectuels) soient épargnés, alors que les pauvres n'ont aucune issue ? Renonçant de son propre gré à la place confortable dans les bureaux, le personnage-narrateur rejoint le camp nazi, expérience qui s'avère pire que n'importe quel cauchemar : les détenus y sont, sales, malades, épuisés et couverts de poux. Mal-nourris, ils se disputent pour un morceau de viande ou de pain, dans une « suffocante odeur de ménagerie ».

La question identitaire surgit dans cet espace clos avec plus de violence, car le jeune intellectuel juif, espérant se rendre utile à son peuple, se rend compte à quel point les études et l'adoption du français lui avaient rendu impossible le dialogue avec ses coreligionnaires. Quand un groupe de détenus lui demandent d'organiser un office sabbatique, Benillouche constate que le principal obstacle entre est celui de la langue à employer : l'intellectuel qu'il est devenu, attiré par la culture du colonisateur, s'est éloigné peu à peu du patois tunisien, dans lequel il ne sait pas exprimer les concepts abstraits :

« Je pense en français et mes soliloques intérieurs sont depuis longtemps de langue française. Lorsqu'il m'arrive de me parler en patois, j'ai toujours l'impression bizarre, non d'utiliser une langue étrangère, mais d'entendre une partie obscure de moi-même, trop intime et périmée, oubliée jusqu'à l'étrangeté » (p.314).

Ce cas de schizophrénie culturelle est une constante chez les auteurs maghrébins des premières générations – Feraoun, Mammeri, Dib -, qui avaient été instruits à l'école française. Leur situation correspond à ce que Dominique Combe appelle « le drame du "bilinguisme colonial" [...] vécu sur le mode de la dépossession, comme un vol (et un viol) de la langue maternelle »⁸ En effet, l'aliénation linguistique du colonisé se trouve au cœur du célèbre essai de Memmi, *Portrait du colonisé*, préfacé par Sartre, où l'auteur tunisien parle du « conflit linguistique » du colonisé, qui renonce à sa langue maternelle :

« Dans le conflit linguistique qui habite le colonisé, sa langue maternelle est l'humiliée, l'écrasée. Et ce mépris, objectivement fondé, il finit par le faire sien. De lui-même, il se met à écarter cette langue infirme, à la cacher aux yeux des étrangers, à ne paraître à l'aise que dans la langue du colonisateur. »⁹

Ce « drame linguistique », pour employer les termes de l'essayiste Memmi, est vécu à une intensité maximale par le héros, qui continue à vivre en plein drame existentiel, même après la guerre. La fin de cette histoire circulaire correspond à la solution trouvée par Benillouche afin d'échapper à un monde où il n'a pas d'attaches, qui le déçoit et qu'il déteste.

⁸ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 53.

⁹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé* suivi du *Portrait du colonisateur*, Paris, rééd. J.-J. Pauvert, 1957, p. 144.

Le dernier chapitre, *Le départ*, en est la réponse : Benilloche et Henry, son meilleur ami, partent en direction d'Argentine, attirés par une vie nouvelle et par l'espoir d'oublier leurs blessures profondes. La solution au dilemme identitaire et social du héros est douloureuse, mais nécessaire : il quitte l'Occident et l'Orient, car les deux pôles sont désormais dépourvus d'intérêt pour lui : « Avec l'Impasse j'ai rompu parce que ce n'était qu'un rêve d'enfance [...] avec l'Occident parce qu'il est menteur et égoïste » (p.368).

Alexandre Mordechai Benillouche va se forger une nouvelle identité dans un monde nouveau, sans plus se retourner sur le passé, sans continuer à se scruter, car ce geste – dans sa signification biblique – équivaut à la mort. « Comme la femme de Loth, que Dieu changea en statue, puis-je encore vivre au-delà de mon regard ? » se demande le narrateur qui se considère semblable au personnage biblique transformé en statue de sel.

Cet *alter ego* d'Albert Memmi restera un inadapté, un frère de l'Étranger camusien, par sa lucidité et par son incapacité à accepter le compromis ou le mensonge. Être morcelé et tiraillé entre des univers qui ne communiquent pas, il perd ses attaches identitaires profondes, demeurant dans l'incertitude et le désarroi.

Bibliographie

Corpus de travail

Memmi, Albert, *La Statue de sel*, Paris, Ed. Corrèa, 1953, rééd. Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, 2002.

Bibliographie critique

Bonn, Charles, Garnier, Xavier et Lecarme, Jacques, *Littérature francophone. I Le Roman*, Paris, Hatier – AUPELF – UREF, 1997.

Combe, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

Memmi, Albert, *Portrait du colonisé suivi du Portrait du colonisateur*, Paris, rééd. J.-J. Pauvert, 1957.

Memmi, Albert, « Émergence d'une littérature maghrébine d'expression française : la génération de 1954 », *Études littéraires. Algérie à plus d'une langue*, vol : 33 No. 3 Automne 2001, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 13.

Schöpfel, Mariannick, *Les écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Ed. Ellipses, 2000.

Steiciuc, Elena-Brandusa, *Literatura de expresie franceza din Maghreb. O introducere*, Editura Universitatii din Suceava, 2003.

Sitographie

www.erudit.org/revue/edulitt/2009

Lajri, Nadra, « Des maux et des mots : une lecture de *La statue de sel* d'Albert Memmi », www.erudit.org/revue/eruditlitt/2009/v40/n3/039252/3arhtml

L'IDENTITE ANTILLAISE CHEZ PATRICK CHAMOISEAU

Elena Sofica Sevastre, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: "An identity, is a story that it is told" said Patrick Chamoiseau, one of the leaders of the movement of the Creoleness, besides Rafael Confiant, Edouard Glissant or Jean Barnabé. For the Caribbean author, the identity is an element which strengthens continuously through his novels to defend the values of its creole people, highlighting the Caribbean cultural diversity.

Through this article, we are trying to approach the concept of Caribbean identity in connection with the universe of Chamoiseau's works (Manman Dlo contre la fée Carabosse, Texaco, Biblique des derniers gestes), populated by mythical characters (Devils, the Mentos), the guardians of the ancestral Memory.

Keywords: Patrick Chamoiseau, identity, Caribbean culture, diversity, creolness

Patrick Chamoiseau est un auteur francophone antillais, très connu dans le monde entier, qui ne nécessite plus trop d'introduction. Son œuvre, une remarquable « poétique du métissage »¹, a fait l'objet de nombreux articles, thèses ou monographies, assidument analysés par des exégètes tels: Christine Chivalon, Dominique Chancé, Lorna Milne, Samia Kasab – Charfi, Nathalie Schoen ou Noémie Auzas. Il faut mentionner quand même son rôle incontournable dans le mouvement de la créolité qu'il soutient à côté de Raphaël Confiant et Jean Barnabé. Avec leur manifeste fondateur *Eloge de la créolité*, écrit en 1989, ils proclament l'identité créole et ils mettent les bases d'un art poétique qui influera toute création littéraire antillaise postérieure.

Auteur des bandes dessinées en créole, il entre dans le monde de la littérature en 1986 avec *Chronique des sept misères*. Il publie ensuite *Solibo magnifique*, *Antan d'enfance*, *Bibliques de derniers gestes*, et plus récemment, *Un dimanche au cahot*, *Le papillon et la Lumière*, etc. Avec *Texaco*, qui lui vaut le prix Goncourt en 1992, il devient un auteur reconnu, après « la négritude » d'Aimé Césaire et « l'antillanité » chère à Edouard Glissant,

Chamoiseau est l'héritier d'une culture particulière, exotique, fondée sur un passé douloureux et traumatisant qui constitue une source riche pour son imaginaire.

Soucieux de se forger une identité propre, les écrivains créoles, et surtout Patrick Chamoiseau, cherchent à reconstituer l'Histoire à travers l'imaginaire. Pour l'auteur, l'identité constitue un élément qui se renforce de manière continue à travers ses romans pour défendre les valeurs de son peuple créole, mettant en évidence la diversité culturelle antillaise.

Mélangeant le réel, le merveilleux et le fantastique, Chamoiseau crée un univers mirifique peuplé de personnages irréels : les diablasses, les zombis, les dorlis², ou par des personnages mythiques doués de pouvoirs surnaturels, les gardiens de la Mémoire ancestrale : les Mentôs, les quimboiseurs, les séanciers.

A travers cet article, nous nous proposons d'approcher la notion d'identité créole telle qu'elle se fait voir dans l'univers romanesque de Chamoiseau à travers quelques titres -

¹Olga Casas Valencia, *L'éloge de la créolité à l'épreuve de la fiction : convergences et divergences dans les romans de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant*, thèse de doctorat, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, septembre 2009, p.15.

² Dorlis, le mot en créole dowlis, qui signifie « incubé » cf. Rafael Confiant, *Dictionnaire du créole martiniquais*, http://www.potomitan.info/dictionnaire_page_consultée_en_ligne_le_04.05.2014.

Manman Dlo contre la fée Carabosse, Texaco, Biblique des derniers gestes - et d'analyser ces personnages d'origine fantastique / surnaturelle, voyant de quelle manière ils constituent des éléments déterminants pour l'identité créole.

Mais tout d'abord essayons de définir ces genres de récits et d'établir leur fonctionnement dans l'œuvre chamoiseaunienne. Qu'est-ce que les récits merveilleux, magiques, fantastiques ?

La définition proposée par le Nouveau Petit Le Robert ne fait pas trop de distinction entre les trois dénominations, ainsi le merveilleux est-il précisé comme l'«élément d'une œuvre littéraire se référant à l'inexplicable, au surnaturel, au fantastique »³.

Le fantastique est un genre littéraire fondé sur la fiction, racontant l'intrusion du surnaturel dans un cadre réaliste, dans un contexte connu du lecteur. Malgré ses rapports avec l'imaginaire, le fantastique semble dire quelque chose sur la réalité.

Pour Todorov, le fantastique repose sur trois critères: l'hésitation de la part du lecteur pour une interprétation rationnelle et irrationnelle, l'incompatibilité avec la poésie et avec la lecture allégorique. En proposant la définition du fantastique, comme l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁴, Todorov remet en cause la définition de Roger Caillois qui affirmait que tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérabilité quotidienne⁵.

Cette définition plaçant le fantastique à la frontière de l'étrange et du merveilleux est généralement acceptée, mais notons l'ample intérêt des théoriciens et leur controverse / la remise en question du positionnement de l'œuvre imaginaire face à ce genre.

En ce qui concerne les deux autres genres, le récit magique et le récit merveilleux, les opinions des critiques divergent d'autant plus que les différences entre les deux récits sont moins saisissables. En ce sens, Liviu Lutas⁶, dans sa thèse il remarque l'emploi souvent interchangeable de ces termes. Il précise que le réalisme merveilleux se définit par l'absence de réaction de la part des personnages et du narrateur devant l'évènement, à la différence du réalisme magique où, par contre il y a une réaction de la part du narrateur devant le surnaturel.

Considérant les définitions mentionnées au-dessus, il nous semble que la différence entre les trois concepts réside dans la relation entre le réel et le surnaturel et étant donné la spécificité de la littérature créole, les trois concepts se mélangent souvent à l'intérieur du même texte.

Dans la littérature antillaise, le concept de fantastique est souvent remplacé par les concepts du réalisme magique et merveilleux, car il y a un lien très étroit entre le réel et le surnaturel ; ces deux concepts sont souvent associés à cette géographie spécifique des îles. En ce sens, Chamoiseau explique cette association dans l'*Eloge de la créolité*, en affirmant : « notre écriture doit accepter sans partage nos croyances populaires, nos pratiques magico-religieuses, notre réalisme merveilleux »⁷.

³ Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert, Paris, 1993, p.1390.

⁴ Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1999.

⁵ Cf. Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

⁶ Liviu Lutas, « Biblique de derniers gestes » de Patrick Chamoiseau *Fantastique et Histoire*, Lund, Media-Tryck, 2008, p. 16.

⁷ Jean Barnabé, Rafaël Confiant, Patrick Chamoiseau, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, pp.40-41.

Dès les premiers écrits de Patrick Chamoiseau, en commençant par la pièce de théâtre-conté, *Manman Dlo contre la Fée Carabosse*, le lecteur est initié dans ce monde merveilleux peuplé de personnages surnaturels.

Manman Dlo contre la fée Carabosse, est le récit de la lutte de la colonisatrice Fée Carabosse, « sorcière des sapins et des neiges »⁸, contre les divinités de la Caraïbe, et en particulier à Manman Dlo. Carabosse débarque avec son serviteur Balai et elle met au point des lois qui justifient le vol d'un Nouveau monde en imposant le silence aux habitants de la forêt. Après l'affrontement, elle pétrifie ou fait disparaître ses principaux adversaires, Zita-trois-pattes et Papa-Zombi, ce qui lui donne le pouvoir d'ensorceler à son aise et réduire en esclavage la multitude des créatures. C'est le début de la Grande Nuit. Les siècles passent et tout l'espoir des asservis repose sur Manman Dlo que Carabosse a oubliée. Après une longue quête, celle-ci trouvera les armes pour vaincre et chasser la représentante de la culture européenne qui perdra sa baguette magique. Algoline, fille et héritière de Manman Dlo, la récupère et l'assimile, parvenant ainsi au mélange des savoirs.

Le conte est un récit allégorique qui résume la période esclavagiste et le traitement infligé au peuple créole pendant la colonisation. Nous considérons qu'à travers ce conte, Chamoiseau met les bases de sa quête identitaire qu'il suivra dorénavant. Ce conte est une prise de conscience de l'histoire antillaise, car l'histoire d'un personnage reflète l'histoire collective, à travers laquelle Chamoiseau ressuscite le legs créole.

Manman Dlo, la mère des Eaux, est une « diablesse aquatique », surgie des profondeurs tropicales de l'île, identifiée à la Nature:

Je suis une grande communion naturelle/ mon sang est de sève verte/ je suis un peu arbre/ mes cheveux sont d'algues/ et mon corps est d'eau claire/ je suis un peu fleuve/ ma voix est de plie forte/ et mon cœur c'est la Terre.⁹

Le personnage féminin occupe une place essentielle dans l'œuvre romanesque de Chamoiseau. Dans chaque roman, l'image de la femme est présentée sous différentes formes : déesses des eaux et des forêts (Manman Dlo, L'Oubliée), la diablesse Yvonne Cléoste, l'avaleuse- l'Admirable, la diaphane Alice-Anaïs, fille d'un zombi, ou la « vieille femme câpresse »¹⁰ Marie Sophie Laborieux, ce sont des archétypes, des « potomitans »¹¹ selon l'opinion de Samia Kassab- Charfi.¹² En effet, les femmes représentent des axes, des liaisons entre le réel et le surnaturel qui vivent dans une symbiose parfaite avec la nature. En même

⁸ Patrick Chamoiseau, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Paris, Editions Caribéennes, 1981, p.136.

⁹ *Ibidem*, *idem*.

¹⁰ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 493.

¹¹ « Potomitan est une expression antillaise. Il désigne le poteau central dans le temple vaudou, l'oufo. L'expression peut aussi servir à désigner le « soutien familial », généralement la mère. Ce terme se rapporte à celui qui est au centre du foyer, l'individu autour duquel tout s'organise et s'appuie. Dans la société antillaise le *potomitan* est la femme, la mère « courage » de famille qui supporte tel un pilier les fondements de son univers, sans que pour autant ce soit une société matriarcale si l'on définit celle-ci comme une société où l'espace public (comme l'espace privé) est « dominé » par la femme. Aux Antilles la partition espace privé/espace public correspond au couple femme/homme. La femme est donc le *potomitan* de la famille et du foyer dans l'espace privé domestique valorisé positivement par opposition à l'espace public déconsidéré et masculin », cf. *Dictionnaire Sensagent*, <http://dictionnaire.sensagent.com/Potomitan/fr-fr>, page consultée en ligne le 05.05.2014.

¹² Samia Kassab- Charfi, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard, 2012, p.12.

temps, les personnages féminins sont les gardiennes de la mémoire ancestrale, chargées de préserver la Mémoire, comme Man L'Oubliée, personnage clé de *Biblique de derniers gestes*, un être « en dehors de la temporalité humaine »¹³, ou Marie- Sophie Laborieux, la narratrice de *Texaco*.

Dans *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau introduit un personnage mystérieux, mi- humain, mi- divin, Anne- Clémire L'Oublie, femme de bois¹⁴ qui prend en charge l'enfant Balthazar Bodule-Jules, après la mort de ses parents. « Manman seconde » elle le protège et l'initie dans le monde des bois, car Man L'Oubliée est un personnage d'une existence ambiguë :

être fantasque, qu'on ne pouvait épingler sur pièce géographie de tantes ou de cousines, d'alliances ou de communes. [...] Pas une ravine. Pas un registre de plantation. Pas un papier d'état civil ne fixait sa lignée. Rien qui puisse l'enhouker en un coin quelque part et donner signifiante à son passage dans cette histoire. C'était un cas, un tracas. Un vent absurde hors nomenclatures.¹⁵

Pas une seule fois, le lecteur ne s'interroge sur l'existence réelle de ce personnage, dû à l'impression de vide¹⁶ et d'invisibilité qu'entraîne sa description: « Man L'Oubliée n'était ni jeune, ni vieille, ni belle ni laide. Elle était un reflet incertain »¹⁷. Son image crée la sensation d'une présence mirifique, surnaturelle, douée de pouvoirs fantastiques concentrés dans des « gestes ».

Le personnage de Man L'Oubliée est l'un des personnages les plus complexes de l'œuvre romanesque chamoiseauienne, étant à la fois : déesse de la végétation, version féminine du quimboiseur/ guérisseur ; elle est, comme le constate Elena-Brandusa Steiciuc, « une figure féminine d'une grande force, un de ces rares *Mentô*, possédant un savoir très ancien »¹⁸. Pourtant son rôle essentiel est celui de la préservation de la Mémoire. C. Bougenot voit dans celle-ci « la gardienne de la mémoire collective et historique » qui « rend hommages aux traditions ancestrales et honore la mémoire des morts »¹⁹. En effet, les critiques voient dans L'Oubliée l'image de l'incarnation de la mémoire collective et de la lutte contre l'oubli, car la « Malédiction agissait sur l'oubli »²⁰.

Le *Mentô* –figure récurrente dans la prose romanesque de Patrick Chamoiseau, est un symbole mythique doué de « Force » et « de pouvoirs », un des possibles modèles de l'identité antillaise. Dans *Texaco* nous apprenons que « le *Mentô* préservait nos restes

¹³ cf. Liviu Lutas, *op. cit.* p. 148.

¹⁴ Les « hommes de bois », considérés comme « spectres des temps anciens, [...] légers, labiles, livrés à un temps minéral qui n'était pas le nôtre », cf. Patrick Chamoiseau, *Biblique de derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002, p.122.

¹⁵ , Patrick Chamoiseau, *op. cit.* p. 155.

¹⁶ Terme employé par Liviu Lutas dans sa thèse de doctorat qui considère que le personnage de Man L'Oublié « n'a qu'une existence virtuelle vidée de substance », *op.cit.*, p. 148.

¹⁷ *Ibid*, p.158

¹⁸ Elena-Brandusa Steiciuc, « Le vieux guerrier et la diablesse : amours, combats, blessures dans *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau » dans *Eros, blessures et folie. Détreffes du vieillir*, Etudes réunies par Alain

Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 378.

¹⁹ Carole Bougenot, *Ecriture de l'Histoire et essor du genre épique dans Biblique de derniers gestes de Patrick Chamoiseau*, Mémoire de DEA, Paris, Université de Paris, Sorbonne, 2004, p.13.

²⁰ Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, 2002, p. 524

d'humanité. Il était le charbon d'un combat sans héros dont le chaud ne peut se calculer jourd'hui, qu'au toucher des services conçus par les békés en vue de le défolmanter²¹»²².

Si Man L'Oubliée et le Mentô sont des figures allégoriques pour la préservation de l'identité martiniquaise, à l'antipode, nous retrouvons le symbole de la mort et de l'opresseur dans l'image des diablasses. Dans *Biblrique de derniers gestes*, la diablesse Yvonne Cléoste incarne selon les dires du narrateur «les colonialistes, impérialistes, tyrans et oppresseurs des peuples».²³ Remarquant le caractère allégorique des deux personnages antagoniques, de Man L'Oubliée et de l'Yvonne, nous nous rallions à l'opinion de C. Bougenot qui arrive à la conclusion que ces deux personnages représentent deux conceptions différentes de l'Histoire. Si Man L'Oubliée est la gardienne de la mémoire, l'Yvonne symbolise l'oubli du passé puisqu'elle prive Balthazar Bodule-Jules de ses origines en tuant ses parents :

La diablesse Yvonne Cléoste, représentante du second pôle, est une « mère » dévoreuse et mortifère car elle tue les parents du héros après sa naissance. Elle incarne la mort, la négation de la vie et de l'histoire puisqu'elle prive le héros de ses origines.²⁴

Dans l'univers magique de Chamoiseau, l'espace et le temps sont deux autres éléments constitutifs majeurs, à part les personnages. Les personnages ne peuvent habiter qu'un espace insulaire sacré, un univers vital, symbole mythique du sanctuaire, selon M. Eliade.²⁵ Il y a un fort lien entre les personnages et l'espace dans cet univers paradisiaque qui n'est pas du tout idyllique mais qui est fortement marqué par la souffrance et la douleur. Selon Samia Kassab-Charfi, la Nature, ce sanctuaire mythique, est la « mémoire tellurique matricielle où viennent s'enchâsser, par traces toujours, les autres mémoires humaines »²⁶.

Conclusions

Le réalisme merveilleux apparaît dans l'œuvre de l'écrivain antillais comme un trait distinctif des Créoles, c'est –à –dire, de l'espace littéraire caribéen.

Le fantastique et le merveilleux fonctionnent dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau comme des thérapies contre la cause du malaise identitaire antillais. Chaque personnage, fantastique ou merveilleux chamoiseaunien porte l'empreinte de l'histoire antillaise et du passé colonialiste car il y a un lien indiscutable avec la mémoire collective, puisque, comme nous l'avons mentionné au début, l'histoire d'un personnage est l'histoire collective du peuple créole.

²¹ Défolmanter, mot créole qui signifie « détruire, démolir », cf. cf. Rafael Confiant, *Dictionnaire du créole martiniquais*, <http://www.potomitan.info/dictionnaire>, page consultée en ligne le 04.05.2014.

²² Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, 1992, p. 71.

²³ Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, 2002, p. 691

²⁴ Carole Bougenot, *op.cit*, p. 13.

²⁵ cf. Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p.63.

²⁶ Samia Kassab- Charfi, *op. cit.* p.30.

Bibliographie

Corpus

CHAMOISEAU, Patrick, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Paris, Ed. Caribéennes, 1981.

CHAMOISEAU, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

CHAMOISEAU, Patrick, *Biblrique de derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.

Critique

BARNABE, Jean, CONFIANT, Rafaël, CHAMOISEAU, Patrick, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

BOUGENOT, Carole, *Ecriture de l'Histoire et essor du genre épique dans Biblique de derniers gestes de Patrick Chamoiseau*, Mémoire de DEA, Paris, Université de Paris, Sorbonne, 2004.

CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

CASAS Valencia, Olga, *L'éloge de la créolité à l'épreuve de la fiction : convergences et divergences dans les romans de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiand*, thèse de doctorat, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, septembre 2009.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

LUTAS, Liviu, *Biblrique de derniers gestes de Patrick Chamoiseau Fantastique et Histoire*, Mémoire de DEA, Lund, Lund universitet, Media-Tryck, 2008.

STEICIUC, Elena-Brandusa, « Le vieux guerrier et la diablesse : amours, combats, blessures dans *Biblrique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau » dans *Eros, blessures et folie. Détresses du vieillir*, Etudes réunies par Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 375.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1999.

Dictionnaire

Le Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert, Paris, 1993.

CONFIANT, Rafael, *Dictionnaire du créole martiniquais*
<http://www.potomitan.info/dictionnaire>

Site :

<http://dictionnaire.sensagent.com/Potomitan/fr-fr/>,

AUTO-REFERENCES AND HETERO-REFERENCES IN ELABORATING INDIVIDUAL IDENTITY IN TRADITIONAL CULTURE

Adrian Crupa, Assis Prof., PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Defining the identity of traditional man – seen as the man-inside-the-community – always implies the idea of alterity in various forms. Rise, creation and assuming the identity, all happen only in relation to alterity (as comparison, imitation, reference or negation).

Keywords: Identity, Alterity, traditional culture, auto-reference, hetero-reference

Considerații

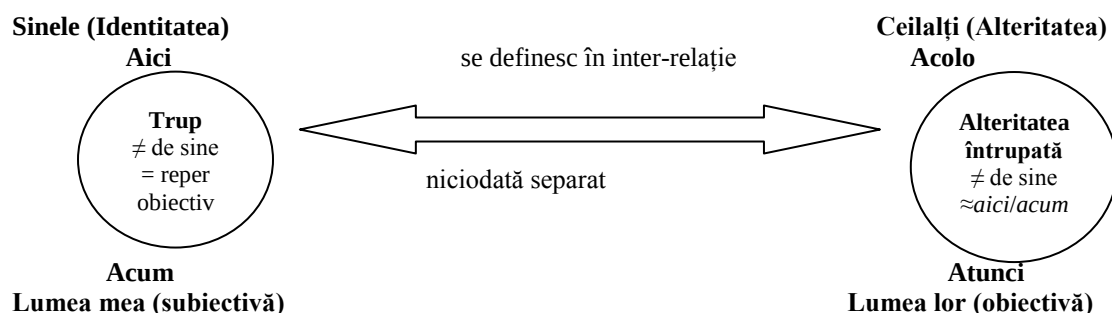
Insul culturilor tradiționale există și se definește ca identitate numai și numai în relația dintre *trup* (sinele întrupat) și *ceilalți*. Funcția trupului este să ordoneze lumea (spațiul, timpul și societatea), să fie „punct de vedere întrupat” (ochi și vedere în același timp) și să constituie garanția adecvării la Cosmos. Dar, după cum afirma Platon în *Alcibiade*, „ochiul nu se poate vedea pe sine”¹, ceea ce înseamnă că identitatea nu ajunge conștientă de sine decât prin raportarea la alteritate. *Ceilalți* (sursă ce generează identitatea umană ca rezultat al interacțiunii și comunicării cu celălalt) sunt cunoscuți de către ins în întreaga formă a:

Apropiaților (părinții ca „alteritate semnificativă” și persoanele cunoscute: îngrijitori, bunici, frați și surori etc.)

Îndepărtaților (de regulă *ceata* de vârstă, de sex, de preocupări ș.a. și *comunitatea/obștea*) și a

Radicalilor (alteritatea radicală este ilustrată în principal de către *îngeri* ca modele identitare transcendente premergătoare modelului intangibil al lui Dumnezeu)².

Se deduce prin urmare faptul că identitatea insului culturilor tradiționale reprezintă rezultatul combinat al mai multor factori generatori grupați, după cum s-a văzut mai sus, în două mari zone puternic polarizate:



¹ Platon, *Alcibiade*, 133a-b, traducere de Sorin Vieru, în Platon, *Opere complete*, Ediție îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie, vol. I, București, Humanitas, 2001, p. 299.

² „This transcendence in the guise of a *radical otherness*, an alterity that Emmanuel Levinas indexed as an «absolute exteriority». Ultimately this alterity/transcendence takes on the character and quality of mystery in that it remains inexhaustible in any particular intramundane economy or even in the totality that encompasses them all. It is this grammar of transcendence as radical otherness and indelible mystery that fills the void resulting from the deconstruction of God-talk. [...] To talk about God is to talk about transcendence in its extramundane modality. The question about God boils down to a question about transcendence as radical alterity.”, Calvin O. Schrag, *The problem of being and the question about God* în „International Journal for Philosophy of Religion”, nr. 45, 1999, p. 75.

Pe de o parte, zona asociată sinelui ca pol al identității personale, coagulată în jurul trupului, întemeiază o regiune existențială a subiectului („lumea mea”), dezvoltată spațio-temporal pe coordonatele unui „aici” (ca localizare/locuire în trup) și, respectiv, „acum” [(con)viețuire/existență simultană cu trupul și în trup]. Dar tocmai asocierea trupului cu un „aici și acum” al subiectului face posibilă raportarea sinelui la respectiva identitate localizată ca la un reper obiectiv resimțit ca altul/diferit față de instanța cugetătoare a sinelui, creând astfel premisele receptării și interacțiunii cu alteritatea propriu-zisă, adică cea exterioară. Pe de altă parte, zona asociată exteriorității („lumea lor”) se construiește ca o regiune existențială centrată pe „aici și acum”-ul altor identități întrupate, resimțite ca diferiți de sine și fiindând obiectiv/independent față de sinele subiectului.

Ceea ce se impune a fi reținut este, în concluzie, faptul că insul nu ajunge la conștiința de sine, adică nu-și definește propria sa identitate, decât în măsura în care intră în relație cu o altă identitate pe care o recunoaște ca exterioară, independentă de voința proprie și diferită. Identitatea se manifestă astfel ca un fenomen de relație, analiza ei neputându-se realiza dacă se face abstracție de polul celălalt (alteritatea), investit cu funcția activă de reper.

A. Trupul (auto-referințele)

Motto: „...a fi eu trăind în altul...”

Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit*³

Într-un fel, recunoaște Emmanuel Lévinas, calitatea de *întrupat/împelițat* a insului îl „condamnă” la existență, nu numai în sensul pasiv al acesteia (mi-a fost dat să „ek-sist”, să depind de cele pe care mediul mi le oferă), în accepția depreciativă a condiției umane („sclavia” care prin nevoi te face dependent de natură și ritmurile sale), dar și în cel activ („Corpul meu nu e doar modalitate pentru subiect de a cădea în sclavie, de a depinde de ceea ce nu este el, ci o manieră de a poseda și a lucra, de a avea timp, de a surmonta alteritatea însăși a celor din care trebuie să trăiesc. Corpul este posesia însăși de sine prin care eul, eliberat de lume prin nevoie, ajunge să surmonteze precaritatea însăși a acestei eliberări.”⁴). Mai mult, situarea eului în trup duce la asumarea identității proprii, mai întâi sub forma griii/iubirii de sine, iar mai apoi sub cea a responsabilității asumate: „L’incarnation – foncièrement érotique – est aussi l’impossibilité de s’échapper à soi, c’est-à-dire de fuir ses responsabilités. Par là, le caractère illusoire de la rupture avec la soumission, se montre.”⁵ Dacă întruparea/împelițarea reprezintă condiția minimală de existență a unei identități (într-un fel „adresa” care „localizează” spațio-temporal respectiva identitate), semnificațiile trupului pentru construcția identitară nu se opresc aici. Spre deosebire de regnul animal care doar „este un corp [...] omul se percepe pe sine însuși ca o entitate care nu este identică cu corpul său, ci, din contra, el poate dispune de acest corp. Cu alte cuvinte, percepția omului despre sine plutește întotdeauna într-un echilibru între *a fi* și *a avea* un corp, un echilibru care trebuie mereu restabilit.”⁶ Or, acest echilibru se păstrează numai în și datorită comunității umane,

³ Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, traducere, glosar și bibliografie de Marius Lăzărca, Postfață de Virgil Cîmoș, Iași, Polirom, 1999, p. 96.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Idem, *Hummanisme de l’autre homme*, Paris, Le Livre de poche, 1987, p. 121.

⁶ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *Construirea socială a realității. Tratat de sociologia cunoașterii*, traducere de Alex Butucelea, București, Univers, 1999, p. 64.

faptului că omul, nu singur se face și se descoperă pe sine, ci oamenii împreună se elaborează și se descoperă pe ei înșiși. Premisa divină din antropogonia iudeo-creștină – „Nu este bine să fie omul singur!” (*Facere* 2.18) – poate fi cu ușurință re-cunoscută în sentința populară „O mână spală pe alta și amândouă fața”, proverb căruia Gabriel Gheorghe⁷ îi semnalează o prezență constantă în cadrul tuturor culturilor tradiționale vorbitoare de limbi romanice!

Privit din perspectiva cultural-identitară a istoriei, trupul uman își vedește reprezentări și semnificații diferite în culturile mitice, „primitive”, față de cele ulterioare, tradiționale. Pentru omul culturii tradiționale trupul este parte componentă a firii, element al rânduiei cosmice, dar care nu se confundă cu acestea. Se poate afirma pe bună dreptate că situația omului tradițional este undeva între cea a omului mitic (primitiv)⁸ – al cărui trup există în continuitatea spațiului/mediului – și cea a modernului – pentru care trupul este considerat o insulă, un teritoriu autonom față de mediu. Deși trupul este unul dintre principalele semne ale identității privite din afară, în interior el reprezintă temeiul dezvoltării insului – loc, adresă, suport material al identității proprii, integrat și în relație perpetuă cu mediul înconjurător. În acest sens, poate fi interpretată aserțiunea lui Georges Gusdorf conform căreia „descoperirea propriului trup este fundamentul conștientizării individualității ca atare. Trupul înseamnă *prima localizare spațială a autonomiei personale*, care nu mai este percepută de acum înainte în continuitate, ci în discontinuitate cu mediul.”⁹

Într-o anumită măsură, descoperirea trupului echivalează cu ordonarea spațiului după un sistem de referințe ne-cosmic, personal. Astfel, deși conștiința apartenenței și integrării ontologice în rânduiala cosmică rămâne constantă, insul care își descoperă trupul și-l asumă devenind el însuși un soi de „centru local” (parte a sistemului universal de referințe) ce poate funcționa ca sistem autonom de referințe în procesul de sistematizare a realității („Cucerirea propriului trup se desfășoară simultan cu o concentrare totală a peisajului. Într-adevăr, o dată cu dobândirea independenței sale anatomice, individualitatea poate deveni centru al universului. [...] Descoperirea trupului înseamnă astfel *ordonarea gândirii, ca și a peisajului*.”¹⁰). În cazul individului, ca și în cel al insului culturilor tradiționale, trupul este suportul și condiția minimală ca respectivul să se poată conștientiza pe sine și considera subiect. De aceea, așa cum o demonstrează mărturiile unui etnolog care a studiat îndeaproape fenomenul la băștinașii din Noua Caledonie (Maurice Leenhardt, *Do Kamo*, 1947), momentul asumării trupului coincide în mare cu cel al apariției capacității insului de a povesti (dedublare în realitatea exterioară ce corespunde dedublării interne între sine și trup) sau de a zugrăvi peisaje cu profunzime/în perspectivă. Întrebat de un misionar ce i-au adus europenii, unul dintre informatorii lui Leenhardt, un bătrân caledonian, îi dă aceluia un răspuns inedit: „În locul răspunsului așteptat, «Voi ne-ați făcut să descoperim spiritul», bătrânul a declarat: «Ceea ce voi ne-ați adus a fost trupul.»”¹¹ În acest sens, observațiile psihanalizei lacaniene

⁷ Cf. în acest sens tipul 291 tratat comparativ în Gabriel Gheorghe, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice. Studiu comparativ*, București, Editura Albatros, 1986, pp. 293-294.

⁸ „Pentru primitiv [...] propriul corp este perceput mai întâi ca un amplasament în spațiul mitic, sau mai degrabă ca un teritoriu mitic cu amplasamentele sale calificate prin deciziile aferente ale sacrului: orificiile corpului, unghii, păr, organe sexuale.”, Georges Gusdorf, *Mit și metafizică. Introducere în filosofie*, traducere de Lizuca Popescu-Ciobanu și Adina Tihu, Timișoara, Amarcord, 1996, p. 77.

⁹ *Ibidem*, p. 130.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Maurice Leenhardt, *Do Kamo*, 1947, p. 212, *apud* Georges Gusdorf, *op.cit.*, ed.cit., p. 129.

legate de „stadiul oglinzii” semnaleză că la momentul respectiv se asociază pentru întâia oară imaginea exterioară a corpului cu sinele intrinsec, ceea ce face ca imaginea exterioară (a trupului) să fie receptată ca o proiecție/un semn exterior al eului intern. Faptul în sine constituie premisa unui proces de autodefinire/construcție (*Gestalt*) care devine manifest în două direcții:

Perceperea imaginii din oglindă ca eu exterior premerge reprezentării obiectuale a alterității (altul-decât-sine)

Imaginea din oglindă (a corpului uman) devine un reper primordial în reprezentarea realității (spațiul fizic se organizează prin raportare la corp transformându-l pe acesta în *axis mundi* sau „buricul pământului”; spațiul identitar capătă conformație antropomorfă: „picior de plai” ș.a.m.d.).

Prin urmare, dacă la nivelul psihologiei insului, în interior, se poate afirma existența unui prim stadiu al oglinzii, constând în descoperirea trupului ce implică, la rândul ei, gândirea care con-centrează (conștiința de sine este întrupată), la nivelul exterior (social) se poate afirma existența unui „al doilea stadiu al oglinzii”, pe parcursul căruia insul, în relații „față-către-față” cu semenii săi, dar și cu Dumnezeu, descoperă gândirea care-l des-centrează (conștiința reflexivă a sinelui existând obiectiv în relație cu și printre alte identități/„sine”-uri). După cum s-a arătat deja, pentru copilul de vârstă primară trupul nu este încă deosebit de restul realității, putându-se discuta mai degrabă decât despre două spații/lumi contingente, despre un *continuum*, un spațiu-osmoză între (nedescoperita încă) interioritate și (nedefinită încă) exterioritate. Studiind comparativ felul în care durerea este resimțită în trup de către copil și de către adult, Jean Piaget constata că „între corpul văzut din exterior și corpul propriu simțit din interior nu există deloc, pentru conștiința primară, aceeași relație ca pentru noi: ceea ce noi numim interior trebuie considerat mult timp drept comun al întregii lumi ca și ceea ce numim noi exterior”.¹² Această reprezentare va constitui pentru personalitatea în formare principala platformă/interfață de interacțiune cu exteriorul(-itatea), trupul fiind în plan fizic ceea ce imaginea sa semnifică în orizontul psihic (loc de întâlnire cu alteritatea).

Lucrurile devin mai clare dacă se analizează măsura în care reprezentarea mentală a trupului coexistă și interacționează cu noțiunea de persoană gramaticală. Este cunoscut faptul că starea mai întâi, apoi conștiința de sine – ca semne ale identității – apar înainte ca insul să stăpânească folosirea corectă a persoanei gramaticale. În această ecuație trupul pare a juca un rol major de vreme ce, înainte de a se referi la sine folosind persoana I singular („eu”), copilul folosește o bună bucată de timp ca autoreferință persoana a III-a singular („el/ea”), deseori înlocuită de numele cu care este apelat de ceilalți. Or, această aparentă înstrăinare de sine/ieșire din sine (eu din interior – sinele ≠ eu din exterior – trupul) nu vine nici din exagerarea ego-centrismului, nici din imitarea celorlalți, ci – susține Piaget – dintr-o „chestiune de logică a relațiilor [...] pentru că *nu distinge punctul său de vedere de al altuia*. [...] copilul care vorbește despre sine la persoana a III-a, localizează în corpul său lucrurile de care vorbește. Dar el poate n-a înțeles că *reprezentarea care o are despre el însuși e alta decât cea pe care o poate avea altcineva*. Pentru a vorbi despre sine, el nu încearcă în mod sigur

¹² Jean Piaget, *Reprezentarea lumii la copil*, traducere de Mariana Pricop, Chișinău, Cartier, 2005, p. 137.

nu, să se plaseze în punctul de vedere al altuia, dar crede că se plasează în singurul punct de vedere posibil, în punctul de vedere absolut.”¹³

Siguranța absolutului/obiectivității punctului de vedere întrupat (auto-referinței) va fi tulburată, distrusă și re-adekvată de înțelegerea/conștientizarea ulterioară a existenței punctelor de vedere ale celorlalți (hetero-referințele). În consecință, contactul cu „Celălalt” și acceptarea hetero-referințelor ca viabile, adevărate (tot atât de adevărate ca și auto-referințele), va deschide calea evoluției identității insului de la un sine perceput, dar nedeterminat [sentimentul „eului” (moi) cum îl numește Piaget], la un sine expansiv, exteriorizat, dar privit și înțeles și dinspre exterior: eul social/personalitatea în terminologia prezentului studiu [„sentimentul lui «eu» (je), dacă numim «eu» elementul sinelui care îl privește pe celălalt trăind”¹⁴].

B. Ceilalți (hetero-referințele)

Motto: „Fiecare își vede impus un rol în societate, și acesta în funcție de mituri, structuri ale vieții comunitare.

Identitatea îi este conferită din afară ca o mască prefabricată care îi furnizează într-un fel cadrul comportamentului său.”

Georges Gusdorf, *Mit și metafizică*¹⁵

Acceptarea conștientă a interacțiunii cu ceilalți și a punctelor lor de vedere (inclusiv despre sine) oferă identității în formare a insului cealaltă jumătate absolut necesară a imaginii despre sine. Reprezentările celorlalți (hetero-referințele) vor fi cauzele elementare care, pe de o parte îl vor determina pe ins să iasă-din-sine, iar pe de altă parte îi vor delimita configurația sinelui. Sensul evoluției identității în plan individual se va revela astfel ca fiind dinspre sine/subiectiv către ceilalți/obiectiv, fapt semnalat în cercetările sale și de Jean Piaget¹⁶.

Studiile efectuate de către psihologi asupra nou-născuților au relevat faptul că aceștia se nasc cu o anumită predispoziție de a învăța „about the sound and sights that are characteristic features of *people*. They are particularly attentive to shapes and patterns that are like faces and to sounds that fall in the frequency range of the female human voice.”¹⁷ În ciuda condiției lor precare, predispoziția/receptivitatea amintită califică nou-născuții drept apti pentru supraviețuire, și acesta în principal datorită impactului major pe care fenomenele receptate ca modele îl au asupra comportamentului lor și, în cele din urmă, asupra profilului lor identitar.

Monitorizarea atentă a procesului devenirii primare a evidențiat o serie de etape pe care identitatea copilului le parcurge în evoluția sa. Prima etapă a procesului constă, în opinia lui Richard Jenkins¹⁸, în *recunoașterea sinelui* și a *altora semnificativi* (a unui număr restrâns la început, chiar a unuia singur). Pe parcursul acestei perioade interacțiunea cu celălalt/ceilalți

¹³ *Ibidem*, p. 139.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Georges Gusdorf, *op.cit.*, ed.cit., p. 82.

¹⁶ „[D]upă cum acomodarea la punctul de vedere al altora permite gândirii individuale să se situeze într-un ansamblu de perspective, care îi asigură obiectivitatea și îi reduce egocentrismul, la fel coordonarea asimilării și acomodării senzorio-motorii conduce subiectul la ieșirea din sine, pentru a-și solidifica și obiectiva universul, pînă la punctul în care va putea să i se înglobeze continuînd totuși să și-l asimileze.” Jean Piaget, *Construirea realului la copil*, traducere de Dan Răutu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976, p. 293.

¹⁷ Judy Dunn, *The Beginnings of Social Understanding*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, p. 1.

¹⁸ Cf. Richard Jenkins, *Identitatea socială*, traducere de Alex Butucelea, București, Univers, 2000, pp. 79-80.

joacă un rol esențial pe de o parte pentru că prilejuiește insului *asimilarea limbajului* (aflarea, recunoașterea și atribuirea adecvată a numelor, dobândirea capacității de a stăpâni o serie de atitudini și gesturi ce favorizează interacțiunea și comunicarea cu celălalt), pe de altă parte, pentru că relevă nou-născutului *interacțiunea pe roluri* pe care le conștientizează și le atribuie în măsura în care și le asumă. Nou-născutul descoperă astfel că, în interacțiune, are ocazia dar și capacitatea de a determina o reacție/un răspuns din partea celuilalt/celorlalți, ceea ce extinde zona sa de impact nu numai asupra persoanelor cu care intră în contact, ci și asupra obiectelor care la un moment dat îl pot interesa dintr-un motiv sau altul. Astfel, conștientizarea propriei sale identități este direct influențată de complexul de stimuli și de imagini pe care alteritatea i le propune insului sub forma limbajului („a învăța *cine este el* și care îi este *locul* în lumea altor oameni și a obiectelor”¹⁹). Într-o a doua etapă, complexitatea interacțiunilor sociale crescând, nou-născutul devine copil, adică ins cu un grad sporit de autonomie. În aceste circumstanțe noi, copilul descoperă alteritatea nu numai ca sursă a diverselor informații sau modele cum fusese până atunci, ci și ca partener autentic. Situația de comunicare cu celălalt se transformă dintr-una preponderent pasivă (în care jucase rolul de receptor), într-una preponderent activă, în măsura în care afectivitatea dobândește o importanță sporită. Grijă pentru altul sau pentru stările și reacțiile sale, interesul care apare în jurul vârstei de trei ani pentru înțelegerea stărilor mentale ale celorlalți, contribuie la procesul de elaborare a identității de sine („Ei se pot identifica pe ei înșiși, îi pot identifica pe alții și sunt la rândul lor identificați.”²⁰) într-un univers dominat (din perspectiva subiectului-copil) de imperative morale și de consecințe morale ale propriilor acțiuni.

Modul în care hetero-referințele funcționează se bazează în cele din urmă, în procesul devenirii identității insului, tot pe impactul și importanța modelelor, deoarece toate cele pe care ceilalți le propun insului nu sunt altceva decât modele de reprezentare ale identității proprii. „Acomodarea la punctul de vedere social – remarcă Jean Piaget – nu este, în fond, altceva decât *imitarea* și ansamblul operațiilor care-i permit individului să se supună exemplelor și imperativelor grupului [tradițional]. În ceea ce privește *asimilarea*, ea constă, ca și anterior, în încorporarea realității la activitatea și perspectivele subiectului.”²¹ Vectorii socializării primare vor fi, deci, cele câteva persoane în prejma cărora și împreună cu care insul se formează. Numiți în terminologia adoptată de prezentul studiu *modele*, respectivii se regăsesc în literatura de specialitate sub titulatura de „*alți semnificativi*” (George Herbert Mead)²². În fond, ei sunt cei care vor media intrarea noii ființe într-o lume dată și nu numai că vor media, dar se vor constitui ei înșiși în sistem universal de referințe și în modele de interpretare a realității. Urmărit și însușit prin interiorizare, modelul lor va reprezenta *in nunc* baza noii identități ce se formează. În felul acesta „ceilalți semnificativi” nu sunt doar pilde/*pattern*-uri identitare statice, ci și veritabili mistagogi, interpreți ai lumii ce stă să se dezvăluie.

Căile pe care are loc identificarea între „ceilalți semnificativi” și insul-copil sunt, în socializarea primară, ca și, mai târziu, în cea secundară, duble:

¹⁹ *Ibidem*, p. 79.

²⁰ *Ibidem*, p. 80.

²¹ Jean Piaget, *op.cit.*, ed.cit., p. 297.

²² Cf. felul în care Peter L. Berger și Thomas Luckmann preiau și adaptează teoria psihosociologului american în Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *op.cit.*, ed.cit., p. 153.

Pe de o parte, *cognitive* (părinții, îngrijitorii, frații, surorile etc. fiind cei care interpretează realitatea pentru copil, fie – de pildă – numai pe simpla cale a denumirii/limbajului) și

Pe de altă parte, *sensibile* (afectivitatea constituind liantul și fixatorul definitiv al cunoștințelor proaspăt dobândite care, prin înlesnirea interiorizării, face posibilă identificarea ca atare).

Prin urmare, identificarea va fi definită ca instalarea într-o anumită „lume”/realitate care poate fi însușită subiectiv numai *împreună* cu respectiva „lume”, adică în relație cu alteritatea pre-existentă, posesoare și depozitară a semnificațiilor și numelor sub care realitatea se prezintă insului. Observația pe care Peter L. Berger și Thomas Luckmann o fac în legătură cu sursele identității primare a insului („Copilul învață că *este ce este după cum este numit*.”²³) surprinde în fapt și autoritatea pe care reperele/modelele semnificative (părinții/bunicii și nașii) o exercită în mediul tradițional asupra identității în formare a insului: „Cuvântu’ are putere, da’ e și după cine îl spune. *Părinții și nașii au cuvânt greu*; cuvântu’ lor pică așa ca o lege, *că ei vin de la Dumnezeu*; e rânduială de la început. Cuvântu’ lor trebuie ascultat.”²⁴ (Țogoe Victoria, 52 de ani în 1966, știe carte, Poiana Mărului, Brașov)

În cadrul categoriei „celorlalți semnificativi” (al modelelor ca hetero-referințe) se disting în principal părinții, îngrijitorii sau bunicii. Pentru insul-copil aceștia reprezintă modelul prin definiție, indiferent dacă este vorba despre cultura tradițională, ori despre cea modernă. Studiul instituțiilor indo-europene prin intermediul vocabularului i-a relevat lui Émile Benveniste existența unei legături identitare foarte strânse între nepot și bunic, uneori mai strânsă decât aceea cu propriul părinte. Deseori în tradițiile indo-europene apare credința că nepotul reprezintă o „proiecție”, în fapt o re-luare peste timp, a modelului reprezentat de bunic. Credința respectivă se vedește, de pildă, în obiceiul numirii celui mic după numele unuia dintre bunici (pe linie paternă ori maternă, în funcție de simpatie ori de afinități, și mai puțin filiație): „în nenumărate societăți este o imagine vie ca o ființă care se naște să întrupeze mereu un strămoș reîntors după un anumit număr de generații; ba chiar, nici nu e vorba de o naștere, ci a trecut doar printr-o umbră. În genere revenirea are loc de la bunic la nepot: când cuiva i se naște un fiu, reapare de fapt bunicul copilului, de unde acesta îi și poartă numele. Micul copil este un fel de înfățișare în mic a strămoșului pe care îl întruchipează: el este un «bunicuț», un «bunic-mic», care renaște cu un salt peste o generație.”²⁵ *Pattern-ul* strămoșului se perpetuează astfel în urmaș, iar identitatea celui nou, ca și ființa sa (dar în alt plan al discursului), se întemeiază pe modelul care o precedă.

În postura de mediator între noua identitate ce se formează și realitatea în care se formează, părinții funcționează ca niște creatori de matrice ontologică – realitatea percepută de cel mic fiind la origine realitatea lor, iar cultura (ca aparat de adecvare la realitate) fiind fundamentată pe datele și tiparele oferite de ei. Benveniste observa²⁶ că morfemul *-pet- (lat. *potis*, „în stare, capabil”; gr. *pósis*, „soț”; gr. *despótēs*, „stăpânul casei, domnul”; skr. *Pátih*,

²³ *Ibidem*, pp. 154-155.

²⁴ Ernest Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, ediția a doua, revizuită, București, Humanitas, 2005, pp. 275-276.

²⁵ Émile Benveniste, *Vocabularul instituțiilor indo-europene*, I *Economie, rudenie, societate*, traducere din limba franceză de Dan Slușanschi, București, Paideia, 1999, pp. 195-196.

²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 69.

„stăpân”) desemnează *identitatea personală* și, cu această semnificație sub forma **-pt-* (lat. – *pte, ipse*, „însuși”) intră și în componența termenilor ce indică pe „acela care personifică prin excelență grupul familial” (gr. *despôtēs*, „stăpânul casei, domnul”; lat. *dominus*), ceea ce înseamnă și că matricea identitară a celui ce întrupează această personificare se extinde la întregul său grup și la urmașii săi.

În procesul elaborării personalității insului identificarea cu astfel de modele puternice este esențială. Imitarea, conștientă sau nu, de la gesturi și mimică până la limbaj și la atitudinile comportamentale, a modelelor amintite ajută insul nu doar să-și interiorizeze și să-și asume o serie de realități inițial străine/exterioare, ci, în cele din urmă, îl ajută să făptuiască pasul major constând în disocierea sinelui de spațiul social²⁷. Or, tocmai depășirea acestui stadiu ajută finalmente la identificarea sinelui prin obiectivarea realității, pentru că ceea ce descoperă copilul este faptul că există o realitate – inclusiv socială – care scapă autorității și voinței personale. În termenii construcției identitare procesul se desfășoară în felul următor: eu (sinele) nu mai sunt totul, dar totuși sunt/exist printre alte euri/identități într-o realitate ce ne conține deopotrivă pe ei, pe mine și pe toți ceilalți, pre-existându-ne și post-existându-ne. Dar pentru „desprinderea” noii identități de sub imperiul celei anterioare este nevoie ca insul-copil să depășească faza în care „alții-semnificativi” sunt considerați ca întrupări/posesori ai adevărului, ai cunoștințelor și ai puterii universale, imuabili și infailibili.

Cercetările întreprinse de Jean Piaget asupra psihicului și realității copilului au scos la iveală faptul că „desprinderea” respectivă devine posibilă atunci când respectul față de prestigiul modelelor parentale trece de la stadiul de supunere necondiționată, la cel de respect mutual „spre care care tinde individul atunci când intră în relații cu egalii săi sau când superiorii săi tind să-i devină egali. Elementul cvasimaterial al fricii, care intervine în respectul unilateral, dispare atunci progresiv, făcând loc fricii de natură pur morală, de a decădea în ochii individului respectat; în consecință, *nevoia de a fi respectat echilibrează nevoia de a respecta*.”²⁸ Acestui tip de provocări, cultura tradițională îi oferă un remediu cu eficiență asigurată bazat pe prima dintre constantele fundamentale ale Ființei – rânduiala. Este drept că, în ceea ce privește hetero-referințele, deși părinții, frații/surorile, îngrijitorii, bunicii sau nașii, reprezintă modelele cele mai apropiate, ei sunt totodată și cele mai perisabile (aflându-se sub pecetea celei de-a doua constante fundamentale a Ființei – trecerea). Prin urmare, pentru constituirea unei identități solide, durabile și viabile în plan cosmic este nevoie de modele/„alții semnificativi” care, în sfera umanului și dincolo de ea, să funcționeze ca referințe universale. Aceste referințe au fost identificate în viziune tradițională în comunitate/obște (în planul „lumii de aici”) și în îngeri ca dubluri identitare cerești (în planul „lumii de dincolo”), substituiți/dublați după caz de figurile sfinților (cu preponderență cei patronimici) sau cu cele ale „noroacelor” fiecăruia.

Pe teritoriul culturii tradiționale românești modelele angelice țin de componenta creștină, dar originile lor sunt cu mult mai vechi. Pentru umanitatea vârstei mitice actul

²⁷ „Alături de rarele conversații reale, în cursul cărora copii schimbă efectiv păreri sau comenzi, se observă la copii de 2-6 ani un tip caracteristic de pseudoconversații sau de «monologuri colective», în cursul cărora ei vorbesc numai pentru sine, simțind totuși nevoia de a se afla în fața unor interlocutori care reprezintă niște excitanți. Și în acest caz, fiecare se simte în comuniune cu grupul, deoarece în sinea sa se adresează Adultului, care știe și înțelege totul, dar și în acest caz fiecare se ocupă numai de sine neputând disocia pe «ego» de «socius».”, Jean Piaget, *Judecata morală la copil*, traducere de Dan Răutu, Chișinău, Cartier, 2006, p. 42.

²⁸ *Ibidem*, p. 425.

cosmogonic reprezenta prototipul tuturor actelor umane, identificarea ritualică fiind adeseori una totală²⁹. Ulterior cosmogoniei accesul la prototip era domeniul predilect al ființelor intermediare (daimoni, semizeii, eroi ș.a.) al căror rol este după Platon „*de a tălmăci și de a împărtăși zeilor cele omenești și oamenilor cele ale zeilor*: rugile și jertfele aduse de unii, poruncile date de ceilalți, precum și răsplățile jertfelor”³⁰. În creștinism, locul daimonilor a fost luat de îngeri, iar în creștinismul cosmic îngerii nu au cunoscut doar o prezență constantă, ci și una vizând diversele aspecte ale existenței umane, în primul rând identitatea. Căci, afirmă Andrei Pleșu, „lângă fiecare «este», îngerul așează un «*cum ar trebui să fie*». El conjugă neobosit, la optativ, curgerea vieții noastre, așa cum am face-o noi înșine dacă am fi în condiția lui. [...] Iar îngerul ce altceva este dacă nu *alteritatea noastră identică*, deschiderea noastră latentă către un «propriu» extins, către tot ceea ce, fără să ne fie străin, e «altceva» în noi, altceva-ul *nostru*”³¹. Or, modelul ideal de umanitate reprezentat de înger se concretizează în imaginarul tradițional sub forma unei perechi de îngeri meniți să călăuzească omul în demersul său de elaborare a unei persoane în acord cu rânduiala cosmică. Cauza pentru care insul are nevoie de acest cuplu de repere trebuie identificată de asemenea în actul cosmogonic, în cuplul de Fârtate și Nefârtate care stă la originea spiței umane. Al doilea înger, cel negativ, seduce omul „Pentru că diavolul o năzuit la fericirea omului și o vrut să-l facă să piardă acea fericire.”³² (Gh. Racu, Drăguș, Făgăraș), în vreme ce primul are menirea de a călăuzi insul – prin amintirea modelului-reper – către ocuparea locului care-i revine în iconomia cosmică încă de la primele sale clipe de existență terestră: „aiștia doi îngeri sânt dați de Dumnezeu, ȕeal dela naștere și ȕeal dela botez. Dila naștere se numără ȕeal stâng pentru că păr la botez șezi cu lumină, ti temi să nu ti deie ȕeal stâng dia curu’n cap.”³³ (Andrei Badiu, Cornova, Orhei) Or, ca și în planul relațiilor sociale, și în acest plan relația insului cu alteritatea generează, în manieră pozitivă sau negativă, identitatea sa.

Concluzii

În concluzie, alături de trup, care devine reper esențial în definirea identității proprii în sistemul complex al relațiilor ce se stabilesc între interioritatea și exterioritatea insului, interacțiunea dintre atracția ontologică către alteritate (recunoașterea în și de către celălalt și efortul de integrare în comunitate) și persistența modelelor exemplare primare („alți semnificativi”) oferă condițiile și mediul necesar și prielnic întemeierii unei noi identități. Procesul de definire a identității omului tradițional, considerat ca ins-în-comunitate, presupune întotdeauna prezența alterității în variatele ei forme, de la cele interne (trupul) și familiare („apropiații” din familie și „îndepărtații” din comunitate), la cele eminamente radicale (cum este cazul îngerilor). Numai în relație cu alteritatea (fie sub forma comparării,

²⁹ „[În Mesopotamia, poate mai mult ca în altă cultură arhaică, concepția fundamentală poate fi astfel definită: *omologia totală între Cer și Lume*. Asta înseamnă nu numai că tot ce există pe pământ există într-un anumit fel și în cer – dar că fiecărui lucru de pe pământ îi corespunde cu precizie un lucru *identic* în Cer, după al cărui model ideal s-a realizat.” Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, ediția a II-a, Iași, Moldova, 1991, p. 16.

³⁰ Platon, *Banchetul*, 202e în Platon, *Banchetul sau Despre iubire*, traducere de Petru Creția, ediția a doua, București, Humanitas, 2006.

³¹ Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, București, Humanitas, 2003, pp. 20, 28.

³² Gh. Focșa, *Aspectele spiritualității satești* în „Sociologie Românească”, Anul II, Nr. 5-6 mai-iunie 1937, p. 204.

³³ *Ibidem*.

fie sub forma imitării, fie sub forma referirii, fie sub cea a dezicerii etc.) identitatea capătă contur, se elaborează și se afirmă.

Bibliografie

Benveniste, Émile, *Vocabularul instituțiilor indo-europene*, I *Economie, rudenie, societate*, traducere din limba franceză de Dan Slușanschi, București, Paideia, 1999.

Berger, Peter L., Luckmann, Thomas, *Construirea socială a realității. Tratat de sociologia cunoașterii*, traducere de Alex Butucelea, București, Univers, 1999.

Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, ediția a doua, revizuită, București, Humanitas, 2005.

Dunn, Judy, *The Beginnings of Social Understanding*, Oxford, Basil Blackwell, 1988.

Eliade, Mircea, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, ed. a II-a, Iași, Moldova, 1991.

Focșa, Gh., *Aspectele spiritualității sătești în „Sociologie Românească”*, Anul II, Nr. 5-6 mai-iunie 1937, pp. 197-211.

Gheorghe, Gabriel, *Proverbele românești și proverbele lumii romanice. Studiu comparativ*, București, Editura Albatros, 1986.

Gusdorf, Georges, *Mit și metafizică. Introducere în filosofie*, traducere de Lizuca Popescu-Ciobanu și Adina Tihu, Timișoara, Amarcord, 1996.

Jenkins, Richard, *Identitatea socială*, traducere de Alex Butucelea, București, Univers, 2000.

Lévinas, Emmanuel, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, traducere, glosar și bibliografie de Marius Lăzurcă, Postfață de Virgil Ciomoș, Iași, Polirom, 1999.

Lévinas, Emmanuel, *Hummanisme de l'autre homme*, Paris, Le Livre de poche, 1987.

Piaget, Jean, *Construirea realului la copil*, traducere de Dan Răutu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976.

Piaget, Jean, *Judecata morală la copil*, traducere de Dan Răutu, Chișinău, Cartier, 2006.

Piaget, Jean, *Reprezentarea lumii la copil*, traducere de Mariana Pricop, Chișinău, Cartier, 2005.

Platon, *Banchetul sau Despre iubire*, traducere de Petru Creția, ediția a doua, București, Humanitas, 2006.

Platon, *Opere complete*, Ediție îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie, vol. I, București, Humanitas, 2001.

Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, București, Humanitas, 2003.

Scharg, Calvin O., *The problem of being and the question about God* în „International Journal for Philosophy of Religion”, nr. 45, 1999, pp. 68-81.

REMEMBERING BABYLON – AN ECOCRITICAL APPROACH

Dragoş Osoianu, PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanţa

Abstract: This paper explores the main problems which globalization poses to the modern society –the degrading of the human link to nature. In order to exemplify it I will focus on Remembering Babylon, by David Malouf, because it shows the difference between ancestral beliefs and the values of the modern society. Through the analysis attention will be drawn to the role played by the Ecocriticism to show the negative impact of globalization on the land, moral values and environment in general. Through their works, the ecocritics have attempted to reveal the real meaning of nature and life. Gemmy Fairley, the main character from Remembering Babylon, is the representation of the human being living in between two cultures that are incompatible, so he is forced to make a decision.

Keywords: Globalization, ecocriticism, culture, environment, Remembering Babylon.

According to Ursula K. Heise, globalization has lately replaced important concepts such as “postmodernism” and “postcolonialism” (Heise: 4). Globalization is a relatively recent phenomenon that marks the difference between the present and what was happening 50 years ago or more.

A few decades ago, it was still possible to go and visit places that were very different from the place we were from. The architecture, landscape, language, clothes and moral values that guided the way of life of that people were all different from what we were used to. Those were the years when there was a visible cultural diversity. This diversity still prevails today. Globalization is a term with a number of meanings. It means the development of global financial markets and transnational companies, and it also means the growth of national economy. But the purpose of this paper is not to analyze the impact of globalization on economy, but on people, culture and the environment through the lens of ecocriticism.

One of the main disadvantages of globalization is the loss of tradition and homogenization of cultures as well and the huge impact it has on the environment. This loss and the impact it has on the environment have become the axes of ecocriticism, also known as ecological criticism or “green” criticism. The purpose of this field of literary study is, as it is explained in the Introduction to *The Ecocriticism Reader*, to see the way in which the natural world is depicted in literary works in an era of globalization. More often than not, these literary works present the bond and relation between man and nature and the role nature plays in the human life: “ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment” (Glottfelty: xviii).

One of the contemporary literary works portraying this new trend is *Remembering Babylon* by David Malouf, through a story of the acculturation of a white man adopted by the aborigines. Nowadays, our environment goes through tremendous changes due to the emergence of globalization. The huge growth of industrialization has had a negative effect on

nature, causing air pollution, deforestation, climate change and societal changes, which have become major themes of the twenty-first century literature (Heige: 205).

Ecological criticism refers to ecological awareness and requires interdisciplinarity. In his study *Debating Ecocriticism*, Glen A. Love argues that:

Literature involves interrelationships to encompass nonhuman as well as human contexts. Ecological thinking about literature requires us to take the nonhuman world as seriously as previous modes of criticism have taken the realm of society and culture. That would seem to be ecocriticism's greatest challenge and its greatest opportunity. (Love: 48)

In other words, in order to understand nature, it is fundamental to learn how it works from a scientific and ethical point of view. Thus, ecocriticism supports the idea that by studying the representation of our environment in literature, we can learn a great deal about nature. But simply studying it is not enough. One must act in order to get results. Apart from this, ecocriticism refers to nature and our relation to it. It also refers indirectly to globalization, because this phenomenon is slowly destroying the bond between human and nature.

In this article, I am focusing on the work of David Malouf's *Remembering Babylon*, a novel in which the author underlines the importance of nature and of the community. It is the story of a white boy that gets lost in a foreign land and it is adopted by aborigines. After a few years, he re-enters the civilized world, a world that looks at him with superiority and contempt:

It was the mixture of monstrous strangeness and unwelcome likeness that made Gemmy Fairley so disturbing to them, since at any moment he could show either one face or the other; as if he were always standing there at one of those meetings, but in his case willingly and the encounter was an embrace. (Malouf: 43)

This is not the character's first contact to the civilized world. However, the two worlds he has been living in are so different, that he decides to choose the one closer to his heart – the world that lives in close connection to nature, the world he has learned to love since he fell from a ship 16 years earlier.

The story is set in Queensland, Australia. Gemmy is found hiding behind a bush by some children who were playing nearby. He is poorly dressed, dirty and seems to be a savage. He looks like a bird:

The stick-like legs, all knobbed at the joints, suggested a wounded water-bird, a brolga, or a human that in the manner of the tales they told one another, all spells and curses, had been changed into a bird, but only halfway, and now, neither one thing nor the other [...] It was a scarecrow that had somehow caught the spark of life, got down from its pole [...] (Malouf: 2)

However, he is a white sailor that has been living with an aboriginal tribe for the past 16 years. It is difficult for him to speak English, even though it is his mother tongue. Moreover, he has embraced the lifestyle and culture of his adopted tribe. But he is between cultures. He does not belong entirely to a culture, but to both.

There are two types of groups that have different, yet similar points of view. Some of them want to commit a pogrom – they believe the blacks should be all killed. The others think the black people could be "tamed" and become their servants, just like in the south of the United States. That is to say that they envisage a change in their culture for their own benefit.

Both groups try to win Gemmy's confidence, but they do not succeed, although Gemmy respects everyone. The whites however suspect him of being in contact with the blacks, so when an aborigine is seen with him, Gemmy is assaulted by the settlers and even injured. Soon after that, he disappears into the wilderness.

It is worth noting that since immemorial times, the human being had been living in nature. The natural environment gave him food, shelter and clothes. Now, all the human necessities are produced at an industrial scale in places where, sometime in the past, there was a forest, or a river. We have reached a time of crisis for our environment, a time when "we face a global catastrophe" (Love: x), a catastrophe that reaches our environment, but also our human nature. People need to do something. The inaction towards the environmental problem that characterizes the modern era needs to stop.

Globalization is a complex process taking place at the international level by redefining the structure of the world. As a consequence, the last few decades that are characterized by globalization left their mark on our environment, by causing it to degrade. Climate change is one of the unwanted effects and it is on the verge of becoming a serious problem of the human kind. Other consequences are: shrinking of the ozone layer, greenhouse effect, draughts, acid rains, etc. These have led to the extinction of animal species that are important to the ecosystem.

Moreover, the environment is not the only one that faces degradation. The relation man-nature-culture also suffers changes due to the modernization of our habits. However, our cultural identity lies in our relation to the environment. There are a lot of people that are one hundred percent dependent on what nature is giving them. By destroying the environment, we destroy their right to live.

Globalization also tries to create a certain homogenization between people; thus, the modern society does no longer focus on the continuity of a people, but on standardization with other cultures. We are witnessing the loss of cultural diversity, the disappearance of regional languages and national customs. In 1962, Marshall McLuhan predicted that the world was going to become a "global village" (McLuhan: 42).

From another point of view, globalization can also be defined as the impact of the global culture on the local culture. This convergence is often seen as being negative:

Many societies, particularly indigenous peoples, view culture as their richest heritage, without which they have no roots, history or soul. Its value is other than monetary. To commodify it is to destroy it. (Barlow: 2)

Often, cultural homogenization or, as Barlow puts it, *commoditization*, is seen as “Americanization” because America, and particularly the United States, influence the world (Appadurai: 32). This statement is true. Mass-media is the main means by which the American influence enters our homes. The American influence can be observed in the way people dress, in the life style they adopt, in the type of food they eat. All these are everyday aspects that contribute to the change of our culture.

Culture – globalization – nature – these are three terms that should coexist, work together and complete one another. However, sometimes they do not correspond to their respective meaning. That is, culture can coexist with nature, but it will definitely change it. Nature can also influence culture. Globalization is the most powerful of them because it has the power to destroy the other ones.

One of the examples we can use to describe this link may be found in the novel *Remembering Babylon*, written in 1993 by David Malouf, – the story of a young boy who lived most of his life with the aborigines and who returns to civilization. In the novel, Gemmy is morally closer to his adopted people or the adopted culture. He is by nature a white man, but by nurture an aborigine. Thus, the civilized culture does not exercise any influence on, or attraction to him. The bond with nature is stronger and cannot be destroyed. Thus, we can see the difference between the mentalities: the settler’s who is part of a superior culture, and the white aborigine’s, who had the opportunity to meet, compare and contrast both cultures.

But what is culture exactly?

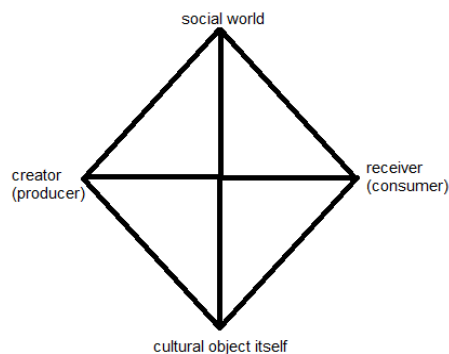
There have been many attempts to define this concept. One of the most complete definitions is the one provided by Philip Smith and Alexander Riley in *Cultural theory: An Introduction*. According to them, culture is a real “way of life”. It does not mean commodities or technology, but it is seen as the total amount of values, beliefs, symbols and signs which a group of people has in common. It is also strongly linked to practices and different activities of its members (Smith, Riley: 1).

The globalization of culture means, on the one hand, the globalization of cultural identity, its homogenization with the other cultures. On the other hand, this process of globalization also allows better intercultural communication and helps cultures to develop. However, this creates a paradoxical dichotomy between globalization and cultural diversity.

First of all, there is the possibility to give more power to the people, to help them be independent and give them the opportunity to seek better lives elsewhere. Moreover, globalization also means better lives in general, due to increased contact and openness towards other nations. Technology is advancing with the speed of the light and now all

cultures have access to it. But this is exactly what causes this dichotomy. Globalization enables a certain process of colonization, the creation of an identical mass-culture that does not benefit the cultural identity. Technology destroys the natural environment. It is true that there are technologies that benefit cultures, but those were built with the cost of damaging the environment.

This dichotomy can be explained by Wendy Griswold's cultural diamond:



(Griswold: 15)

The concept of cultural diamond refers to the link between the social world and the cultural object. It is referring to the fact that, in order to understand the cultural object, one must understand all the four points (social world, receiver, cultural object, creator) and the links between them.

In addition to this, the Wilderness Act of 1964 is a good example of how the division between society and nature is institutionalized in the western societies. The first sentence of the act stipulates that the natural areas should be protected by the industrialized world. The Act recognized the prevailing realm of human activity that is industrialization and decided to give a certain territory to nature. Moreover, the act gave a definition to the term "wilderness" as opposed to "those areas where man and his own works dominate the landscape." (Section 1-c). In other words, the creation of this policy can be seen as a symbol of contemporary society split from nature because it makes the difference between those two realms legally and geographically.

In Gemmy's story, this split is represented by the fence near the swamp, the border between the civilized society and the aborigines. This great divide between nature and society has been substantial to the Western thought and a modality through which people have come to see reality. Besides the rich literature on this topic, many aspects of the Western style of life have been moulded in conformity to this dichotomy. Moreover, when it comes to make a distinction between culture and nature, one must also take into account the culture - nurture binary opposition. In Gemmy's case, nurture won. However, he tried to become a white man again. He tried to re-assimilate the culture of the settlers, but instead, he is perceived as a "parody of the white man":

They felt an urge, when he went into one of his jerking and stammering fits, to look hard at the horizon, and when that yielded not satisfaction, to give grave attention to the dust between their boots. He was a parody of a white man. If you gave him a word for a thing, he could after a good deal of huffing and blowing, repeat it, but the next time round you had to teach him it to him all over again. He was imitation gone wrong, and the mere sight of it put you wrong too, made the whole business somehow foolish and open to doubt. (Malouf: 35)

Human beings acquire their culture through learning; thereby, people living in different places or different circumstances may develop different cultures.

Starting with the Industrial Revolution, which can be seen as the beginning of globalization, people from Western Europe became more and more disconnected and distant from their natural environments. This progress linked with industrialization and urbanization has led to their departure to other countries, in particular to the English colonies, thus influencing the local culture. However, there are some aspects of life that cannot be changed. These aspects are inoculated in the human's brain and heart by nurture. This is the social environment protecting and moulding the child from birth to the moment it becomes independent.

In the novel under scrutiny in this article, it is clear that nurture became more powerful than nature, because, even though white by nature, Gemmy was black by nurture. He was not accepted by the civilized settlers, so, in the end, this "B-b-british object" decides to go back to his adopted tribe. He has two cultural identities and he is trapped between two apparently incompatible worlds.

When it comes to defining the notion of cultural identity, there are different opinions. The world is nowadays subject to cultural difference; thus homogenization may lead to ruining cultural identity. In other words, we try to preserve our cultural identity, but modernization is so strong, that we cannot resist it. However, Gemmy never loses his identity. On the contrary, he manages to assimilate two identities that are very different. In spite of all this, Gemmy is aware that two identities cannot coexist. So he chooses to destroy the only connection he has with his past: the seven pages written by Mr. Abbot in which events from his unhappy childhood are recorded:

He felt, as he followed the white ribbon that led to the settlement, that he had lost all weight in the world; his feet made so little impression in the dust that it was as if he had not passed [...] He was going to claim back his life; to find the sheets of paper where all that had happened to him had been set down in the black blood that had so much power over his own: The events, things, people too, that sprang to life in them [...] They were drawing him to his death. (Malouf: 160)

The fact that the papers are actually written by a schoolboy proves Gemmy's illiteracy and the ruling of the colonizer over the colonized. Gemmy represents the ancestral culture in Australia. He is partially Aborigine, partially white. But his heart tells him that living with the aborigines suits him best, so he goes back to being an aborigine. These last connections with his past and the fact that he wants them destroyed symbolize the fact that

he is embarrassed by what he is by nature and tries to reject his origins. In order to understand Gemmy, the reader must also analyze his behavior. He rejects the civilized world that is not his.

The impact of globalization on cultural identity is generally seen in a pessimistic light. It is associated with the destruction of culture and cultural identity as well as with the homogenization of cultures. Moreover, ecocriticism supports the idea of the destruction of nature and the bond between human and nature as a consequence of our modern technological world. In *Remembering Babylon*, the settlers are no longer in connection with nature. They consider themselves more civilized than the aborigines who live in close connection to it.

In conclusion, Gemmy's life reflects the impact of the modernization of the world on the environment and the relation between the human and nature which is degrading at an alarming pace. Globalization is a relatively recent concept. However, its effects are visible everywhere. The human-nature bond is no longer as powerful as in the past. Because of globalization, it seems that not only our environment, but also cultural identities are in great danger. *Remembering Babylon* manages to raise awareness of the perishing human-nature bond and the perilous growth of civilization.

Bibliography

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
- BAYART, Jean Francois. *The Illusion of Cultural Identity*. Librairie Atheme Fayard, Paris, 1996.
- CAMERON, Angus. *The Imagined Economies of Globalization*. Sage Publications Ltd, London, 2004.
- GLOTFELTY, Cheryll. Fromm, Harold. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press, Athens, 1993.
- GRISWOLD, Wendy. *Cultures and Societies in a Changing World (Fourth Edition)*. Sage Publications, Inc, 2013.
- HEIGE, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford University Press, New York, 2008.
- LOVE, Glen. *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment*. University of Virginia Press, Virginia, 2003.
- MALOUF, David. *Remembering Babylon*. Vintage Books, London, 1993.
- McLUHAN, M. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press, Toronto, 1962.
- SMITH, Phillip; Riley, Alexander. *Culture Theory: An Introduction*. Blackwell Publishing, Hoboken, 2011.

ONLINE SOURCES

Barlow, Maude. *The Global Monoculture*. Earth Island Journal, Autumn 2001, in the online version of *Culture and Globalization*, A project of Sunny Levin /institute, available at <http://www.globalization101.org/uploads/File/Culture/cultall.pdf> - consulted on 9th of April
<http://wilderness.nps.gov/document/WildernessAct.pdf> - consulted on 11th of April
<http://www.history.com/topics/industrial-revolution> - consulted on 11th of April.
<http://www.bio.davidson.edu/courses/genomics/readings/nature.pdf> - consulted on 11th of April.

**MATEI CĂLINESCU –THE LIFE AND THE OPINIONS OF
ZACHARIAS LICHTER.
A TESTIMONIAL OF THE NATIONAL IDENTITY**

Larisa Stîlpeanu, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The study debates the idea of expressing the national identity in the novel of a Romanian writer who emigrated in the USA, however he did not forget his own backgrounds. The articulation of national identity discourse in Matei Călinescu's work, "The life and opinions of Zacharias Lichter", is seen as being highly sensitive to the communist political perception; this is why the author sees the text as being a playground, a way of self-saving, and also a way of expressing his own beliefs and disagreement with the communist view. The main focus of the analysis is set on exploring a theoretical perspective in what concerns the connections between the national identity and the anti-communist beliefs through a character which becomes a masque of each writer oppressed by the communist system. Moreover, the outcome exposes the concept of national identity as being a legitimating strategy which is directly implied by literature as a way of developing a cruel reality.

Keywords: national identity, Matei Călinescu, identity masque, communism, literature

Libertatea umană în cadrul unui sistem represiv, cum a fost cel al comunismului românesc, a fost un ţel foarte greu de atins. Într-un context social caracterizat de încătuşarea spiritului uman, scrisul, cititul, literatura reprezintă nemaipomenite substitute ale vieţii, dar şi foarte bune modalităţi de exprimare a identităţii naţionale sau a celi personale. Bujor Nedelcovici sublinia în volumul *Scriitorul, Cenzura şi Securitatea*, că „... suntem, oarecum, datori să amintim, să repetăm, să răs-repetăm că nu se poate trăi fără trecut şi fără memorie, adică fără identitate personală şi colectivă în timp şi spaţiu”¹. Identitatea personală este un bun ce poate fi dobândit şi păstrat cu greu, mai ales în vremuri de restrişte cum au fost cele ale comunismului românesc. Această perioadă dezvoltă în conştiinţa românească două tipuri de luptă anti-comunistă; avem pe de o parte, acei oameni care au rezistat cu stoicism opresiunilor şi nu au părăsit ţara poate din prea mult respect, prea multă iubire sau poate din lipsa unei şanse; mai avem, pe de altă parte, acei oameni care au ales calea exilului, a emigrării cu riscul de a fi judecaţi din punct de vedere moral. Ultima variantă este una destul de ingrată pentru că nu putem şti cu adevărat motivele unei astfel de alegeri şi nici nu putem afirma sau nega cu vehemenţă pierderea identităţii naţionale sau a identităţii personale a oamenilor în cauză. Un lucru este cert însă: cele două tipuri de identitate, cea naţională şi cea personală, sunt interconectate. Dacă identitatea naţională se poate pierde (sau diminua) în cazul înstrăinărilor teritoriale, identitatea personală este ameninţată sub opresiunile unui sistem totalitar. Este destul de greu să poţi împăca ambele tipuri de identitate atunci când ai de-a face cu un astfel de sistem de conducere, una dintre ele va domina întotdeauna. Unul dintre aceste cazuri este şi cel al lui Matei Călinescu care în 1973 alege să profite de o bursă Fulbright, să plece în SUA şi să se stabilească acolo, devenind profesor de literatură comparată la Indiana University din Bloomington. Motivele au fost cât se poate de întemeiate, atât din punct de vedere social, cât

¹ Bujor Nedelcovici (şi invitaţii săi), *Scriitorul, Cenzura şi Securitatea*, Bucureşti, Allfa, 2009, p. 13

și moral: „Când am luat decizia exilului, motivul principal a fost sentimentul meu de oroare față de penetrația masivă și umilitoare a Securității în viața cotidiană. Încercări de recrutare a mea au avut loc începând din 1956, dar s-au înțetit după 1970. N-am mai suportat presiunea morală exercitată acut din timp în timp, dar care, difuz, exista permanent. Fuseseră și «tezele din iulie 1971», care marceau un nou îngheț ideologic, eram pus în fața unei posibile sinucideri morale și intelectuale, și atunci m-am hotarat.”² Matei Călinescu a ales viața morală și intelectuală, departe de societatea care i-ar fi ucis încet, încet identitatea personală; a ales să se exprime într-o societate care i-a permis această libertate fără a fi nevoit să apeleze la tot felul de măști. Rămânând în țară ar fi riscat să devină o variantă a controversatului său personaj, Zacharias Lichter.

Exprimarea identității personale într-o societate închistată și închistantă nu a fost un lucru tocmai ușor. De cele mai multe ori acest lucru s-a petrecut voalat, ascuns în spatele unor strategii de camuflare. Un foarte bun exemplu este și cel al romanului lui Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*. În ciuda background-ului comunist (anul apariției, 1969, se încadrează în așa zisul „obsedant deceniu”) în care a apărut romanul lui Matei Călinescu, acesta a rezistat și a fost re-editat de încă 3 ori (1971, 1995, 2004). Cele două ediții din perioada comunismului demonstrează cum scrierile de ordin soteriologic, filosofic scapă ideologiei comuniste care se împiedică în viziuni și clișee. Ștefan Borbely enunță o ipoteză a acestei „scăpări” a cenzurii: *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter „a fost receptat ca un roman al unei individualități bizare, marginale, și nu ca o analiză de sistem.”*³ Romanul nu ne vorbește însă doar despre o identitate marginală, ci despre o întreagă societate care provoacă acest soi de marginalitate. Cenzura a observat doar detaliile, nu și portretul în ansamblul său. Literatura ajută la creionarea identității naționale, iar sfâșierea ei ar aduce doar prejudicii societății.

Contextualizarea pe care o realizează Matei Călinescu prin romanul său este una, vom vedea, care poate fi descifrată doar de un lector virtual. Stilistic vorbind, romanul lui Matei Călinescu este foarte metaforizat; înțelesurile sunt multiple, greu de extras, fiind descompuse și, mai apoi, recompuse. Se cere activitatea unui lector avizat. Personajul, Zacharias Lichter, se erijează într-un cunoscător al limbajului filosofic și reușește, astfel, nu numai să înalțe spiritul, să sensibilizeze inimile, ci și să facă romanul să treacă de „cortina de fier”, să nu fie considerat o scriere subversivă, amenințătoare pentru regimul sub cortina căruia a apărut. Lichter, un „horeb” lăuntric, se dăruiește unui monolog ce seamănă cu o prăbușire interioară. Această libertate și-o asigură prin scris, prin evadarea simbolică dintr-un spațiu autarhic și prin credință într-un Dumnezeu nenumit. Libertatea la Matei Călinescu este pusă în spatele unui personaj, însă nu ca o povară, ci mai degrabă ca un premiu al reușitei de a păcăli sistemul represiv. Această libertate se obține prin mai multe „măști”: un sens inaccesibil unei dogme limitate din punct de vedere filosofic și cultural, o revelație voalată a unei realități dezvăluite, dar niciodată direct atacată, o repersonalizare în literatură, devenind un „roman-metaforă” instituit pe calea negării, a demitizării, a demistificării.

² <http://www.formula-as.ro/2004/615/lumea-romaneasca-24/convorbiri-cu-scriitori-5013>

³ Ștefan Borbely, *Matei Călinescu – monografie*, Brașov, Editura Aula, f.a, p. 46.

Zacharias Lichter, „iluminat și ars de flacăra lui Dumnezeu”⁴ se angajează într-o luptă în care „necesitatea spunerii”⁵ este esențială pentru eliberarea de sub avatarurile comunismului. Se vede pus față în față cu încălcarea dreptului existențial de a comunica, cu obligarea indirectă a semenilor de a-și dedubla gândirea în funcție de împrejurări. În urma experienței revelatoare, în care divinitatea i se dezvăluie și transformă totul în jur, se face prezentă și setea existențială a personajului, sete de libertate, de cunoaștere, de spunere, de autodevorare spirituală. Zacharias mărturisește: „dogoarea ei îmi uscăse gura ca o sete fără margini”⁶. Lichter devine „o mască grotescă, amenințătoare”⁷ sub trăsăturile căreia se ascunde revolta față „cloaca monștrilor” (o cloacă a comuniștilor) ce se extinde tot mai mult. Personajul se luptă cu „oameni-câini, oameni-țapi, oameni din gura cărora șuierau limbi despicate de șarpe”⁸, iar această luptă nu poate fi câștigată decât prin răbdare. Zacharias vede graba ca pe un păcat capital aducător de moarte și de autodistrugere: „omul grăbit nu-și atinge niciodată scopurile, pentru că face abstracție tocmai de căile care-l duc spre ele. Grăbitul străbate în eternitate un nesfârșit deșert. Sub privirea lui, totul se prefăce în nisip: astfel că, în fuga sa nebună, lipsit de orice punct de reper, el stă de fapt pe loc.”⁹ Aceasta grabă este tot o mască a involuării societății, a decăderii morale, a falsificării și degradării vieții. În fața unei astfel de transformări malefice Zacharias se apără preferând autoridiculizarea în fața alienării omului de către comunism.

Tot o infirmitate este și calitatea de metafizician a lui Lichter. În societatea comunistă oamenii culturii, ai cunoașterii reprezintă o „ocultă amenințare”. Singurul avantaj al lui Zacharias este acela al cerșetoriei care, spune el, îl apropie de asceză, de o stare mistificatoare a revelației divinității, al apropierei de Dumnezeu. Această instituție a cerșetoriei îi permite lui Zacharias să nu discrimineze pe nimeni; el cere oricui afișând un surâs isusiac care îi permite o „clipă de frumusețe”. Cerșetoria este și un exercițiu spiritual care îl ajută la cunoașterea de sine și, ulterior, la cunoașterea celorlalți, iar banii căpătați urmează a fi dați adevăraților cerșetori. Sărăcia devine un sistem filosofic, iar cerșetoria o meserie necesară. Întocmai ca în povestea lui Diogene, cerșetoria ca instituție presupune o nesfârșită umilință prin care se protestează în fața unui sistem posesiv caracterizat de limitata categorie a lui „a avea”, în fața unei drame care frizează comicul și nebunia. Cerșetoria presupune infinitatea lui „a fi”. Acest sens profund al cerșetoriei lui „a fi” reprezintă revolta împotriva comunismului și al unei societăți utopice care ar fi presupus înnobilarea printr-o muncă pe o proprietate înstrăinată, o proprietate care devine „o alienare, o boală rușinoasă, obiect al repulsiei, și al milei în același timp”¹⁰. Paradoxul apare în momentul în care cerșetorii cer pomană hoților, iar hoții jefuiesc cerșetorii.

Mascarea identității naționale și cea a identității sale scriitoricești presupune ascunderea în spatele urâteniei fizice: „Într-o lume coruptă, a cărei esență e degradarea, marasmul, infinita fragilitate a spiritualului are nevoie de protecția urâtului, a diformității și a

⁴ Matei Călinescu, 2004, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, ediție definitivă, Iași, Polirom p. 34

⁵ Ibidem, p. 10.

⁶ Ibidem, p. 12.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, p. 139-140.

¹⁰ Ibidem, p. 35.

estropierii”¹¹. Efectele comunismului se abat și asupra prietenului lui Lichter, Leopold Nacht care, aflat în fața unor amenințări biologice (foame și frig), trăind într-o cultură a penuriei și a ghețizării consumului, se vede în ipostaza omului care își pierde instinctele: foame, reproducere, socializare. Iar cel mai mare adevăr, cutremurător, de altfel, în cadrul unei societăți comuniste care a pierdut paradisul, este „Adevărul a murit!”¹² Omul se vede amenințat de frică în fața gândurilor sale, în fața căderii în miraj și nepuntinței de a se mai salva, în fața minciunii ca produs al comunismului, în fața unei epoci în care suferința umană este tot mai pregnantă. Această frică se concretizează într-o nouă stare, *folfa*, care presupune o agitație interioară, o neliniște existențială care amenință exprimarea sufletului național.

Folosindu-se de intuiții exacte, ponderate, de o finețe extremă, Matei Călinescu definește societatea ca fiind bolnavă de o psihoză a profilaxiei, făcând-o vinovată de falsificarea și degradarea vieții, de despiritualizarea și înlocuirea vieții cu un simulacru al ei, în care doar suferința mai are sens. Literatura devine „masca măștilor”, ea ascunde și semnifică în același timp identitatea națională. Masca oferă oamenilor forța de a supraviețui în relație directă cu viața, realitatea, cotidianul; e un subterfugiu în fața temerii de durere, răs, adevăr, în fața torturării și mutilării individualității. Zacharias Lichter întruchipează toate acestea: el este „masca măștilor”.

Acest schematism literar este salvator în spațiul comunist, alunecând neașteptat de bine printre valurile „cortinei de fier” și reușind să treacă prin tușul fericit al tipăririi de două ori (1969, 1971). Nu doar schematismul este important, ci și infinitele măști. Fiecare fragment dezvăluie diferite opinii ale personajului în discuție, dar și câte o față a comunismului; multiplele fețe sunt cât se poate de voalate, ascunse parcă pe cărările unui labirint al sensurilor. Aparent fără legătură unele cu celelalte, fragmentele se unesc într-o dezordine cu miez liric și alcătuiesc o imagine mascată a unui comunism grotesc. În fiecare fragment se resimte duhul respirației poetului; identitatea, curajul, copilăria, poezia, libertatea, comoditatea, iubirea, râsul, graba, minciuna, imaginația – toate se topesc într-un rug aprins al sensurilor, într-o literatură mai inteligentă decât societatea.

Cea mai mare formă de sfidare și rezistență în fața comunismului ca *forma mentis* este teoria lui Lichter referitoare la viața spirituală care se desfășoară într-una din categoriile existențiale: *circ*, *nebunie*, *perplexitate*. Zacharias a înlocuit cu acestea trei categoriile lui Kierkegaard: esteticul, eticul, religiosul. Valorile esteticului sunt negate, reconstruite, regândite din perspectiva unei societăți-circ, dar și din perspectiva unei existențe absurde. Circul, „forma cea mai de jos a spiritualului”¹³, blamează societatea umiltoare și suferințele produse de aceasta, dar blamează și omul care se lasă învins de aceste suferințe, omul care își mutilează propria identitate. Singura, dar și cea mai sigură scăpare este sfidarea acestui sistem prin ironizarea lui. Zacharias spune ce crede și ce simte fără rețineri și inhibiții. Lichter ridiculizează societatea devitalizată, gradul ridicat de dezordine, derapajul rapid în panică, disprețul față de timp, gradul redus de conștiință: „Circul, ca prim stadiu al spiritualului, înseamnă înainte de orice să te lași posedat de demonul ironiei. Aici totul se parodiază: pateticul face tumbe în rumegușul arenei, plânsul stârnește ecourile râsului și, în același timp,

¹¹ Ibidem, p. 45.

¹² Ibidem, p. 92.

¹³ Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, p. 14.

totul devine de o infinită trivialitate.”¹⁴ Circul societății contextualizate distruge și elementara comunicare, nu doar identitatea fiecăruia. Oamenii se văd obligați să își ascundă gândurile, să tacă chiar dacă au ceva de spus, să se supună limitelor autarhice ale sistemului.

Cercul presupune și o doză de nebunie, cea de-a doua componentă din ierarhia lichteriană care înlocuiește eticul lui Kierkegaard. Nebunia presupune dedublare, contradicție, pierderea sensului abstract al limbajului, trăirea mitică, „haosul” social și lingvistic. E o altă modalitate de sfidare a sistemului autarhic prin instituționalizarea unui alt limbaj, unul ambiguu, mistificator, patetic. Nebunia devine un „protest secret împotriva lumii înstrăinate de spiritual a imediatului și obișnuitului”¹⁵, e o stare care permite folosirea unui limbaj nud, care exprimă răspicat adevărul, fără concesi și mai ales fără emfază. Nebuniei îi urmează, prin legătură, perplexitatea, acea stare de perfectă absurditate în care se scufundă rareori nebunii. E o transpunere a nebuniei în spiritual, în religiosul kierkegaardian, sub forma profetismului, ascezei, rugăciunii, poeziei: „În perplexitate – afirmă Zacharias Lichter – toate aparatele se risipesc, căci înseși organele cu ajutorul cărora percepem aparențele sensibile ale realului rămân suspendate și paralizate. Din tenebre, din liniște, din vid, din atemporal și aspațial, divinitatea absoarbe spiritul, revelându-i-se prin negație și absență.”¹⁶

Fiind cea mai pregnantă ipostază de sfidare a comunismului, perplexitatea se instituie în mod guvernator prin poezie. Pentru Lichter poezia devine „o pură pregătire pentru spunere”¹⁷, pentru acea spunere care presupune adevărul, un mecanism de atac și de apărare în același timp, o imagine fardată a realității. Prin starea de perplexitate *homo aestheticus* se angajează într-o luptă crâncenă cu *homo sovieticus* pe care ar vrea să-l deturneze, devoreze, demascheze. Iar marea tragedie a poeziei este aceea că „nici măcar nu mai spune: se face că spune, se face că este...”¹⁸. Religiosul Zacharias Lichter se simte amenințat de oroarea de a fi nimic altceva decât un poet.

Ridiculizarea și sfidarea comunismului merge până la negarea adevărului pe care ar trebui să-l presupună valorile instituite de sistem. Într-o societate în care represiunea se manifestă mascat, oamenii nu pot socializa altfel decât purtând măști. Imoralitatea se manifestă față de lege și față de spiritul angoasant, față de minciuna care tinde să devină instituție. Nu mai există alt mijloc de apărare în fața minciunii decât identificarea ei cu adevărul: „... nu pot lupta împotriva minciunii decât crezând, copilărește și până la capăt, în orice minciună, nemiîncercând să fac, practic, nicio deosebire între adevăr și minciună.”¹⁹ Asta presupunea îndoctrinarea ideologică ce a obturat orice posibilitate de a „învăța” altceva decât ceea ce era livrat de responsabilii modelării gândirii. În asta constă eșecul lichterian, alături de autoridiculizarea specifică; atunci când râde de sine însuși, râsul său e mai gălăgios decât celelalte toate la un loc. Urmează, bineînțeles, întrebarea: „Să fie acesta semnul eșecului meu?”²⁰ Simte nevoia să fie pedepsit, doar prin pedeapsă putând să regăsească acea libertate paradisiacă. Însă, paradoxul sistemului constă în refuzarea a tot ceea ce ar putea face un bine omului, până și pedeapsa: „infernul e lipsa pedepsei”.

¹⁴ Ibidem, p.14.

¹⁵ Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, p. 16.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, p. 60.

¹⁸ Ibidem, p. 62.

¹⁹ Ibidem, p. 192.

²⁰ Ibidem, p. 115.

Nevoia de purificare, de spălare a murdăriei comunismului îl face pe Lichter să se considere vinovat, în sens mesianic, de toate nedreptățile lumii. Este atât de vinovat încât nu există pedeapsă pentru păcatele sale; îi este refuzat „dreptul” de a fi pedepsit: „Îmi știu vina și mi-o strig și vreau să fiu pedepsit, dar mă apasă certitudinea că niciodată nimeni nu mă va pedepsi, căci îmi este refuzat pe veci dulcele chin al pedepsei.”²¹ Ștefan Borbély vede această autoînvinovățire ca pe un derizoriu al vieții limitate de o gândire utopică: „Voluptatea derizoriului provocat demonstrează că ne aflăm, aici, în fața unui model christic întors: al unui Anti-Christ, în bună tradiție nietzscheană.”²²

Matei Călinescu, prin imaginea profetului Zacharias Lichter, se revoltă în fața unei lumi mult prea strâmte, limitate, o realitate întoarsă pe dos, pe care o sfidează cu vervă și ingenuitate, o desființează cu „palavre”. În asta constă reușita autorului de a călca în picioare imaginea comunismului, acționând din interiorul lui și, mai ales, cu dublul său acord. Ceea ce ne face, să credem că *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* este „un roman al dezvrăjirii ideologice, cât mai ales existential și spiritual, în sensul asumării scrisului ca un mod de rezistență / existență, ca experiența revelatoare ce a generat apoi forma de exhibare / exprimare culturală a traumelor subiectului creator.”²³ Literatura devine astfel o formă de legitimare a păstrării identității personale, atât în momentul în care un regim politic te forțează să renunți la o mare parte din valorile cu care te identificezi, cât și în momentul în care alegi calea exilului (sau mai degrabă, a refugiului). Matei Călinescu este unul dintre scriitorii români care nu și-au pierdut niciodată adevărata identitate, care au rămas fideli propriilor lor convingeri, care au reușit să ilustreze și să îmbogățească spiritul identității noastre naționale.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

Bibliography:

Borbély, Ștefan, *Matei Călinescu – monografie*, Brașov, Editura Aula.

Călinescu, Matei, (2004), *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, ediție definitivă, Iași, Polirom.

Ilie, Rodica, *Matei Călinescu – „Viața și opiniile lui Zacharias Lichter” sau calea tăcută a libertății*, „Vatra”, nr. 8, 2007.

Nedelcovici, Bujor, (și invitații săi), *Scriitorul, Cenzura și Securitatea*, București, Allfa, 2009.
<http://www.formula-as.ro/2004/615/lumea-romaneasca-24/convorbiri-cu-scriitori-5013>

²¹ Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, p. 64.

²² Ștefan Borbély, *Matei Călinescu – monografie*, p. 50.

²³ Rodica Ilie, *Matei Călinescu – „Viața și opiniile lui Zacharias Lichter” sau calea tăcută a libertății*, „Vatra”, nr. 8, 2007.

THE SHADOWY SOCIETY: ESOTERICISM AND SECRECY IN REDEFINING COLLECTIVE IDENTITIES IN THE EUROPEAN POLITICS AND CULTURE OF THE 20TH CENTURY

**Constantina Raveca Buleu, PhD, Researcher, Romanian Academy, „Sextil Pușcariu”
Institute for Linguistics and Literature, Cluj-Napoca**

Abstract: Starting from the second half of the 19th century, the main issue of Europe's collective identity has been the nation state, which meant, on the one hand, the acceptance of living within borders, and on the other the restraints and the complacency of ethnicity. Derived from the universalistic rationality of the 18th century, the way esotericism understood the collective identity inquiringly challenged the „living inside borders” complex. Leaving aside the masses, the esoteric thinkers favored the belonging to an alternative, intellectual and hidden, immanent „Tradition”, whose protagonists are marked individuals, mainly structured in secret societies. According to this understanding, the instructed, initiated elite will redeem the society, not the amorphous or the critical masses. „Traditional” secret elites do not recognize borders, and their rhetoric is rather global than regional. The paper intends to analyze the challenging esoteric identity message heralded by the spiritual societies of the first half of the 20th century, linking them to the European, mainly right oriented politics. A special attention will be given to the „global” structures of the beyond borders conspiracy feelings, which is a major outcome of the clash between a society managed by surveillance and the freedom loving individual. Apart from several specific, historical case analyses (the Nazi Germany, or Mussolini's Italy), the presentation will also insist on the esoteric presence in mid-war Romania, and on the publications which retaliated it (Buletin anti-iudeo-masonic; Telegraful Român), generating a climate of social suspicion and even xenophobia.

Keywords: esotericism, Freemasonry, Romania, Nazi Germany, Thulegesellschaft, fascism, collective identity

Nu e nimic mai tentant în abordarea identității elitiste și secrete (cel puțin în intenție) generate de ezoterisme decât seducătoarea ipoteză a lui Wouter J. Hanegraaf¹, care plasează ezoterismul occidental în trena Marii Polemici Narrative (Grand Polemical Narrative), pe care, în decursul secolelor, cultura occidentală și-a construit identitatea. Aceasta face din orice construcție identitară o spunere continuă de povestiri gemene, de construcții de sine, eminamente pozitive, și retorici *despre celălalt* transpuse în negativ (considerând că *celălalt* este reductibil la ceea ce nu vrem să fim). Deseori, această negativizare a conținut tot ceea ce astăzi asociem cu ezoterismul occidental, fără să ținem seama de discrepanța dintre felul în care imaginația polemică îi prezintă pe ezoterici și cum se dovedesc ei a fi la o privire mai atentă. Ceea ce nu exclude reconsiderări, precum cea operată de secolul al XIX-lea, care, la nivelul unor grupuri definite elitist, își aproprie ocultul Luminilor și îl integrează pozitiv în construcția identitară, apreciind că inventarea unei tradiții ezoterice poate reprezenta o alternativă viabilă la un „celălalt” normativ, comun, fie că este vorba despre stat, națiune, regim politic sau religie de stat. Deseori, alternativa implică un mesaj global, generos (dacă un asemenea termen poate fi pus în ecuație cu elitismul și secretomania ezoterismelor), ceea ce

¹ *Polemical Encounters. Esoteric Discourse and Its Others*, Edited by Olav Hammer and Kocku von Stuckard, Brill Academic Publishers, Leiden-Boston, 2007, p. 109

nu îndepărtează suspiciunea ce planează asupra acestor fenomene, indiferent de epocă, și nici diabolizarea lor.

Argumentul principal al acestei hașurări constante a fenomenelor ezoterice și a societăților secrete complementare lor vizează implicarea acestora în spațiul politic și se construiește obsesiv în perimetrul teoriilor conspirației. Departe de a fi inocenți, ezotericii alimentează ei înșiși escaladarea conspiraționismului, fie prin implicarea parțial (sau chiar deloc) voalată în revoluții politice, fie prin declarații explicite. O asemenea declarație îi aparține lui René Guénon, care, în lucrarea sa din 1921, *La Théosophisme, histoire d'un pseudo-religion*, declară: „Dedesubturile politice sau politico-religioase ale ocultismului și ale organizațiilor care țin mai mult sau mai puțin de el sunt cu siguranță mult mai demne de atenție decât întregul aparat fantasmagoric cu care el a crezut de cuviință să se înconjoare pentru-a le ascunde mai bine profanilor”².

Faptul că majoritatea ezoterismelor operează în aria circumscrisă de ceea ce Hugh Urban numește „sindromul secretului” (în studiul omonim) favorizează construcțiile imagologice maniheiste și oferă exotericilor suficiente goluri informaționale pentru completări ficționale funeste. Orice tentativă sau suspiciune legată de permearea puterii politice de către mișcări mai mult sau mai puțin ezoterice declanșează diabolizări la palierul imaginarului colectiv, cazul francmason fiind ilustrativ în acest sens, reacție dublată deseori de atitudinea defensivă feroce a puterii politice, regimurile de dreapta din perioada interbelică (chiar și cele care încorporează fragmentar aspecte ezoterice și beneficiază de acțiunea societăților secrete) demonstrând din plin intoleranța față de acestea. În spațiul românesc, campania de ură împotriva constructului conspiraționist iudeo-masonic se poartă atât în mediul publicațiilor de larg consum, cât și în cel politic, de factură legionară.

Astfel, *Buletinul anti-iudeo-masonic*, apărut în 1930 și subintitulat *Organ al Institutului de Cercetări Iudeo-Masonice* (secondat, pe un ton mai rafinat, de *Telegraful român*), sub masca unei instanțe obiective, aflate în slujba Adevărului, are pretenția de a deconspira scopurile oculte ale multor organizații, inițiative politice internaționale, atitudini și fenomene culturale (Liga Națiunilor, Statele Unite ale Europei, Banca Internațională, pacifismul, teozofia, feminismul, interconfesionalismul, freudismul etc) și oferă potențialilor cititori un debușeu perfect pentru toate nemulțumirile, cultivarea urii fiind întotdeauna rentabilă. Ținta predilectă este Francmasoneria, suspectată că ar urmări distrugerea elementului românesc, adică identitatea națională, în ciuda asigurării furnizate de *Buletinul Marelui Orient al României* privind caracterul creator, reformator, creștin și patriotic al masoneriei române, inclusiv al elementului iudaic din ea. Punctul amplitudinal al disputei are în centru vandalizarea sediului Lojii *Înfrățirea* din București, în data de 10 decembrie 1929. În sfera puterii politice din România interbelică, un act radical îndreptat împotriva ezoterismelor este desființarea lojilor prin decret regal (1938), în plin avans al dreptei.

În exuberantul tablou ezoteric din La Belle Époque, transnațional și elitist prin excelență, sufismul se convertește în perimetrul inițiatic din care vor germina ulterior câteva mesaje ezoterice orientate spre o identitate restrictivă, definită național sau rasial. Astfel, inițierea lui Guénon la sufism de către Ivan Aguéli, pictor și autor suedez format în

² Apud: Gérard & Sophie de Sède, *Ocultismul în politică. De la Pitagora până în zilele noastre*, ed. a II-a, revizuită, traducere din limba franceză de Radu I. Petrescu, Editura Nemira, București, 2006, p. 7

eclectismul anarhisto-ezoteric al epocii, inițiat în ordinul Sufi Arabiyya Shadhiliyya (e primul care stabilește o ramură sufi în Europa), reverberează în perioada interbelică în masiva influență a filosofului francez la palierul spiritual al câtorva ideologii de dreapta, legionarismul românesc fiind ilustrativ în acest sens, mai ales grație guénonismul cultivat de către Vasile Lovinescu, sau, ocultat și convertit în studii academice, de către Mircea Eliade. În cazul lui Vasile Lovinescu, Tradiția guénoniană furnizează cadrul unei demonstrații sofisticate a calității *Daciei Hiperboreene* de centru spiritual suprem, de depozitar al „tradiției primordiale”. Aceasta nu echivalează însă cu o unilateralizare a guénonismului românesc în direcția dreptei, deoarece mesajul universalist al Tradiției guénoniene este preluat și dezvoltat fără derapaje ideologice de spirite precum Mihail Vâlsan sau Marcel Avramescu.

În Italia, guénonismul se suprapune ideologiei extremiste grație lui Julius Evola, care preia multe dintre ideile maestrul său francez. De pildă, una dintre obsesiile începutului de secol XX, cu prelungiri extremist-spiritualiste în perioada interbelică, este „criza Occidentului”, explicată de către René Guénon, în *Criza lumii moderne* (1927), prin întreruperea transmiterii Tradiției. Soluția guénoniană la această criză, tipică celei de a patra ere, *kali yuga*, este apelul la spiritualitatea Orientului. Julius Evola dezvoltă această perspectivă în lucrarea sa din 1934, *Revolta împotriva lumii moderne*. Ironic, interesul pentru spiritualitatea orientală permează mediile occidentale grație unei facțiuni ezoterice dezavuate de Guénon, teosofia.

Ofițer de artilerie în Primul Război Mondial, influențat de gândirea lui Nietzsche (fascinat mai ales de conceptul de *Supraom*) și de studiile lui Bachofen (de la care preia dihotomia *civilizației uraniene* – *civilizației telurice*³), pictor avangardist și autor de texte dadaiste (*Arta abstractă* și *Cuvintele obscure ale peisajului interior*, publicate în 1920 de Tristan Tzara), Julius Evola își începe parcursul ezoteric grație teosofiei. Considerată de Guénon drept o inversiune a adevăratei Tradiții, teosofia își formulează corpusul doctrinar în jurul ideii de *philosophia perennis* (formulă ce descrie inițial intuiția lui Marsilio Ficino despre originea comună, primordială, a tuturor religiilor), aliniindu-se astfel unei tradiții universaliste în care intră martinismul, francmasoneria și guénonismul. Și guénonismul, deoarece baza Tradiției promovate de către gânditorul francez este credința că există un singur adevăr universal, *philosophia perennis*, revelat umanității la începuturi și exprimat în diferite religii prin intermediul mitului și al simbolului, forme exoterice care exprimă o esență eternă, anistorică, ezoterică.

Inițial incongruent cu fascismul naționalist și suspicios față de originile dubioase ale Cămășilor negre, Evola simpatizează în anii '20 cu Mussolini, considerându-l o alternativă ceva mai dezirabilă în raport cu regimul politic existent. Semnificativă în acest gir este și insistența discursului mussolinian asupra unui nou tip de italian, mai puternic, viril, uranic,

³ Evola inversează teza evoluției din Bachofen, asociind *uranicul* cu primordialitatea și *teluricul* cu declinul, asimilabil modernității. De asemenea, el consideră că prin acțiune uranică se produce regrouparea omului într-un statut de centralitate ca Absolut Individual. O altă idee pe care Evola o preia de la Bachofen, pentru a o dezvolta ulterior în direcția propriilor sale teorii, are în centru matriarhatul. Dacă, la Bachofen, matriarhatul reprezintă o fază primară în evoluția civilizației, la Evola el ține eminate de lumea Sudului îndepărtat, unde s-au dezvoltat culturile Zeiței Mame (Isis, Ishtar, Demeter etc), care prezidează teluricul, opuse zeităților masculine, legate de cultele solare și de război, produs al culturilor nordice. La nivelul acestei dihotomii, gânditorul italian îi datorează mult lui Otto Weininger, în concepția căruia numai bărbatul poate aspira la viața eternă a spiritului, femeia fiind legată de pământ și de simțuri.

ceea ce-l încurajează pe Evola să spere într-un rol de ghid pe culoarul care conduce fascismul italian înspre Tradiție. Primul contact al lui Evola cu Tradiția guénoniană i se datorează lui Arturo Reghini, matematician, mason și teosof, împreună cu care el editează o publicație ocultistă intitulată *Ur* (1927-1929), a cărei apariție încetează odată cu discordia care se instalează între doi: Evola îl acuză pe Reghini că folosește revista în scopuri masone, iar Reghini reclamă paternitatea unor idei dezvoltate în *Imperialismul păgân*, cartea lui Evola din 1928.

Replica evoliană o constituie revista *La Torre* (1930), subintitulată *O revistă pentru diferitele expresii ale Tradiției Unice*, în paginile căreia se asumă un fascism radical, de forță pură, aristocratic, lipsit de compromisuri, opțiune nedeazămințită nici după căderea regimului mussolinian. Astfel, judecat în 1951 pentru conspirație în vederea instaurării fascismului în Italia, Evola consideră acuzația ca fiind ridicolă, deoarece, în orizontul ideilor sale, fascismul italian reprezintă o formulă slabă. Revenind la era mussoliniană, radicalismul acestei perspective implică printre altele și argumentarea eligibilității păgânismului roman ca bază pentru fascism, în detrimentul creștinismului, poziție ce-i aduce nu numai reacțiile negative ale Vaticanului, ci și mefiența lui Mussolini care semnează în 1929 Concordatul cu Biserica catolică. Mai mult decât atât, speranțele lui Evola de a canaliza fascismul italian spre Tradiție se spulberă atunci când presa fascistă condamnă *La Torre*, iar regimul o interzice după cinci numere. Retras de pe scena politică, Evola scrie mai multe lucrări în spiritul guénonismului, atacând antroposofia steineriană și psihanaliza freudiană, diferențiind între magia degenerată, marcată de un exces de ceremonial, și magia practică de el, în care intră elemente hermetice, alchimice și de magie sexuală (experimentată de grupul din jurul revistei *Ur*, în care o figură aparte face romanciera Maria de Naglowska), continuare oarecum firească a interesului său pentru tantrism⁴, cultivat în etapa sa teosofică, grație lui Decio Calvari.

În 1933, Evola are o altă tentativă de metamorfozare în maestru spiritual suprem al fascismului italian în calea sa spre Tradiție și își convertește eșecul, previzibil de altfel, într-o lamentație: „Unii spun că fascismul a ruinat italienii. Eu aș spune contrariul [...] că italienii au ruinat fascismul”. Reabilitarea lui Evola pare cu puțință grație traducerii în germană a *Imperialismului păgân* și cronicilor bune, datorate, potrivit lui Evola însuși, mai degrabă convingerii criticilor germani că el „reprezintă” fascismul italian. Oricum, în 1934 el este invitat să conferențieze în Germania, aventura soldându-se cu dezamăgirea ambelor părți. Nici traducerea *Revoltei contra lumii moderne* (1935) nu-l ridică în grațiile puterii, cronicile favorabile nereușind să contracareze suspiciunea ce-l înconjoară și pe care elitismul convingerilor sale nu face decât s-o alimenteze. Investigat în 1938 de către Karl Maria Wiligut⁵ (supranumit „Rasputinul lui Heinrich Himmler”), Evola este catalogat drept ignorant în ceea ce privește instituțiile germanice preistorice și semnificațiile lor, iar propunerile sale „utopice” sunt ignorate. În 1941, Evola schimbă tactica și începe să scrie despre rasă (*Sinteze*

⁴ Concentrat pe activarea energiilor sexuale în cadru ritualic, beneficiind de ajutorul alcoolului și al halucinogenelor, scopul fiind elevarea conștiinței la nivelul suprem al fuziunii cu divinitatea feminină Shakti, care animă întregul univers.

⁵ În anul următor, Wiligut este subiectul unei alte investigații soldate cu excluderea din SS, motivată de internarea lui într-un azil din Salzburg între 1924-1927, când a suferit de halucinații crezându-se moștenitorul unei lungi linii de regi germanici, descendenți din Dumnezeu.

ale doctrinei rasei), ceea ce atrage atenția favorabilă a lui Mussolini, dar nu și acceptarea ideilor sale, a Tradiției, în perimetrul ideologiei fascismului italian.

Incongruența lui Evola cu regimul mussolinian (și congruența complementară cu ideologia Gărzii de Fier, intermediată de empatia accentuată a raporturilor sale cu Corneliu Zelea-Codreanu, în ciuda creștinismului fundamentalist arborat de acesta) ancorează în puritatea concepției sale ezoterice, în înțelegerea Tradiției indo-ariene ca ideal de ierarhie, castă și autoritate, în radicalismul antiegalitarist, elitist și viril al valorilor promovate de gândirea sa, reflectat direct în apetența pentru o vârstă eroică, precreștină, dominată de o aristocrație războinică. Pe de altă parte, spre deosebire de arianismul cultivat de către Alfred Rosenberg, rasismul evolian nu vizează geneticul, ci spiritualul, considerând că decadența raselor a început odată cu eșecul lor spiritual. Mai mult decât atât, „arian” circumscrie, în orizontul lui Evola, o calitate aristocratică și sacrală, nu una biologică, element detectabil și în legea rasială mussoliniană din 1938.

Un personaj interesant al grupului *Ur*, care, spre deosebire de Evola, cu care, probabil, împarte pseudonimul ARVO (din revista *Ur* și din continuatoarea ei, *Krur*), reușește să pătrundă în sfera puterii fasciste, este ducele Giovanni Antonio Colonna di Cesaro, ministrul antroposof al Poștei și Telegrafului în guvernul lui Mussolini. În revista acestuia, *Lo Statto Democratico*, Evola publică unele articole în care opțiunea sa elitistă, aristocratică intră în coliziune cu valorile regimului fascist, denunțat ca vid de orice bază spirituală și culturală. Fiu al Emmelinei de Renzis, cea care deținea în Italia exclusivitatea traducerii operei lui Rudolf Steiner și conducea grupul roman de studii antroposofice „*Pico della Mirandola*”, adept al politizării culturii ezoterice în vederea utilizării principiilor ei pentru ameliorarea socială, Giovanni Antonio Colonna di Cesaro încearcă, fără succes, să infiltreze în fascism doctrinele lui Rudolf Steiner. Confirmarea acestui eșec vine odată cu atentatul la viața lui Mussolini din 7 aprilie 1926, când investigarea autoarei acestuia, Violet Gibson, conduce înspre societăți secrete (suspectate că ar fi autoarele morale ale atentatului), vizate fiind mai ales Societatea Teosofică Independentă și Societatea Antroposofică, ceea ce-l plasează pe ducele antroposof într-o arie de periclitare incompatibilă cu orice acțiune în sfera puterii.

Intricatele fire ale ezoterismelor leagă numele lui Aguéli și de cel al unui alt italian, întâlnit la Cairo pe fondul implicării în campania anticolonială, Enrico Insabato, anarhist convertit la sufism, convins de oportunitatea unirii imperialismului italian cu islamul, și, se pare, agent secret al lui Giovanni Giolitti, figura politică cea mai accentuată în politica italiană de dinainte de Mussolini.

Un alt sufi al acestei epoci este Rudolf Freiherr von Sebottendorf, născut Adam Alfred Rudolf Glauer, interesat inițial de alchimie și implicat în activități teosofice și masone, experiențe care vor marca puternic felul în care abordează sufismul, iremediabil străin de mesajul său veritabil, în ciuda anilor petrecuți în spațiul islamic. Von Sebottendorf este protagonistul conexiunilor timpurii dintre ezoterism și fascism, grație calității de maestru al *Germanenorden* din München, ordin cu rădăcini teosofice și masone, care reclamă o descendență templieră și care viza restabilirea științei runelor, adorarea lui Wotan și constituirea unui imperiu arian, din care, pe fondul deziluziei provocate de Primul Război Mondial, se dezvoltă revanșard *Thulegesellschaft* (1918), grupare elitistă, deschisă aristocrației și personajelor influente în Bavaria epocii. Emblema societății era o spadă suprapusă peste o svastică și încadrată de o coroană de frunze de stejar – elemente regăsite

ulterior în instrumentarul simbolic nazist –, iar printre cei care o frecventează se află Rudolf Hess și Alfred Rosenberg⁶ (care, în timpul procesului de la Nürnberg, va declara că învățătura secretă primită în cadrul acestei societăți i-a ajutat să cucerească puterea și că fondatorii ei erau „adevărați magicieni”), dar nu și Hitler, în ciuda speculațiilor de mai târziu. În primul val al societății se numără Karl Haushofer, specialist în geopolitică, obsedat de descoperirea *Aghartei*, orașul mitic în care se concentrează înțelepciunea și bunăstarea umanității, în ciuda eșecului expedițiilor sale asiatice, precum și Dietrich Eckart, activist antisemit cu un dicurs ordonat de puritatea ariană.

Consemnările antice ale legendarei Thule (Piteas, Pliniu ce Bătrân, Tacitus, Plutarh sau Prokopios) interesează ideologia nazistă în măsura în care ele pot exploata încărcătura simbolică a acestui ținut septentrional extrem, cu lumină solară continuă în timpul verii, pandant simbolic ideal al luminii naziste. Von Sebottendorf adaugă acestor straturi deja existente în mitologia ținutului Thule, calitatea sa de leagăn al celei mai vechi civilizații, cea ariană, elevată la statutul de civilizație originară, logică ce a permis ulterior asimilarea ariană a succeselor culturale înregistrate de alte popoare.

Talentul mitografic al lui von Sebottendorf și calitatea de maestru al lui Karl Harrer (jurnalist și fondator al Partidului Muncitoresc German), pe care îl instruiește să creeze *Deutsche Arbeiterverein* și *Deutsche Arbeitspartei*, preluat în 1920 de către Hitler (care îl înlătură pe Harrer), nu-i asigură acestuia supraviețuirea politică după criza declanșată de instaurarea efemerei Republici a Consiliilor Bavariei (1919), când zece membri ai *Thulegesellschaft* sunt asasați. Considerat responsabil, von Sebottendorf se exilează în Turcia, de unde revine în 1933, când încearcă să resusciteze *Thulegesellschaft*. În același an publică volumul *Înainte de venirea lui Hitler*, în care insistă asupra rolului societății Thule în configurarea nazismului, ceea ce-i aduce o scurtă detenție urmată de exil. În 1945, trupul lui este găsit în Bosfor, ipoteza cea mai plauzibilă, pe fondul înfrângerii Germaniei, fiind sinuciderea.

Constructul mitologic al lui von Sebottendorf explodează în mentalul colectiv abia după 1933, anul în care Herman Wirth, de numele căruia se leagă *Ahnenerbe* (organizație a cărei misiune constantă a fost căutarea originilor ariene), deschide o expoziție ce urmărește demonstrarea continuității între cultura legendarei Thule și tradiția populară germană, elementele-cheie fiind cultul consacrat luminii, Soarele și solstițiul. O consecință a acestei frenezii originare a fost expediția din 1936 în Islanda, la care participă și Otto Rahn, acțiune deloc singulară în activitățile *Ahnenerbe*, angrenată în expediții asiatice și nordice, în săpături aheologice și mitologizări cu aspect științific.

În proximitatea ideologică a Societății Thule și cultivând relații cu aceasta se află Marea Lojă Luminoasă sau grupul Vrîlului, societate ezoterică din care fac parte oameni de știință, dar și indivizi cu abilități mediumnice. Potrivit lui Jacques Bergier și Louis Pauwels, autorii *Dimineții magicienilor*, acest grup a reprezentat cercul interior al societății Thule, iar Pauwels a speculat inclusiv calitatea lui Karl Haushofer (figură importantă în *Thulegesellschaft*) de membru fondator al grupului, însă nu furnizează dovezi în acest sens. Numele grupului trimite involuntar la utopia lui Edward Bulwer-Lytton, *Vrîl, or The Coming*

⁶ În viziunea căruia, rasa este exteriorizarea (aspectul exoteric) sufletului, iar istoria raselor reprezintă înainte de toate o istorie naturală și o mistică a sufletului.

Race (1871), unde Vrilul desemnează energia fluidă, capabilă în egală măsură de creație și distrugere, responsabilă pentru superioritatea rasei din interiorul Pământului. De altfel, în perimetrul ezoteric, Helena Blavatsky și Rudolf Steiner au susținut ipoteza ancorării ficțiunii lui Bulwer-Lytton în ocultism.

Dacă entitățile ficționale ale lui Bulwer-Lytton locuiesc în centrul Pământului, teza cât se poate de serioasă a lui Peter Bender, pilot în timpul nazismului, susține nu numai că Pământul este gol pe dinăuntru, ci și că noi locuim pe fața lui internă. Implicațiile psihanalitice generate de aspectul matern, protector al cavității Pământului, pe fondul insecurității germane din epocă, explică în bună măsură succesul prin care o asemenea teorie a înregistrat foarte mulți adepți, fapt ce nu a scăpat analizelor unor exegeți precum Bergier și Pauwels. Girată de Goering, *Die Hohl Welt Lehre* atrage atenția lui Hitler, care o creditează și aprobă în 1942 o expediție militară secretă în insula Rügen din Marea Baltică, menită să demonstreze teoriile lui Bender, prin intermediul experimentelor cu aparate radar.

Unul dintre paradoxurile implicării ezoterismelor în jocul politic este succesul de care se bucură anumite produse simbolice și ideologice ale unui grup fundamental elitist în rândul maselor. Cel mai bun exemplu în acest sens este cariera pe care o face swastica (*Hakenkreuz*) în timpul Celui De-al Treilea Reich. Fascinantă pentru arheologii de secol XIX, care o descoperă în tot arealul euro-asiatic (inclusiv în Troia lui Schliemann), ea translează cu ușurință în instrumentarul ezoterismului european. Astfel, în *Doctrina secretă* a Helenei Blavatsky (1888), ea îl reprezintă pe Mjöltnir, ciocanul lui Thor. În 1881, aceeași Helena Blavatsky încorporează swastica dextrogiră în ștampila oficială a Societății Teosofice. Un gest cu nuanțe extremiste face tot un teosof, pionier al ariano-sofismului, Guido von List, în 1875, când, sărbătorind 1500 de ani de la victoria triburilor germanice asupra romanilor, îngroapă opt sticle de vin în formă de swastică lângă Poarta Păgână a ruinelor de a Carnuntum (oraș militar roman, situat în apropiere de Viena). Pentru von List, ca și pentru Max Ferdinand Sebald, swastica este reprezentarea vârtejului de flăcări originare prin care zeul nordic Mundilföri a creat universul.

În aceeași sferă simbolică, Hitler se va referi la swastică numind-o „vârtej” sau „*unealta generației de foc*”. În interpretarea lui von List, swastica levogiră corespunde unui proces descendent, prin care se trece de la unitate la multiplicitate (similar fragmentării Tradiției guénoniene și decadenței până la criza modernității occidentale), în vreme ce swastica dextrogiră simbolizează drumul de întoarcere la divinitate. Mai mult chiar, el vede în hexagrama rezultată din suprapunerea celor două cruci, în îngemănarea celor două forțe antitetice ale oricărei creații, reprezentarea omului-zeu ariano-germanic.

Succesorul lui von List, fostul călugăr cistercian Lanz von Liebenfels este primul care, în 1907, arborează un drapel cu swastică pe castelul său din Werfenstein. Deloc întâmplător, deoarece Lanz von Liebenfels întemeiază Ordo Novi Templi, ordin gnostic care celebrează cultul arian al rasei pure (ceea ce explică faptul că în rândurile sale erau admiși exclusiv blonzi cu ochi albaștri), al cărui drapel negru era ornat cu o swastică albă.

Prin intermediul unuia dintre membri acestui ordin, Theodor Czepl, pe scena ezoterică a nazismului intră una dintre cele mai fascinante personaje, Karl Maria Wiligut (alias Lobesam, Jarl Widar, Karl Maria Weisthor), scriitor ezoteric excentric, care scrie cu caractere runice și se crede regele secret al Germaniei, motiv mai mult decât suficient pentru internarea sa în ospiciu între 1924 și 1927. Schizofrenia diagnosticată în această epocă va pune mai

târziu capăt carierei sale politice (1939), însă, între timp, el face o carieră fabuloasă în cadrul SS-ului, unde Himmler îl numește director al Departamentului de Preistorie și Istorie Timpurie. Printre altele, el desenează inelul SS (inelul cu cap de mort), concepe ritualuri pentru ceremoniile acestui corp de elită și se implică în configurarea simbolică a castelului Wewelsburg ca nou centru al lumii. Datând din secolul al XVII-lea, castelul din Westphalia se convertește într-un spațiu ritualic de inițiere a liderilor SS. Astfel, primul nivel al turnului nordic reface simbolic Walhalla (unde sunt depozitate inelele celor morți în luptă), iar cel de-al doilea adăpostește o sală cu coloane, în podeaua căreia sunt intarsiate radial douăsprezece rune. În magia operativă creată de Wiligut, un rol important îl joacă *Halgarita Sprüche*⁷, 38 de versuri pe care el pretindea că le-a învățat în copilărie, un soi de mantra prin care era invocată memoria ancestrală.

Separarea swasticii de corpusul ezoteric se datorează unor ideologi ai naționalismul rasial german – Ernst Ludwig Krause și Alfred Schuler –, însă responsabilitatea pentru adoptarea ei ca simbol al nazismului aparține Societății Thule și organizației care i-a precedat, Ordinul Germanilor. Ambele afișează swastica pe coperta publicațiilor lor, iar unul dintre membrii lor, Friedric Krohn, publică în 1919 un memorandum – *Ar fi swastica potrivită ca simbol al Partidului Național-Socialist?*. El avea în vedere swastica dextrogiră, interpretată pozitiv în budism, ca aducătoare de noroc și sănătate, asimilată simbolic Soarelui victorios. Faptul că Societatea Thule și partidul condus de Hitler au păstrat swastica levogiră, care trimite la decadență și moarte, a alimentat speculațiile privind latura funestă și ocultă a hitlerismului.

Familiarizarea lui Hitler cu swastica a fost atribuită, fără a fi demonstrată, copilăriei la Lambach, unde amvonul bisericii conținea o stemă cu swastică. Certă este însă prezența acestui simbol în Viena tinereții sale, pe coperta revistei ariano-sofiste *Ostara*, editată de von Liebenfels, unde ea avea deja o conotație antisemită, care va deveni dominantă în *Mein Kampf*. Cealaltă dominantă a swasticii este simbolistica solară, convertită pe linie mitologică într-o dovadă a originii septentrionale a culturii. Lăsând la o parte opțiunea simbolică și supozițiile unor exegeți⁸, nimic nu indică apartenența lui Hitler la vreo societate secretă, însă încărcătura sa charismatică, trecutul militar și discursul inflamant fac din el candidatul ideal pentru interesele primului eșalon al Societății Thule. Eckart, Haushofer sau Hess funcționează aproape ca niște maeștri în configurarea imaginii de rol a lui Hitler. Succesul inițierii lor se vede în concepția quasi-religioasă (dar nu ocultistă) a național-socialismului, Hitler însuși mărturisindu-i lui Hermann Rauschning: „Cei care nu văd în național-socialism decât o mișcare politică nu știu mare lucru despre el. Național-socialismul este mai mult decât o religie: este voința de a crea supraomul”⁹. Iar supraomul se întemeia pe mitul sângelui, ceea ce a justificat atât selecția, cât și genocidul. Celelalte produse accentuate ale influenței

⁷ Textul este scris într-un amestec de germană modernă, germană medievală, limbi nordice, gramatică gotică și o limbă creată de Guido von List. *Incantația heraldică a Regelui-Înțelept* furnizează o mostră din acest text: „Treve Korune, treve Pergh / treve Asa, treve Zwergh / treve Jötun, treve Mar / Aes treve Weis Kunig / treve Lew, rout Ar.”

⁸ Cea mai interesantă fiind poate interpretarea oferită de Savitri Devi (Maximiani Portas), care vede în Hitler o încarnare a Sinelui colectiv divin al umanității ariene.

⁹ Apud: Gérard & Sophie de Sède, *Ocultismul în politică. De la Pitagora până în zilele noastre*, ed. a II-a, revizuită, traducere din limba franceză de Radu I. Petrescu, Editura Nemira, București, 2006, p. 304; Mărturie posibil apocrifă, dacă avem în vedere obstinția cu care Rauschning construiește un Hitler ezoteric.

ezoterice în nazism sunt concepția elitistă a societății, vizibilă în selecția SS-ului, respectiv, imaginea mitică a identității germane.

Situat în afara oricărei societăți secrete, dar promovat și grație mecanismelor simbolice puse în funcțiune de grupări ezoterice orientate naționalist, Hitler interzice în 1935, prin decret, orice grupare cu orientare internațională, adică aproape orice grupare ezoterică, inclusiv una născută în spațiul german, Antroposofia steineriană. Ca o curiozitate, aceasta este tolerată și servește ideologia inamicului, un exemplu în acest sens fiind oferit de medicul și consilierul lui Winston Churchill, Walter Johannes Stein, antroposof austriac, promotor al ideii că Sfântul Graal se va manifesta în lume ca formă economică globală și va duce la disoluția frontierelor naționale, totul sub coordonarea unui nebulos Ordin al lui Christos. Societatea globală actuală pare să confirme premoniția lui Stein, cu excepția faptului că agentul ocult al acestei evoluții suportă alte transformări identitare în mereu adaptativa Mare Polemică Narativă.

Bibliografie:

Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Hoheneichen-Verlag, München, 1942

Bernardi, Guardi, del Ponte, de Turre, Di Vona, Galli, Lami, Mola, Rossi, *Delle rovine e oltre. Saggi su Julius Evola*, A cura di Mario Bernardi Guardi e Marco Rossi, Antonio Pellicani Editore, Roma, 1995

„Buletinul anti-iudeo-masonic. Organ al Institutului de Cercetări Iudeo-Masonice”, an I, nr. 1, ianuarie, 1930

„Buletinul Marelui Orient al României”, an II, no. 2, mai 1930

Diorama. *Problemi dello spirito nell'etica fascista. Antologie della pagina speciale di „Regime fascista” diretta da Julius Evola*, Vol I, 1934-1935, A cura di Marco Tarchi, Ed. Europa, Roma, 1974

Esoterismo e fascismo. Storia, interpretazioni, documenti, A cura di Gianfranco de Turre, con 24 illustrazioni e documenti, Edizioni Mediterranee, Roma, 2006

Gérard & Sophie de Sède, *Ocultismul în politică. De la Pitagora până în zilele noastre*, ed. a II-a, revizuită, traducere din limba franceză de Radu I. Petrescu, Editura Nemira, București, 2006

Julius Evola nei rapporti delle SS, A cura di Gianfranco de Turre e Bruno Zoratto, Introduzione e traduzione di Nicola Cospito, Fondazione Julius Evola, Europa Libreria Editrice, Roma, 2000

Julius Evola, *Tous les écrits de Ur & Krur (1927 – 1928 – 1929). „Introduction a la magie” (1955)*, Signés Arvo – Agarda – Iagla, Archè, Milano, 1986

Mark Sedwick, *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York, 2004

Nicholas Goodrick-Clarke, *Black Sun. Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity*, New York University Press, New York and London, 2001

Nicholas Goodrick-Clarke, *Les racines occultes du nazism. Les sectes secrètes aryannes et leur influence sur l'idéologie nazie*, Traduit de l'anglais par Armand Seguin, Camion Noir, 2000

Polemical Encounters. Esoteric Discourse and Its Others, Edited by Olav Hammer and Kocku von Stuckard, Brill Academic Publishers, Leiden-Boston, 2007

Rosa Sala Rose, *Dicționar critic de mituri și simboluri ale nazismului*, traducere și prefață de Mirela Petcu, Editura Paralela 45, Pitești, 2005

Stephen E. Flowers, PhD., Mildred Moynihan, *The Secret King. The Myth and Reality of Nazi Occultism*, Dominion Feral House, Port Townsend, 2007

DOMNIȘOARA CHRISTINA BY MIRCEA ELIADE IN MUSICAL¹ TRANSLATION

Cristina Scarlat, PhD, Independent Researcher, Iași

Abstract: Literature is an extremely good field to translate into other languages of the art. It is also a very good opportunity to start a dialogue regarding the differences within literature/texts when it comes to music, theatre, cinema.

The work that Luis de Pablo and Șerban Nichifor did in the music field after Miss Christina, Mircea Eliade's novel, is a very important one. They put a great effort in converting the literary world in a musical text, and keeping and developing at the same time the semiotic universe of signs from the literary world.

It is a powerful example if one wants to demonstrate that the universe of literary works can be easily translated in other semiotic languages.

The two musical texts open other discussions about concepts like ekphrasis, anamorphosis, intertextuality, which our thesis puts forward.

Keywords: Eliade, literature, music, ekphrasis, anamorphosis, intertextuality

Motto: „Recitesc, pentru o nouă ediție, *Domnișoara Christina*. Sunt surprins de valoarea ei. (...) sunt sigur că, în douăzeci sau cincizeci de ani, cartea aceasta va fi redescoperită (...).” (Mircea Eliade)²

Muzică și literatură. Scurt preambul

Plecând de la relația dintre textul muzical și cel literar, Roland Barthes afirmă că este imposibil să traduci o frază muzicală în discurs literar: « Il n'y a pas de phrase qui puisse être l'équivalent d'une phrase musicale, le texte ne peut reproduire la musique elle-même; il n'y a pas de traduction », ³ idee pe care o exprimase înaintea sa și Émile Benvéniste: « Il n'y a pas de synonymie entre systèmes sémiotiques; on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et par la musique, qui sont des systèmes sémiotiques différentes. » ⁴ Extrapolând, același lucru îl putem afirma, în acești termeni, și despre relația literatură-pictură, literatură-cinema etc. Dar, ca și în cazul literaturii, putem negocia codurile în care putem transpune un text, îi putem negocia universul de sensuri, conform teoriei că orice text este unul deschis interpretării, o *opera aperta*, în termenii lui Umberto Eco, cititorul fiind un recititor, investind cu sens textul supus lecturii. Putem negocia codurile transpunerii pe baza unor asemănări permissive, coduri care înlesnesc transpunerea unui text în alte limbaje. Nu putem traduce perfect sinonimic un text literar,

¹ Fragment din teza de doctorat *Transpunerea operei lui Mircea Eliade în alte limbaje ale artei*, conducător : prof. univ. dr. Lăcrămioara Petrescu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, susținută pe 17 septembrie 2013. Calificativul acordat : *Summa cum laude*. Capitole/subcapitole din lucrare au fost publicate, sub diverse forme, în reviste de specialitate. Lucrarea de față este prelu(cr)ată și adusă la zi, informațional și din punct de vedere al bibliografiei. Pentru mai multe referințe, a se vedea și Cristina Scarlat, „Textul literar: un construct semiotic radial. *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade”, în volumul *Mircea Eliade Once Again*, coordonator: Cristina Scarlat, Editura Lumen, Iași, 2011, pp. 9-43.

² Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, Prefață și îngrijire de ediție Sorin Alexandrescu, Studii introductive, note și traduceri Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu, Mihai Zamfir, Traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, 2 volume, Editura Humanitas, București, 2006, pp. 175-176; 26 ianuarie 1943.

³ Roland Barthes, « Rash », în *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 272.

⁴ Émile Benvéniste, « Sémiologie de la langue », în Émile Benvéniste, Margaret Mead etc., *Sémiotica I*, 1, Mouton, La Haye, 1969, p. 9.

de exemplu, în text muzical, însă textul muzical poate prelua parțial universul de sensuri, trama celui literar de la care pleacă. Pe baza acestui principiu este aleasă/compusă muzica de film, coloana sonoră a pieselor de teatru radiofonice etc. Complementaritatea semiotică permite, de asemenea, rezolvarea zonelor de indeterminare teoretizate de Ingarden: într-un film sau piesă de teatru, personajele din textul literar, în care sunt doar descrise, pot fi interpretate de actori ale căror caracteristici corespund descrierilor personajelor: aspect fizic, vârstă, tonalități fono-stilistice ale vocii, trăsături specifice, naționalitate etc. și, astfel, sunt concretizate/traduse elemente din stratul de semnificație al textului. Receptorul are astfel prezentată imaginea unui personaj și a contextelor din trama textului literar așa cum este ea concepută de regizor sau compozitor, plecând de la elemente concrete preluate din opera sursă.

„Mă obseda o poveste al [cărei] personaj principal era o tânără moartă cu treizeci de ani în urmă. Aparent, ar fi vorba de un *strigoi* (...) mă fascina drama tristă și fără ieșire a mortului tânăr care nu se poate desprinde de pământ, care se încăpățânează să creadă în posibilitatea comunicațiilor concrete cu cei vii, sperând chiar să poată iubi și fi iubit așa cum iubesc oamenii în modalitatea lor încarnată (...).” (Mircea Eliade)⁵

Varianta muzicală a compozitorului Luis de Pablo⁶

La señorita Cristina, opera în trei acte și zece scene a compozitorului Luis de Pablo, a cărei premieră a avut loc la 10 februarie 2001 pe scena Teatrului Real din Madrid, se remarcă prin spectaculozitate: a sunetelor, a costumelor, a aparițiilor scenice ale artiștilor, a abordării în limbaj muzical a textului lui Mircea Eliade. Opera reprezintă o curajoasă încercare de convertire a limbajului literaturii în cel al spectacolului, cu atât mai mult cu cât „accesul” la universul de sensuri al textului lui Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, redactat în limba română, s-a făcut prin intermediul traducerii spaniole. Despre relația cu textul lui Eliade, compozitorul spaniol mărturisește: „Ceea ce am făcut eu a fost o nouă lectură a textului lui Eliade sub forma unui libret; o formă mai scurtă, dialogată”, motivând: „cuvântul cântat durează de 10, 15 sau chiar de 20 de ori mai mult decât cuvântul rostit. Astfel, dacă spui un text cântându-l, acesta poate dura oricât. Muzica deține ritmul producerii cuvântului.”⁷

⁵ Mircea Eliade, *Memorii* (1907-1960), Editura Humanitas, București, ediția a II-a, 1997; cap. „Când un scriitor împlinește treizeci de ani”, pp. 319.

⁶ Fișa operei: Premiera: 10 februarie 2001, Teatro Real, Madrid. Foto: Javier del Real. Scenografia: Francisco Nieva. Director muzical- José Ramón Encinar. Distribuția: Cristina- Victoria Livengood, soprană. Egor-Francesc Garrigosa, tenor. Radu - Francisc Bas, tenor. Simina- Pilar Jurado, soprană. Nazarie- Louis Otez, bariton. Sanda-Sylvie Sullé, contralto. Doica- Maria José Suárez, mezzosoprană. Informații preluate din Libretul operei—*La señorita Cristina*, Teatro Real, Madrid, Fundación del Teatro Lírico, [2001], 150 Aniversario Temporada 2000-2010.

⁷ Monica Tarău, „România, țara care m-a fascinat și m-a intrigat”. Interviu cu Luis de Pablo, compozitorul operei *Domnișoara Christina*, în „Observator cultural”, 11-17 octombrie 2007, p. 4.

Foto: Javier del Real⁸

Luis de Pablo, convins de calitățile romanului (în traducerea spaniolă a lui Joaquín Garrigós, 1994)⁹, în care a găsit ca punct comun de plecare tema predilectă a întrepătrunderii realului cu oniricul, l-a convertit în limbaj muzical: « L'enthousiasme que j'ai sentis pour le sujet m'a assuré de ma capacité d'en faire un opéra. J'ai écrit le livret parallèlement à la musique qui me venait à l'esprit. (...) quand j'ai lu le texte d'Eliade, j'ai vu très clairement ce que voulais en faire. Du coup, j'ai préféré écrire le livret moi-même. C'est rare de voir si clairement ce qu'on veut faire dans le domaine de l'opéra. »¹⁰ Demersul său componistic a plecat și de la premisa stimulării creatoare: « Dans quelle mesure l'opéra en tant que genre (avec ses vices et ses vertus) peut-il me fournir des aiguillons capables de stimuler ma propre invention musicale et mon imagination théâtrale? »¹¹ Luis de Pablo apreciază că în *Señorita...* « tout est en nuances car tout est très équivoque. Chaque élément signifie beaucoup de choses à la fois. »¹² Cele șapte personaje—Christina, Egor, Simina, doamna Moscu, profesorul Nazarie, Sanda, Radu—își povestesc propria poveste și pe cea a Christinei într-un decor superb, semnat de Francisco Nieva, într-o feerie de culori, exprimată prin opulența costumelor și a machiajului. Mărturie sunt cele cinci fotografii, disponibile, semnate de Javier del Real.¹³ Facem aici o observație specială privind conceperea costumelor pentru spectacol.

⁸ <http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/operacristina.htm>. Accesat: 3 februarie 2011.

⁹ „Niște prieteni foarte dragi mie (...) au o librărie excelentă, în care am descoperit traducerea în limba spaniolă a romanului *Domnișoara Christina*, traducere care îi aparține lui Joaquín Garrigós (...). Am citit-o, pentru că îl cunosteam pe Eliade ca istoric al religiilor și eram un mare admirator al său, însă aceasta a fost prima carte de literatură pe care am citit-o. Am avut o adevărată revelație. (...) ” Monica Tarău, „România, țara care m-a fascinat și m-a intrigat”. Interviu cu Luis de Pablo, compozitorul operei *Domnișoara Christina*, în „Observator cultural”, 11-17 octombrie 2007, p. 4.

¹⁰ Libretul operei *La señorita Cristina*, Teatro Real, Fundacion del Teatro Lirico, 2000; Piet de Volder: „De Pablo había leído *Domnișoara Cristina* (1935) en su traducción española e inmediatamente se dejó conquistar por la tensión que reina en ella entre lo banal y lo fantástico.”, p. 75.

¹¹ *Ibidem*, p. 7

¹² *Ibidem*, p. 94

¹³ <http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/operacristina.htm>. Accesat: 3 februarie 2011.

Într-un articol publicat în *Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, « Le corps du comédien et le costume », Georges Banu subliniază relația dintre costum și corpul actorului/personajul pe care acesta îl interpretează, plecând de la rolul scenografului în a realiza această legătură. Acesta trebuie să observe corpul actorului și mișcarea lui scenică și să țină cont de viziunea regizorului asupra personajului: « il prend connaissance en détail de la vision du metteur en scène sur chaque personnage et peut observer les comédiens, leur manière de bouger, de gesticuler, de s'habiller. Saisir quelle est l'image que chacun veut donner de lui-même, les relations qu'il entretient avec les vêtements, c'est pour les scénographes un point de départ indispensable. »¹⁴ Între actor și personaj se interpune și costumele, ca liant, ca formă de trecere, de abandonare a personalității actorului în cea a personajului, ca un schimb de euri-cămăși. Preia calitățile persoanei, metonimic. Între costum și actor se stabilește un fel de complicitate. Subliniem faptul că, din toate versiunile dramatice sau cinematografice, dans modern etc., plecând de la texte semnate de Mircea Eliade, versiunea de spectacol a compozitorului spaniol este cea mai reușită din acest punct de vedere, răspunzând tuturor rigorilor: bogăția materialelor, consistența cromatică, concepția modelelor (pentru personajele feminine: Christina, Simina, Sanda) se pliază perfect pe ideea de personaj, așa cum a fost gândită de compozitor, adaptată vârstelor personajelor care evoluează pe scenă, toate interpretate de actori mult mai în vârstă decât personajele din roman, actorii făcând corp comun, prin lejeritatea și naturalețea mișcărilor în costumele pe care le poartă, cu personajele pe care le interpretează. Machiajul, și el adaptat rigorilor demersului componistic al acestui gen muzical (sobru și, în același timp, opulent prin cromatică și impact vizual) și atmosferei gotice a poveștii, vine să completeze, ca o continuare firească, mesajul metonimic al costumului. Reușita spectacolului lui de Pablo este urmare a gândirii globale a personajului, aceasta însemnând abordarea sincretică personaj–costum–machieaj–poveste.

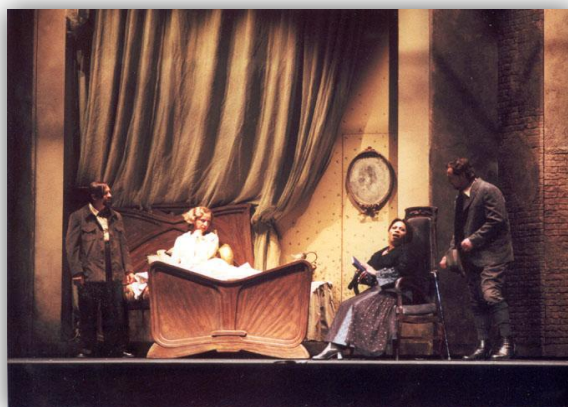


Foto: Javier del Real¹⁵

¹⁴ Georges Banu, « Le travail du scénographe (I). Le corps du comédien et le costume », în « Actualité des arts plastiques », no. 52—« Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine », Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1980, p. 74.

¹⁵ <http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/operacristina.htm>.

3. Elemente de construcție a operei¹⁶

Cele zece scene împărțite în trei acte apelează la opt cântăreți. Fiecare act începe cu o introducere, scenele fiind separate între ele prin intermedii. Folosirea selectivă a distribuției (numărul redus de personaje în fiecare scenă—două sau, maxim, șase, ca în scena I, actul I, când acestea sunt prezentate, de fapt—reprezintă o strategie dramatică a compozitorului.

Un paradox: Egor apare în fiecare din cele zece scene ale operei, Christina doar în trei (II, 1, II, 3, III, 3). El este, într-un fel, personajul prin intermediul căruia se naște, crește și se rezolvă drama. Compozitorul a ales pentru acest rol un tenor eroic, robust—« comme Don José dans *Carmen* »¹⁷ deși, prin structura sa, personajul nu este un erou, el cedând, ca o marionetă, capriciilor nefirești ale Christinei.

Fiecare personaj și fiecare context în care apare acesta, planul real și cel oniric sunt bine marcate de instrumentele folosite în operă: flaute, oboi, clarinete în si bemol și în la, saxofon bariton în mi bemol și saxofon soprano în si bemol, trompete, harpă, pian, ocarine, vioară, violoncel, contrabas etc. De exemplu, pentru a sugera muzical boala Sandei, în scena III, 1 în care Nazarie și Egor o vizitează pe bolnavă sau în scenele III, 2 și III, 3, după ce Simina face aluzie la moartea Sandei, instrumentul utilizat, asociat cu această stare, este flautul cu sunete grave, fără culoare muzicală bine definită.

Culorile muzicale ale instrumentelor, tonurile acestora, personajele susțin atmosfera de nefiresc suprapusă peste cea reală, redând muzical universul și tensiunea romanului.

De Pablo a folosit textul lui Eliade cu o anumită libertate, impusă și de resursele concrete avute la dispoziție pentru a transpune muzical textul literar (în special echipa de soliști), nu numai pentru a ilustra doar concepții individuale de abordare componistică a poveștii.¹⁸

4. Domnișoara Christina. Analiza textului muzical, versiunea Șerban Nichifor

Reperetele centrale pentru o analiză muzicologică avute în vedere sunt: în plan sintactic (macro-structural)—utilizarea tehnicii leit-motivelor, preluată din spațiul literaturii: *tema Christinei* (anamorfozată în valsul morții), *tema naturii* (câmpiile dunărene), *tema descântecului*. Form(ul)a muzicală, determinată direct de configurația textului narativ, este variabilă, implicând ideea revenirii și a reprizei. La nivel organologic (al instrumentelor), suprapunerea planurilor oniric și real se realizează prin instrumente tradiționale și electroacustice, dinamic (privind nuanțele muzicale) și agogic (schimbări progresive *versus* bruște de tempo). În plan morfologic (micro-structural), la nivelul frecvențelor a fost utilizat un material tonal-modal în continuă transformare, bazat pe scări arhaice pre-pentatonice (pentatonic defectiv), tronsoane modale de sorginte folclorică românească și moduri cu transpoziție limitată. La nivel metro-ritmic s-a recurs la aplicarea accentelor prozodice (deduse din textul literar) în două ipostaze fundamentale: *giusto* versus *parlando rubato*.

¹⁶ Mai multe referințe în: Cristina Scarlat, „Mircea Eliade, Luis de Pablo și *Domnișoara Christina* pe scenele lumii“, în „Poesis“, nr. 3-4-5/martie-aprilie-mai 2005, pp.102-105.

¹⁷ Piet de Volder, *op. cit.*, p. 114.

¹⁸ Luis de Pablo îmi mărturisește, într-o epistolă din 29 aprilie 2004: « La fin de l'opéra ne retient la fin du roman. Il me semblait que cette révolution paysanne sous Egor détruirait l'histoire d'amour qui pour moi était le noyau de l'œuvre. Je me suis donc arrêté à la disparition de Christina et la solitude de Egor... ».

Analizată, astfel, ca adaptare a unui text literar, opera lui Șerban Nichifor se încadrează printre transpunerile fidele operei sursă la nivelul titlului, al numelor personajelor, al contextelor în care acestea apar în poveste, al „pivoților narativi”¹⁹ și, în același timp, se distanțează de acesta o dată prin conceperea modernă a limbajului muzical exersat și, apoi, prin reconfigurarea și recalibrarea rolurilor personajelor.

5. Șerban Nichifor, Luis de Pablo. Sinonimii componistice

Pentru că analiza și contextul o impun, semnalăm că, audiind ambele opere muzicale existente în acest moment, inspirate de textul lui Eliade și în aceeași cheie componistică,

pe cea a lui Șerban Nichifor²⁰ și pe a lui Luis de Pablo, putem demara discuția spre alte zone de analiză. Remarcăm un prim punct comun: rolul minor pe care-l deține Simina.²¹

În volumul citat, compozitorul spaniol mărturisește-în ceea ce privește rolul Siminei în opera sa: « C'est dangereux de faire de Simina une figure trop présente, c'est un personnage très puissant. Après son apparition dans une scène aussi forte (III, 2—ea îi anunță lui Egor ultima vizită a Christinei în scena seducerii-i.C.S.) il n'est plus possible de la faire revenir dans des scènes moins marquantes, sans risquer de nuire à l'effet dramatique. »²² În ceea ce privește personajul Christinei, apariția acestuia în opera compozitorului spaniol este, ca și în cea a compozitorului român, graduală: întâi-un portret, despre care discută personajele, înainte de apariția ei *în carne și oase*- la fel ca în roman. O altă „deviere” de la textul sursă este scena pasională dintre Egor și Christina (actul III, scena 3),²³ pe care de Pablo o justifică în termenii extazului carnal: « Je vois l'univers érotique de Christina comme une possibilité donnée à un mortel de devenir immortel par l'extase. »²⁴

¹⁹ Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, (1995) *Scurt tratat de analiză filmică*, Traducere de Otilia-Maria Covaliu, Carmen Dumitriu, Editura ALL Educational, București, p. 114.

²⁰ Am scris pe larg despre opera compozitorului român. A se vedea în acest sens și Cristina Scarlat, „Mircea Eliade pe scenele lumii”, convorbire cu compozitorul Șerban Nichifor, în *Caietele Mircea Eliade*, Asociația Culturală Crișana, Oradea, 2006. Text reluat în volumul Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului, I*, Editura Timpul, Iași. De asemenea: Cristina Scarlat, „Textul literar, un construct semiotic radial. *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade” în volumul *Mircea Eliade Once Again*, Editura Lumen, Iași, 2011, pp. 9-43.

Fișa operei: dramă lirică în două acte, pe libretul autorului după romanul omonim al lui Mircea Eliade; compozitorul și autorul libretului: Șerban Nichifor; *-prima audiție în concert*: București, 20 Martie 1984, Radiodifuziunea Română, Sala „Mihail Jora” (Studioul T-4), Orchestra Filarmonicii din Ploiești, dirijor Ludovic Bacs, soliști Iulia Buciuceanu, Georgeta Stoleriu, Valeria Gagealov, Elena Grigorescu, Adina Iurașcu, Ana Piuaru, Liana Lungu, Lucian Marinescu, Alexandru Moisiuc, Pompei Hărășteanu, Vladimir Popescu-Deveselu; *-ca spectacol*: Timișoara, Iunie 1994, Opera Română Timișoara, conducerea muzicală: George Balint, regia artistică: Marina Emandi Tiron, coregrafia: Ștefan Gheorghe, scenografia: Dumitru Popescu. Distribuția: Simona Suhai—recitatoare, balerină. Vocea: Valeria Gagealov. Doamna Moscu: contralto, Elena Gaja. Simina—soprană, Diana Matei (Diana Papp). Egor—bariton, Costică Gâdea. Nazarie—bas, Vasile Tcaciuc. Doctorul—tenor, Alexandru Serac. (Orchestra și Ansamblul de Balet ale Operei Române din Timișoara).

²¹ « Ce qui frappe de prime abord quand on compare le roman et son adaptation en livret, c'est la réduction du rôle de Simina. De Pablo voit dans ce personnage (qui n'a que neuf ans dans le roman!) une figure double: 'une jeune fille et une sorcière sans âge'. » Piet de Volder, *op. cit.*, p. 99.

²² *Ibidem*, p. 100.

²³ *Ibidem* « On assiste (...) à une scène d'amour très passionnée. », p. 90.

²⁴ *Ibidem*, p. 106.

Foto: Javier del Real²⁵

Cât despre fragmentele de vals pe care le remarcăm inserate în operă (conform aceluiași principiu al anamorfozei care stă la baza operei lui Șerban Nichifor), în actele I, 3 (când Simina povestește despre vizitele nocturne ale Christinei) și II, 3 („balul fantomelor”), compozitorul spaniol vorbește ca despre « une image musicale de la mort physiologique, avec des références aux automatismes du corps...une chose assez horrible! »²⁶ Și continuă: « Pour moi, cette valse est beaucoup de choses à la fois. Dans le cas de Simina c’est un premier pas vers cet ‘univers’ qu’on devine cruel - avec des seigneurs et des esclaves-, très voluptueux et surtout, qui cherche à devenir charnel pour jouir de la chair à sa manière - cette manière qui reste mystérieuse. *Cette valse devrait sentir les fleurs fanées.* »²⁷ Și aici se manifestă același proces ca și în cazul operei lui Nichifor: ilustrare a procedului de ekphrasis la nivel muzical, pliat pe ideea de anamorfoză și de intertextualitate muzicală. Putem vorbi de o rezolvare parțială a uneia din zonele de indeterminare din roman, posibilă prin transpunerea directă, în spectacol, a poveștii. Parfumul florilor, care în textul narativ poate fi exprimat doar la nivelul straturilor semnificației (dacă recurgem la terminologia lui Ingarden privind teoria straturilor operei de artă),²⁸ în limbajul dramatico-liric poate fi concretizat.

Ambele partituri muzicale concretizează, în forță, reușita convertirii textului literar în text muzical, preluând și redând apoi trama și încărcătura emoțională a poveștii, exprimată de autor, cu bagajul de instrumente și de procedee specifice teatrului muzical.

6. *Ekphrasis, anamorfoză, intertextualitate*

Trasăm, pornind de aici, cercetarea într-o altă direcție. Sesizăm faptul că Nichifor și de Pablo realizează și o altă inovație. Plecând de la definiția termenului *ekphrasis*, „accesoriu poetic“ (Grant F. Scott),²⁹ văzut ca „o digresiune, o abatere de la firul narativ principal“³⁰

²⁵ <http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/opracristina.htm>. Accesat: 3 februarie 2011.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Piet de Volder, *op. cit.*, p. 120.

²⁸ Roman Ingarden, *Studii de estetică*, în românește de Olga Zaïcik, studiu introductiv și selecția textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, București, 1978.

²⁹ Grant F. Scott, *The rhetoric of dilatation: ekphrasis and ideology*, *Word and Image*, volumul 7, nr. 4/1991: “Ekphrasis is both a poetic device and a literary genre. In its broadest sense, ekphrasis involves the rhetorical

observăm o transgresare a fenomenului, la ambele partituri, la nivel muzical. Principiul anamorfozei³¹ aplicat muzical se pliază sinonimic pe cel de ekphrasis muzical. Translând procedeul în limbajul muzicii, Șerban Nichifor a lărgit problematica anamorfozei. Acest procedeu poate constitui, însă, subiect larg, distinct de discuție. Definiția acestuia trasează, de fapt, coordonatele către ideea de intertextualitate muzicală, iar nu de anamorfoză. Plierea a două stiluri/texte muzicale diferite, combinate, creând un construct muzical hibrid, nu pare atât o combinație anamorfotică, cât una intertextuală.³² Plecând de la definiția de dicționar a termenului *intertextualitate*, concept semnalând raportul între texte diferite care formează împreună un tot unitar, semnalăm faptul că, ceea ce este definit ca a fi o anamorfoză muzicală este, de fapt, corespondentul unei intertextualități muzicale, combinarea la un singur nivel de discurs (text muzical) a mai multor constructe semiotice care formează un ansamblu. Interferențele sunt pe cât de delicate, pe atât de evidente. Jonglarea cu coduri semiotice diferite-text literar, text muzical, partitură plastică etc, al cărei scop este redarea/transpunerea/traducerea unui text dintr-un cod în altul, pentru a-l îmbunătăți sau a-i scoate în relief valențe care, în codul-sursă, nu ar putea fi posibile (rezolvarea „zonelor de indeterminare” ingardiene) leagă între ele, ca formă de redare, noțiunile de *intertextualitate*, *ekphrază*, *anamorfoză*, într-un echilibru armonic.

Concluzii

Limbajul muzical este unul complex. Relația sa cu textul literar presupune demersuri mai mult sau mai puțin dificile de realizare a racordului între conținutul de sensuri al textului scris și al celui muzical. Limbajul muzical cunoaște diverse forme de performare, stiluri, modalități de concretizare care, în relație cu textul literar, presupune demersuri mai mult sau mai puțin dificile. Muzica de cameră, jazzul, opera lirică, muzica instrumentală, cea electroacustică etc. vin cu instrumente și forme de exprimare diferite, preluând elemente din materialul literar pe care-l remodelează astfel încât esența acestuia, nucleeele purtătoare de sens să se regăsească și să fie recunoscute în limbajul altei arte decât cel în care a fost inițial formulat. Cei doi compozitori demontează, prin abordările lor muzicale, dincolo de inovațiile pe care le aduc textului literar, afirmațiile lui Roland Barthes și Émile Benveniste, citate în preambulul analizei noastre. Am demonstrat, astfel, că textul literar poate fi transpus în text

description of a person, place, or thing, as for instance in the first recorded use of the term by Dionysus of Halicarnassus.” *Apud*. Cristina Sărăcuț, *Ekphrasis-miniaturi în mantia lumii*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 13.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Marta Petreu, în volumul *Jocurile manierismului logic*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, face un scurt istoric al termenului „anamorfoză”, folosit pentru prima oară în 1657, aplicat artelor plastice, semnificând, „în loc de o reducere la limitele vizibile (...) o proiecție a formei care le exagerează și o dislocare a lor, în așa fel încât ele se reconstituie numai când sunt privite dintr-un punct determinat”. Autoarea îl citează (p. 11), printre alții, pe Jurgis Baltrušaitis care, în volumul *Anamorfoze*, traducerea de Paul Teodorescu, Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975, nota 1, p. 88 definește procedeul ca fiind „plăsmuit ca o curiozitate tehnică, dar el conține o tehnică a abstracțiunii, un mecanism puternic al iluziei și o filosofie a realității factice.”

³² O altă definiție a conceptului de *intertextualitate* interferează cu a aceleia de *anamorfoză*: „...citatul nu este specific textului literar, el existând și în limbajul muzical (...); în această situație, conceptul acoperă: a) filiațiile de teme/motive sau procedee de stil între un scriitor ori curent literar și altul (...). Intertextualitatea se realizează uneori ca aluzie culturală (...).” Angela Bidu-Vrâncean, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană-Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, Editura Nemira, București, 2001, p. 273.

muzical, parțial sinonimic, preluând și oferind la un alt nivel de discurs bagajul informațional și trama preluate din textul original.

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Bibliografie:

- Banu, Georges, « Actualité des arts plastiques », no. 52—« Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine », Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1980.
- Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Benvéniste, Émile, Margaret Mead etc., *Sémiotica I*, 1, Mouton, La Haye, 1969.
- Bidu-Vrâncean, Angela, Cristina Călărășu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană-Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, Editura Nemira, București, 2001.
- Eliade, Mircea, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, Prefață și îngrijire de ediție Sorin Alexandrescu, Studii introductive, note și traduceri Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu, Mihai Zamfir, Traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, 2 volume, Editura Humanitas, București, 2006.
- Eliade, Mircea, *Memorii (1907-1960)*, Editura Humanitas, București, ediția a II-a, 1997.
- Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, în românește de Olga Zaïcik, studiu introductiv și selecția textelor de Nicolae Vanina, Editura Univers, București, 1978.
- Petreu, Marta, *Jocurile manierismului logic*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995.
- Sărăcuț, Cristina, *Ekphrasis-miniaturi în mantia lumii*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.
- Scarlat, Cristina, „Mircea Eliade, Luis de Pablo și *Domnișoara Christina* pe scenele lumii“, în „Poesis“, nr. 3-4-5/martie-aprilie-mai 2005, pp.102-105.
- Scarlat, Cristina (coordonator), *Mircea Eliade Once Again*, Editura Lumen, Iași, 2011.
- Tarău, Monica, „România, țara care m-a fascinat și m-a intrigat“. Interviu cu Luis de Pablo, compozitorul operei *Domnișoara Christina*, în „Observator cultural“, 11-17 octombrie 2007, p. 4.
- La señorita Cristina*, Teatro Real, Fundacion del Teatro Lirico, 2000 (libretul operei).
- Vanoye, Francis, Anne Goliot-Lété, (1995) *Scurt tratat de analiză filmică*, Traducere de Otilia-Maria Covaliu, Carmen Dumitriu, Editura ALL Educational, București.

Webografie:

<http://es.geocities.com/eliade-es/iconografia/operacristina.htm>.

THE FUTURE PRESENT OF ART, BETWEEN ARTISTIC EXPERIMENT AND BLOOD DISCOURSE

Florina Codreanu, Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The present paper investigates a selected contemporary artistic experiments derived from a prevailing culture of blood. Among the artists interested in the exposure, usage and messages of the blood, there should be mentioned Pietro Costa, Andres Serrano, Marc Quinn, Marina Abramović, Gina Pane, Chris Burden, Petr Štembera, Hermann Nitsch and all the other Viennese actionists. Nowadays blood does not only circulate, almost as a commodity (e.g. the increasing blood banks around the world), but it is also subjected to various metamorphoses. In the sphere of contemporary art, blood is not entitled to a clear dualistically oriented flow (in Modernist terms, i.e. expressing either health or disease, either life or infection). Outside the body, blood is a violent and perishable element, making its transition from life to art an absolute endeavour in which, along with the artist, are implicated the viewers, the space and time. Following the artistic tracks and establishing if there is or not a real and meaningful impact within these kinds of artistic struggles represents the main objective of this underway project.

Keywords: violence, contemporary art, performance, DNA, death, liquid body

General Considerations

It is a case of inaccuracy to approach contemporary art without a firm distinction between the generations of the seventies and the nineties, altogether visible in the field of art starting with the sixties, or between the American and European artistic productions.

As regards the seventies, action painters and early performers, still afflicted by the war experience, insisted on the cathartic quality of art by adopting extreme positions and inflicting injuries, by a permanent refusal to integrity and the messianic embracement of self-destruction. Along the process, blood is submitted to its body, whereas during the nineties blood has its own mysterious ways and the accent falls on the emerging genetic solutions. Like any other area of expression, art becomes overwhelmed with Aids, genetic engineering, health and life in the future wherein blood itself is the carrier of danger, of a fateful infection built upon the growing fear of destruction.

Geographically speaking, in the United States endurance tests, both physical and psychological, are very popular in a behaviourist fashion addressed to body works (based on human blood), while in Europe the mythological and psychological status of the blood produces a necessary catharsis (using mostly animal blood).

From the gender point of view, on the one hand, women artists profess in relation to men, moreover as reactions to the opposite sex, replying generically to the contemporary issues of *gender* by staged psychodramas, and on the other hand, men prefer a quite abstract art, rather culturally and aesthetically oriented, discharged of existential references and fostering *individuality*.

Blood Artists

As a starting point of reflection, we might suggest that the worldwide cultural enterprise can be regarded at through the lens of a discourse on blood. For that matter symbolism of the blood is emphasized through different perspectives such as artistic, religious, philosophical, scientific, and so on. Under all certainty, we can state that the imaginary of the blood is changeable and its metaphor is developing continuously from one artist to another. Nevertheless, its power is emotional and social, cultural and scientific at the same time. Within the applied art sphere, its destiny met fine arts, technologies and scientific research. In particular, in contemporary art, except being a theme or a symbol, blood is unconventionally a medium.

Probably the most redoubtable artisan of the blood, the Italian **Pietro Costa** shows his viewers the instrument of his installations and “colours palette”: his own blood. His connotations are overall ritualistic and sacrificial, clinical and scientific. By being a liquid agent, blood points out three important constants: time, decay and gravity.

A proliferating obsession that haunted man, namely the fragility of his existence, is traceable in all the post-war creations. The end of the sixties launched under the large concept of “action art” a multitude of kindred trends: happening, performance, body art, fluxus etc. Thus the nineties, already glutted with this artistic inherited load, would give birth to independent artistic figures able to put forward a subjective understanding of the original moment.

Returning to Costa, on a weekly basis he used to withdraw into the solitude of his own studio from Brooklyn, wherein he practises phlebotomy for artistic purposes. Collected in advance in small bottles, the sanguineous content would be poured on vellum paper and covered with another piece of paper. By pressing the two sheets, the artwork arises, and the manner in which it works out and changes the blood colour and consistence, in short, its actual evolution, represents Costa’s core interest:

[...] he will explore the ways in which blood pools or bubbles under the vellum buckling, or as it dries, the way the blood crystallizes into remarkable capillary patterns that seem to microscopically unravel the mystery of its status as the very thing (along with genes) that carry the lines of connection from father to son, person to person, people to people¹.

Owed to the fact blood is not a clear flow, but a violent and perishable element, the artist would experience its transition from life to art by identifying and illustrating all its inherent metamorphoses. In the first place, blood becomes object and social target, which implies issues of identity and gender: AIDS nightmare, ethnic cleansing, DNA prints, cloning and bioenergy. Blood tends to disintegrate into space and intermingle with the world: *It gives us the sense of being in a world that is not limited by the fake sensations (and cynicism) of popular culture. It transmits a sense of being whole within the fragmentation that exists around us*². The primary contradictions, such as life and death, art and destruction, agent and chance, are visible in Costa’s works. In addition, the semantic load enriches from the moment Costa starts collaborating with the poet Denver Butson. The poem *Repeat after Me* is going to

¹ Robert Mahoney: *Between Art and History* (<http://www.pietrocosta.com/press/mahoney/mahoney.htm>)

² Robert C. Morgan: *The Significance of Blood* (<http://www.pietrocosta.com/press/morgan/morgan.htm>)

be imprinted on fifty lithography pieces conceived from blood spread on paper, altogether assembling a so-called *hand-made book* and published in a limited edition of one hundred copies. In 2003, the book is going to be awarded by New York Foundation for the Arts Individual Fellowship.

On the surface Pietro Costa's art seems physical and uniform, but in depth it presents varied tones and temperatures, the feeling and warm presence of the blood. On the other side, his scientific interest is socially-dependant on a quasi-medical context, on the dramatic nature of blood tests. During the eighties, with reverberations along the nineties – when Costa worked on the majority of his creations, there was a tremendous preoccupation with health and the point in which contaminated blood can come across the clean one. The clinical presence of blood turns any creation, which involves it, into an open eye towards the edge of death. Blood phobia considered within the fear of death launches a Culture of Blood meant to convert the general fear into the general hope that science of replication and cloning would renew the genetic map of the human being. Therefore, the sanguinity loads itself with life, optimism and solution.

By being personalized at biological level, the artistic work generates the feeling that the artist is present therein, inside his work, and his DNA and genetic code is preserved within the representation and blood experimentation. A lively artistic genre comes into view and different types of paternity emerge cause to that.

Costa succeeds to re-establish the figurative field of tension through the blood pressed towards the margins of the vellum sheets. His final round is led by the air effect: *The blood is so marginalized that one begins to think of life after one is gone, the time of one's absence, one thinks of states of decomposition, after the blood has evaporated and no longer exists*³. A sort of minimalist art in which shapes are obliterated by the hand, the signs of passion gone, only the pure process confirms the presence of a creation in which discoloration has completed its task: *Costa's understated claim that blood... is but another material, less mined, with peculiar properties, a <living material> which allows him to do something interesting and different*⁴. History pushes ahead creation through the loss of initial distinctions, through fossilization: *Costa surrounds his raw material in a world of concern over the whirlwind of time that runs from dust to dust and ashes to ashes. A more wistful mortality, overreaching eons and epochs, overlaps this suite of work*⁵. Subjected to the force of time, art affirms its materiality, containing within the changing force of decay and refuting its original quality. The main tendency appears to be of decomposition, when in reality the DNA is preserved as such.

Costa's greatest victory consists in overlapping time and its fundamentals. By manipulating the blood, he projects its repetitive actions and contradictory resources: *type of space that is both contained and open, a kind of interior galactic space... a cosmology of physical matter, both elusive and diffuse in its substance and reality*⁶. In the end, whatever is process and matter evolves towards certainty – relatively controlled by the creator. Blood follows its own track of transfiguration.

³ R. Mahoney: *Op. cit.*

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibid.*

⁶ Robert C. Morgan: *Op. cit.*

Under these conditions, within the so-called *Drawings*, the artist only prepares the scene, launches his challenge, but in such a subtle and puzzling manner that his creation surpasses the setting. There is the magic play of the artistic work, which by evolving broadens the sphere of interpretations. Within a culture that sees in breakage a functional principle, only creation provides the suggestion of wholeness.

Through blood, man is able to leave his body and reveal its most hidden mechanism, so he opens to perception a forbidden semantic field and inaugurates a fight towards death between air and blood.

Picking up the threads of figurative art, some South-African artists ensure to landscape painting a new status, wherein blood assumes the role of the colour: **Merryn Singer** paints with blood traditional landscapes, and **Monica Madeira** seizes the intimate substance of the cells and DNA structures in ultra-dimensioned creations.

Within the overall artistic approaches, not only the hand or brush takes action, but also the video or photo camera. However, priority is given to the former and to autonomous action. **Andres Serrano** is an American photograph of Cuban origin, whose art has as main themes the taboos referring to acute social issues: homeless people, violence, sexuality, religion, power and alterity. His abstract compositions make use of urine, blood (sometimes menstrual), sperm and maternal milk. The implications are preponderantly religious. The artist is interested in the way bodily fluids can be manipulated to recreate life.

Exhibited next to life, art produces more and more viable reduplicates. An illustrative example is brought in by the British artist **Marc Quinn**'s cryogenic sculpture. In 1991 he exhibited the work *Self* – a self-portrait conceived from his own blood (four and a half liters), which is kept in an impeccable state within a specially designed frigorific unit. Electricity is the navel string, emphasizing once again the fragile balance between life and death. At each five years, Quinn remakes the sculpture in order to keep the impression of perfect identification with the model. *It was an idea frozen into its own life support system* – stated the artist in an interview. From the same range it resulted the self-portrait of his recently born child – a sculpture made from liquid placenta, wherein Quinn sought the preservation of an ephemeral image within a raw material of the same ephemeral quality. The tradition of death masks is the chief reference, thus *Self* being an extraordinary meditation upon mortality.

The objectives settled by the art of the second half of the twentieth century highlighted increasingly the body and transformed it into a medium (a participant), but at the same time into a material. Attention is drawn especially to the skin as a fragile boundary between text and meaning, exterior and interior, self and other. Body Art is a sign of bodily affirmation through skin – a covering exposed to various explorations and involvements, from tattoo and piercing to highly complex surgical interventions of corporal reshaping (cf. the French female artist **Orlan**). The extreme form of body art is represented by actual mutilation, pulling the body towards and beyond the limits of its resistance. The functions of bodily fluids are reset and resemantised. The Serbian artist **Marina Abramović**, within one of her actions, danced to exhaustion and fainted. From the series of performance, actions named “Rhythms”, possibly the most dangerous one is *Rhythm 0* in which she let herself at the hand of the spectators:

[...] she permitted a roomful of spectators in a Naples gallery to abuse her at their will for six hours, using instruments of pain and pleasure that had been placed on a table for their convenience. By the third hour, her clothes had been cut from her body with razor blades, her skin slashed; a loaded gun held to her head finally caused a fight between her tormentors, bringing the proceeding to an unnerving halt⁷.

Abramovič treats her body as a simple door to an altered consciousness, and the risk-taking pushes her mind to concentrate. Inundated with the energetic and meditative Oriental trends, America of the seventies carries through capitalism harsh fights against the newborn non-profit art.

Preoccupied with the nature of suffering and culpability, Marina Abramovič sees art as a product belonging to a “higher self”, to a higher state of consciousness. Therefore, the body is in general a medium brought on the edge of self-control and revelations due to exhaustion, pain and repetition. Once the body gets surpassed, mind is a large surface of possibilities. Through experimentation, Marina Abramovič searches for answers. Self-mortification is just one way, and the exhibition of her own blood represents a means of working with human mind so that it grows stronger. Victimization is suggested not so at religious level (sacrificial), as at social level (repressive), too.

In another action, entitled *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, Abramovič combs her hair painfully with a brush and, thus, she shows a troubling imagine, opposed to beauty. In Marina’s opinion, art has to bewilder its audience, implying predictions and interrogations. In contrast with the directness of the body along the seventies, during the nineties the means of expression is metaphorical from ornamental and ceremonial point of view, and in the twenty-one century the mind can be found at greater and greater distances from the body.

Willing to transform the body into a linguistic code, the French **Gina Pane** created the language of the wounds by making attempts on her own tissues: *In the end it wasn’t the amount of pain which concerned me but the language of these signs. My real problem was constructing a language through this wound, which became sign*⁸. Self-violence is not satisfying and efficient as long as the audience does not decode it. The cognitive and social effects that Pane aimed at in her experiments have ceased at a projective level.

In 1974, *Psyche* by title implies the human soul and the genuinely beautiful daughter of the Cretan king, portrayed with butterfly wings and cherished by Eros. Gina Pane’s representation begins with an inspection and interrogative attitude towards the mirror on which she drew with make-up a picture of herself. By using a blade, she cut herself below the eyebrows and sat in front of a latticework with a feathers bouquet in her hands. In the same way, she made a cross around her belly. Between the two acts of disfiguration, she played tennis and caressed her body with the feathers. The ritualistic self-torture prevails during the purifying ceremony and the artist proved herself to be as vulnerable as the heroine of the Greek mythology. The liquid body flaunts its existence.

⁷ Rose Lee Goldberg: *Performance Art from Futurism to the Present*. Thames & Hudson, New York, 1988, p. 165

⁸ Gina Pane, in Marla Carlson, *Mediating Gina Pane: Body Art Documentation*, American Society for Theatre Research, Durham, 2003

One year later, Pane is the performer of a material called *Le corps pressenti* wherein she made cuts between her toes so as the blood stains permanently a plaster casting on which she rested her foot. This type of art that involves absorption or blood taint is purely feminist, transgressing the taboo of menstrual blood.

A kind of representative of the world of modern primitives, the American **Chris Burden** is the cause of his own shooting with a 22 rifle. The piece of performance called *Shoot* was considered one of the most challenging and controversial experience of the seventies. The proven masochism of these years can be explained psychologically through the mechanism of alienation that covered both art and life. Human being experiencing the sensation of being at the same time subject and object brings evidence for the socio-political dysfunction. The protest and crisis have materialised in the self-abuse, in the disorder created by blood. In such a dispute, Gina Pane engages herself in *Discours mou et mat* – which culminates with the breaking of a mirror with her barren hands, on which she previously drew a mouth and the word “alienation”. The cutting of her lip is symbolic and illustrates the power object from whose monopoly the human body struggle to make loose by means of its blood.

Art is at the heart of a cultural war (converted in time into sacrificial culture), and its attack addresses the materialistic values of the Western world. Owing to performance – *art here and now* – the artist attempts to break the global appearance at existential, political and religious levels. A sort of religious protest is staged by the Czech **Petr Štembera** in *Narcissus 1*: staring at his own picture set on an altar among candles, while blood is drawn out with a hypodermic needle, the artist proceeds to mix up his blood with his urine, hair and nails, at the end drinking the mixture in front of the altar.

Blood estrangement from the canvas or screen towards spectator is more and more offensive. The Orgies Mysteries Theatre of the Austrian **Hermann Nitsch** brings the blood on the streets. Belonging to the group of Viennese actionists that were active between 1960 and 1971, Nitsch is the leading figure of a series of representations based on the Dionysian cult, the rituals of the Catholic Church and the theories of the psychoanalysts:

[...] Nitsch's belief that humankind's aggressive instincts had been repressed and muted through the media. Even the ritual of killing animals, so natural to primitive man, had been removed from modern day experience. These ritualized acts were a means of releasing that repressed energy as well as an act of purification and redemption through suffering⁹.

Orgies Mysteries Theatre is a six days-event that took place annually at Prinzendorf, in Austria, and made use of animal dismemberment and massacres, huge quantities of blood and the traditional symbolism of the sacrifice.

The other actionists are **Günter Brus**, **Otto Muehl** and **Rudolf Schvartzkogler**. Their happenings differ from the American ones through their surrealist source of inspiration, which turns violence and blood into dominant elements. Their sacrificial staging has as final goal human liberation. The art of the blood, though, fails due to the lack of mimetic relation

⁹ Rose Lee Goldberg, *Op. cit.*, p. 164

between the one that proposes the sacrifice and the audience, lack of balance between pure and impure violence and the lack of conscious acceptance of the rite by the audience¹⁰.

All above considered, the artist that experiments bloody possibilities of signification remains an eccentric and psychologically suspected outsider.

Bibliographical References

Abramovič, Marina: <http://www.marinaabramovicinstitute.org/noqt>

Carlson, Marla: *Mediating Gina Pane: Body Art Documentation*. American Society for Theatre Research, Durham, 2003

Costa, Pietro: www.pietrocosta.com

Goldberg, Rose Lee: *Performance Art from Futurism to the Present*. Thames & Hudson, New York, 1988

Nitsch, Hermann: <http://www.museonitsch.org/>

Nitsch, Hermann: <http://www.nitsch.org/index-en.html>

Quinn, Marc: <http://www.marcquinn.com/>

Girard, René: *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi. Ed. Nemira, 1995

The Body Within: Art, Medicine and Visualization. Edited by Renée Van de Vall, Robert Zwijnenberg. Brill, Leiden • Boston, 2009

Women, Art, and Technology. Edited by Judy Malloy. The MIT Press, Cambridge Massachusetts • London England, 2003

¹⁰ See René Girard: *Violența și sacrul*. Ed. Nemira, 1995

CRITICAL SYMBOLS

Alina Bărbuță Negru, PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: We live in a world of signs, where every thing can become a sign. Regarding literature, the signs are transformed into symbols. In this paper, I intended to perform an analysis concerning the symbols, the taxonomy symbols and the symbols relationship with mystery and myth. So, this paper aims to examine the main characteristics of the symbols, of the mysteries and of the myths.

Keywords: symbol, sign, mystery, myth, taxonomy

1. Taxonomia simbolurilor

Lumea semnelor și a simbolurilor

Trăim într-o lume a semnelor și a semnalelor emise de factorii de nebănuț ce alcătuiesc pleiada formelor ce-ar dori să ia în stăpânire zona de spiritualitate. Fie că vrem sau nu, fie că ne place sau nu, multe din componentele dimensiunii în care trăim și pe care avem pretenția că o cunoaștem ne oferă surprize ce distrug anticipările și normalitatea propriului sistem de referință. Acesta, de multe ori, este desființat de factorul indicibil și neintuitibil care perturbă normele impuse de un sistem social sau spiritual, înlocuindu-le cu variante imperceptibile ale datelor sacre și imuabile ale lumii. Convențional, sunt numite semne și poartă cu sine înțelesurile îndepărtate ale dimensiunii ontice, care, fără acestea, nu ar fi completă. Nu toate semnele sunt corect receptate și decodificate de către oameni, or tocmai acest lucru le sporește valoarea. Dacă, pe măsură ce înaintăm în timp, avem senzația că anumite semne ni s-au revelat, înseamnă că personalitatea noastră a cunoscut o erudiție cognitivă și spirituală ce i-au permis acesteia desăvârșirea. Astfel, cu cât deslușim înțelesurile mai multor semne infiltrate în solul realității de zi cu zi, cu atât putem vorbi de o ascensiune morală a individului. Semnele sunt încercarea prin care destinul, respectiv materializarea acestuia prin circuitul existențial cotidian, îi testează pe cei care sunt deschiși provocărilor și, mai ales, pe cei ce se lasă ademiniți de inefabilul vieții.

Trăind într-o lume a semnelor, în care, uneori, cel mai mic indiciu poate fi interpretat la nivel senzorial, pragmatic, științific sau deontologic. La tot pasul, elementele constitutive ale realității fac apel la capacitățile noastre subliminale de a recepta riguros și consecvent felului nostru de a fi înțelesurile acestora, lăsând, totuși, cale liberă interpretărilor personale, subiective.

Astfel, iau naștere variantele analitice empirice care se vor transforma în teoriile științifice de mai târziu. „Spre deosebire de imaginea convențională a semnului, imaginea simbol comportă o suprapunere a două niveluri de semnificație, unul literal și unul figurat, unul sensibil și unul inteligibil, primul cerându-l pe cel de-al doilea” (Wunenburger, 2004, p. 257). În principiu, între simbol și semn, există o legătură organică, prin aderența lor la niște registre ontice indicibile, incomensurabile și ireductibile. Totodată, între semn și simbol este și o relație asimetrică, în sensul că un semn poate fi interpretat ca un simbol, în timp ce un simbol poate, cel mult, să fie aplatizat la rangul de semn, adică să fie raționalizat sau dezocultat.

În concluzie, asimilarea corectă a datelor lumii în care trăim se realizează într-o

manieră personalizată, ce ține cont de sensibilitatea, rațiunea și puterea creatoare a fiecăruia dintre noi. Chiar și cele mai pragmatice fenomene sunt receptate în chip diferit, așa încât este cu atât mai explicabil ca laturile tenebroase ale existenței noastre să stârneasca opinii dintre cele mai divergente.

Asistăm, astfel, la un *theatrum mundi*, care, pe rând, ne oferă pretexte pentru încântare, admirație, stupefacție, oripilare, consternare, revoltă, ale căror cauze nu sunt întotdeauna clarificate, în raport cu demersul nostru cognitiv-evoluțional. Știm doar cu certitudine că viața însăși poate fi privită ca un cumul de factori, ei înșiși contradictorii, ce ne prilejuiesc anumite stări meditative sau exuberante, de satisfacție ori frustrare, fără a reuși să precizăm care-i sunt resorturile mecanismelor generatoare. În raport cu acestea, suntem, de cele mai multe ori, victimele unor dictate de natură absconsă, pe care ne mulțumim să o numim Providență sau divinitate, înțelegând prin această instanță de natură superioară cheia tuturor întrebărilor care ne frământă în legătură cu imposibilitatea stabilirii unor sensuri precise fenomenelor din jurul nostru.

În universul vieții noastre de zi cu zi, sunt o sumedenie de factori ininteligibili din punct de vedere rațional, iar atunci calea de explicitare a acestora converge către soluții oculte imanentizate de dimensiunea profană. Pentru a da de capăt acestor factori perturbatori ai liniștii noastre existențiale, sau doar pentru a prefigura un răspuns acceptat de convențiile sociale și culturale, se face apel întotdeauna la metarealitățile de sorginte spirituală, al căror rol este acela de a iluziona factorul uman cu privire la rostul său în lume, precum și sensul și originea sa.

În timp, prin suprapunerea mai multor ipoteze formulate de oameni din toate locurile, deci cu experiențe diferite de viață, a luat naștere un sistem de valori considerate spirituale, în care toată suflarea crede cu înmărmurire și la care se raportează de-a lungul întregii sale existențe. De aceea, tot ce provine din vechime, fiind purtătorul unui mesaj din *illo tempore*, este consfințit prin respectul unanim din partea unei colectivități întregi, care le înțeleg holistic în manieră empirică. În registru convențional, acestea sunt cunoscute sub denumirea de datini, ritualuri, tradiții și obiceiuri și încorporează cele mai vechi forme de manifestare a spiritualității umane, cea mai mare parte din ele rămânând învăluite în deplin mister pentru individul obișnuit. Doar cel aplecat spre laturile mistice ale realității înconjurătoare intuiește semnificațiile strecurate în faldurile de nevăzut ale acesteia. Calea pe care o parcurge poartă numele de esoterism, iar acesta reprezintă singura cale de acces la fenomenele absconse din aparentul trai liniștit al existenței noastre cotidiene. Pe acest traseu s-au angajat oameni simpli, dar cu un simț intuitiv foarte dezvoltat și cu o chemare spre fenomenele lăuntrice spiritualizate, precum și oameni de știință sau de cultură, care au văzut în esoterism tentația absolutului și principala formă de măsurare cu destinul și cu sine însuși. Numele de rezonanță în acest sens sunt cele ale folcloriștilor, mitologilor, simbolologilor, filologilor, istoricilor și, nu în ultimul rând, celor pasionați de heraldică. Printre aceștia se numără: Ovid Densuséanu, Mihai Eminescu, N. Iorga, Marcel Avramescu, Mihail Vâslan, Vasile Lovinescu, Mircea Eliade, Petre Țuțea ș.a.

Originea și dezvoltarea simbolurilor în cultură și în literatură

Conform oricărei încercări de definire standard a dicționarilor explicative, simbolul reprezintă un semn, o imagine sau un obiect, prin care se reprezintă indirect trăsăturile,

particularitățile sau caracteristicile unui fenomen, ale unei persoane sau chiar ale unor sentimente. El este o sumă de semne convenționale, prin care se exprimă sintetic o noțiune, o idee sau chiar o teorie. Atât în știință, cât și în artă, simbolul poate fi descris ca un element expresiv, prin care se sugerează idei, stări de fapt, sentimente, având capacitatea de a înlocui o serie de reprezentări.

Din punct de vedere etimologic, termenul de *simbol* pare să își aibă obârșia în tradiția culturală și lingvistică greco-latină, căci în ambele limbi, rădăcina cuvântului era aceeași, respectiv *simbolum* și *symbolon*. Însă, de cultura elină, simbolul este mai strâns legat, datorită explicațiilor semiotice ale termenului ce încorporează în sine și o istorioară: în Grecia antică, două fragmente desprinse din aceeași piesă erau purtate de doi indivizi, purtători ai aceleiași legământ, în scop recognoscibil – aceștia se identificau cu ajutorul pieselor purtate care, alăturate, formau un întreg. Astfel, prin extrapolare, simbolul a ajuns metonimie culturală pentru ideea de reîntregire, de formare a unui tot. Altfel spus, istoria simbolului este legată de ideea recuperării unității primordiale, cu caracter totalizant. Etimologia culturală a acestuia invocă refacerea unității, prin validarea unei alianțe realizate într-o dimensiune abstractă. De aceea, în sfera semantică a simbolului, pot intra unități frazeologice, precum: a reuni cele despărțite, *a duce tratative cu cineva*, *a încheia o alianță*, *a căuta să ghicești sensul unei enigme* (Dittman, Lorenz, 1988, p. 122).

Așadar, funcția inițială a simbolului era aceea de stabili și restabili legături între oameni, iar, mai târziu, între om și divinitate, căci tot ce este sfânt, sacru și esoteric se poate exprima doar prin intermediul simbolurilor. Se poate demonstra că simbolurile mediază și formează conștiința noastră, condiționând integrarea noastră în sfera religioasă. Originea simbolurilor, pe acest segment religios, este imanentă actului de meditație și de revelație. Cu toate acestea, nu trebuie dusă la extrem asemănarea sacrului cu simbolul, căci acestea nu sunt identice.

Văzut ca o rezultată a unui întreg șir de coduri și convenții, simbolul trebuie analizat atât din perspectivă logică, rațională, cât și intuitivă, empirică. Astfel, simbolurile ajung să nască alte simboluri, iar acestea vor fi asimilate în funcție de gradul de culturalizare a zonei geografic-istorice, unde se manifestă fenomenul. Cu cât vor exista mai multe variante interpretative ale miturilor, cu atât vor apărea mai multe forme de valorificare a acestora, compatibile cu educația morală și culturală a unui neam.

În fapt, nu omul creează semnificațiile simbolice, ci acestea i se impun într-un sistem de semne, convenții și practici sociale, ca o consecință a unui anumit mod de valorizare a criteriilor morale și spirituale. „*Prin simbolic, noi experimentăm că nu suntem sursa tuturor reprezentațiilor noastre și că ele nu pot să acceadă toate la o lumină rațională. Simbolicitatea imaginilor ne confruntă deci cu o alteritate care ne amintește de propria noastră finitudine. Ea ne pune în fața unui alt limbaj decât acela al cărui autor credem că suntem, un limbaj care ne este vorbit mai mult decaât îl vorbim noi*” (Wunenburger, 1998, pp.31-32). Explicația rezidă în faptul că, pentru interpretarea exhaustivă a unui simbol, rațiunea transcende logica, cu scopul obținerii unei semnificații mai puțin evidente, paradiscursive și în avantajul recuperării propriei integrități. Așa ia naștere un tip de cunoaștere simbolică ce nu este doar un act cognitiv metafizic, ci este recuperatorul rațiunii speculative. Cunoașterea simbolică nu este evidentă și nici omniprezentă în dimensiunea ontică obișnuită, ci ea transpare prin intermediul atitudinii afișate, respectiv angajarea față de

anumite presupozii, prejudecăți, norme și conduite morale asumate prin stilul de viață.

Pentru Jung, de exemplu, cunoașterea simbolică se concretizează în capacitatea de adaptare la o lume arhetipală, manifestându-se în teorii devalorizate de gândirea științifică, legate de vis, mit și religie.

Pe de altă parte, pentru Freud, simbolul este reductibil la funcția de disimulare a conținuturilor inacceptabile pentru conștiință. Și într-un caz și în celălalt, simbolul este înțeles ca instrument de actualizare a indicibilului, prin el relevându-se realități intime ale unei dimensiuni esoterice, fapt ce îl determina pe Jung să concluzioneze că „*Simbolul nu este viu decât pentru punctul de vedere ezoteric*”(Jung, 1997, p. 502).

Pentru Eliade, simbolul poartă în sine o încărcătură religioasă, făcând trimitere la substratul mitologic ce-l încorporează și cărora le demonstrează interdependența. Astfel, pentru autorul *Istoriei religiilor*, adevărul transcendent se dezvăluie doar prin intermediul simbolurilor. Intenția lucrării sale este aceea de a demonstra înlănțuirea intrasistematică a simbolurilor, relevând îngemănarea lor cu marile epifanii ale lumii.

În concluzie, simbolul poate fi privit ca o punte abstractă ce leagă două dimensiuni virtuale, precum cea a contemplării nemijlocite de cea a revelării, rezultatul obținut fiind un produs cultural, în principiu caracteristic societăților tradiționale. De asemenea, în viziune organicistă, simbolul aduce în discuție un tip de cunoaștere intuitivă, speculativă, cu valențe reflexive, al cărei principal rol este acela de a traduce în imagini și lexeme un arhetip saturat de semnificații profunde. Receptarea simbolului diferă în funcție de varietatea tipologică a unor societăți culturale tradiționale sau moderne, istorice sau anistorice, astfel că universalitatea acestuia este impregnată de motivații extrinseci ale celor care provin din timpuri și spații diferite, având educații și motivații diferite. Așa se explică apariția concomitentă a mai multor tipuri de simboluri, pe același tronson temporal, dar care servesc mai multor discipline de studiu, respectiv mai multor domenii culturale, astfel încât se poate vorbi de simboluri reduse la imagini grafice prin care se exprimă ceva concret, cum e cazul matematicii, fizicii și chimiei, dar, în același timp, el poate face trimitere și la sensibilitatea creatoare a celor pasionați de artă.

Taxonomia simbolurilor este stabilită de gradul de diversitate al domeniilor de studiu existente, precum și de interesul afișat de anumite categorii de cercetători sau doar de pasionați ai subiectului. Astfel, iau naștere accepții multiple cu privire la realitățile extrasenzoriale, uneori chiar și extrapragmatice, ale elementelor cu statut de simbol, pe care rațiunea nu le poate filtra lucid, iar atunci se face apel la posibilitățile creatoare disipate pe tărâmul creativității fiecăruia dintre noi.

În privința lui Vasile Lovinescu, acesta nota în *Creangă și creanga de aur* că „*Există în logica intrinsecă, în natura lucrurilor, ca realitatea unui plan superior să se reflecte pe un plan inferior sub formă de simbol din cauza raportului de ireversibilitate dintre Principiu și Manifestare*“ (Lovinescu, 2003, p. 92). Simbolistica lovinesciană este reflecția înmănușării heraldicii cu hermeneutica gadameriană și studiile eliadești despre mituri. Se ajunge astfel la dezocultarea alterității, în spatele căreia se zăresc semne grafice, lingvistice și iconice. De asemenea, pentru V. Lovinescu, simbolul deshide o lume a ideilor, având ca premisă conturarea unui Arhetip spiritual mundan. În această manieră, simbolul ar putea fi definit ca o mască pentru altceva, un potențial mister sau calea sigură folosită întru aflarea adevărilor perene și imuabile, precum și spre găsirea matricei spirituale.

Și tot în viziunea lui V. Lovinescu, simbolul reprezintă scara pe care urcă simțurile noastre, în contextul în care sufletul nostru aspiră spre înălțimi ce conduc spre lumi angelice, unde să-și întâlnească împlinirea. Acest deziderat cultural sau – privind situația printr-o altă optică – spiritual a avut din totdeauna o legătură cu evoluția simbolurilor pe toate domeniile cognitive, fie ele pragmatice sau științifice. Simbolurile sunt, așadar, uzitate în orice domeniu de studiu ori de cercetare ca o minirealitate concentrată, spre care converg înțelesuri grafice, semantice și semiotice.

Cel mai fertil teren de manifestare a simbolurilor rămâne, însă, literatura, unde nivelurile interpretative propun, de fapt, multiple încercări de decodificare a unei lumi create virtual, cu ajutorul imaginației. În cadrul acesteia, principalul instrument de lucru folosit pentru dezocultarea mesajului îl reprezintă simbolul, cu ajutorul căreia se re-creează o lume după principiile volitive ale fiecărui demiurg în parte.

Astfel, încă din cele mai vechi timpuri literare, simbolul a constituit punctul de plecare, dar și de revenire atât al autorilor, cât și al cititorilor. Și pentru unii și pentru alții, simbolul este elementul-liant între dimensiunea reală și cea imaginară, ficțională, purtând în sine trăsături ale ambelor lumi și deschizându-se total, din punct de vedere semantic, inițiaților, adică celor care au avut parte de un prealabil proces de purificare. Simbolul, la rândul său, conține și o valență soteriologică, oferind astfel posibilitatea celor ce-și doresc pătrunderea într-o altă dimensiune de a căpăta o mântuire necesară trecerii într-o altă lume. Acest lucru devine posibil datorită factorului hermeneutic ce anvelopează orice act de lectură, respectiv de înțelegere a textului literar. Utilizarea oricărui demers hermeneutic pleacă de la convingerea că intuiția este cea care dirijează această conduită, în virtutea căreia, simbolul se diferențiază net de ceilalți operatori culturali.

Așadar, orice semnificație simbolică angrenează mai multe cercuri concentrice, al căror centru de greutate îl constituie sensul, de multe ori transformat în semn care anunță sau concluzionează cu privire la o anumită realitate ideală. Semnificația simbolică deschide un orizont nesfârșit de semne, fără să impună o încadrare conceptuală. În limbajul kantian, de exemplu, *„imaginea simbolică este mai puțin suportul unei cunoașteri determinate, cât este vectorul unei gândiri reflexive care încearcă să se înalțe spre o totalitate de sens, adică spre sensul întregului lucrurilor”* (Wunenburger, 2004, p. 259).

Literatura, mediatoare a alterității, devine locul optim de valorificare a simbolurilor, pe care le conectează unor științe adiacente, cum ar fi mitologia, etnologia și folclorul. În același timp, cu ajutorul simbolului, literatura se transformă într-un punct de plecare pentru dialogul cultural.

În literatură, prin simbol se înțelege acea imagine care este des recurentă într-un text, metamorfozată în element-pivot, despre care se pot face mai multe observații atât la nivelul contextului livresc, dar și în sens extrareferențial. Totalitatea înțelesurilor desprinse prin exercițiul observației, analizei, imaginației și creativității face obiectul de studiu al simbolului, el însuși capabil să genereze o întreagă doctrină care să-i conțină numele – simbolologia. De acest domeniu de studiu, în cultura română, s-a ocupat Vasile Lovinescu, fără, însă, a-i rămâne pe deplin tribut. El doar a investigat în trecutul mitic și mistic al culturii române și a selectat de acolo acele elemente care ar suscita interesul oricărui pasionat de lucruri absconse, inedite, originale, încercând să le explice atât sie însuși, cât și unui public cititor abstract, dar a simțit și nevoia unui feedback rapid cu privire la observațiile lui cu caracter concludent,

astfel încât a format un grup de meditație, cu membrii căruia discuta toate chestiunile ce-l preocupau. Membrilor formației culturale, numite simbolic *Fraternitatea lui Hyperion*, Vasile Lovinescu le dicta dintru început crezul său estetic: *Tot ce există e un simbol*. Pornind de la această teorie, simbolul ajungea să fie văzut de fondatorul și de membrii grupării spirituale drept un factor intermediar major între cer și pământ, respectiv un vehicul al influențelor nonumane, fără de care existența noastră ar fi fără sens. Astfel, în cazul grupului meditativ, cu preocupări literare, se poate spune că simbolul a servit drept element promotor al deschiderii unui nou traseu către analiză și reflexivitate, cu ajutorul cărora se facilitează pătrunderea în Centrul Ființei, spre asimilarea spirituală și culturală a Sinelui.

Din acest punct de vedere, textele lovinesciene alcătuiesc niște constelații spirituale unice, în care altitudinea și profunzimea lor generează dificultăți majore unui cititor obișnuit. Faptul se explică prin stilul impecabil, sobru, folosit de autor, la care se adaugă rigoarea metafizică excepțională și unică, ce suscită atenția sporită a receptorului, dar și cunoștințe temeinice în perimetrul esoteric. Pentru o deslușire corectă a operei lui Lovinescu, este nevoie de un narator cu o pregătire și chiar inițiere anterioare actului de lectură propriu-zisă. În triada autor-operă-cititor, celui din urmă i se acordă interes, în măsura în care de el depinde înțelegerea sau descifrarea corectă a mesajului transmis. Cititorul este liber să dea textului atâtea interpretări, cât îi permit pregătirea sa prealabilă, temperamentul acestuia, la care se adaugă sensibilitatea creatoare, emoția și chiar potențialul intelectual. Se pot obține, așadar, atâtea variante interpretative ale unui singur text, pe cât de mulți cititori l-au parcurs, asimilându-l și explicându-l în chip diferit. Pentru susținerea acestei teze, V. Lovinescu emitea următoarea definiție alegorică: „*Dacă creezi un cer în tine, Balaurul se transformă în nori fecunzi de ploaie sau în fum de tămâie, după direcția descendentă sau ascendentă pe care i-l dai*” (Lovinescu, 1997, p. 17).

Așadar, specificul simbolului rezidă în forța lui ciclică de regenerare, de relevare și de plasticizare în expresivitatea emotivă pregnantă. Prin însăși natura lui, simbolul are capacitatea transcenderii limitelor prestabilite, reunind puncte extreme sub umbrela aceleiași viziuni unificatoare, iar asta se întâmplă indiferent de domeniul de studiu, de cercetare și indiferent dacă ne raportăm artelor sau științelor exacte.

Relația mit-simbol-mister

Dacă simbolul imanentizează realități antagonice, dar complementare, fiind o sumă a contrariilor, el practic luând viață atât prin ceea ce se arată, cât și prin ceea ce nu se arată, mitul poate fi văzut ca o epifanie a nemanifestatului și, în același timp, ca o dezvăluire prin enigmă. Înseamnă că și simbolul și mitul se subordonează misterului, ca mod de revelare a unei realități înțesate de sensuri majore, primordiale. De fapt, pentru a potența un mister, dar și pentru a decodifica un simbol, este nevoie de perspectiva unei gnoze oculte impregnate cu elemente de soteriologie inițială. Astfel, în triada mit-simbol-mister, rezidă nostalgia unității pierdute în sinteza desăvârșirii, fiind cunoscută teoria potrivit căreia misterul este organic și coextensiv structurii inițiale a Universului.

De asemenea, cea mai sigură cale de reprezentare a unei lumi ce abundă în mistere și în elemente simbolice este mitul, văzut sub formă de fabulă sau poveste, prin care se aduc la cunoștință adevărurile primordiale ale lumii, cu ajutorul explicațiilor de sorginte ontologică. Ca realitate ambiguă sau echivocă, mitul nu trebuie explicat, ci trăit, experimentat, căci el nu

poate fi teoretizat prin intermediul cunoașterii științifice, mai ales din cauza naturii sale antonimice și chiar paradoxale. Mitul apare, astfel, ca un element atemporal și anistoric, ce transcende prezentul, ajungând să dăinuiască într-o societate arhaică, saturată de valori tradiționale autarhice. Despre acest lucru, nota și Vasile Lovinescu în studiul său despre *Monarhul ascuns*: „*Țesută în mituri, crescută în ele ca unghia din carne, societatea arhaică le actualiza periodic prin ritual, pentru că, în acest fel, suspenda timpul*” (Lovinescu, 1992, p. 18).

Emanat de o societate primitivă, în cea mai pură și mai sacralizată formă a sa, mitul prinde viață din interferența planului uman cu cel cosmic, ajungând să evidențieze identitatea culturală a fiecărui popor în parte. Prin el, sunt dezvăluite datele privitoare la zei și originile acestora, la fenomenele extraordinare de la începutul lumii, la eroii legendari ai timpului sacru. Prin povestirea fabuloasă pe care o asimilează, miturile aduc la suprafață informații interesante despre ființe supranaturale, respectiv personajele fantastice ale unei alte lumi, învăluită de mister și dominată de simboluri.

Așadar, mitul este reductibil celei mai vechi stări culturale a minții omenești, al cărui obiect de studiu este reprezentat de mitologie, care se vrea a fi o însumare a tuturor misterelor ancestrale, convertite în simboluri esențiale ale lumii reale. Din acest punct de vedere, opera lui Vasile Lovinescu este edificatoare pentru nuanțarea interferenței celor trei aspecte analizate – mit, simbol și mister. Astfel, textele lovinesciene se structurează în niște cercuri concentrice, ale căror principală țință este găsirea *miezului de semnificații*, care dă sens existenței umane și universale.

Pe urmele mentorului său spiritual, R. Guénon, Lovinescu pare să aprofundeze, cu fiecare scriere, tainele ontice ale neamului său, surprizându-i acele adevăruri imuabile, transformate, în chip teoretic, în științe tradiționale ce alcătuiesc Tradiția Primordială națională. Despre aceasta, V. Lovinescu va scrie în *Mitul sfâșiat și Dacia hiperboreeană*, încercând să găsească un centru al spiritualității neamului, printr-un calcul geografic, mitologic și alegoric ce-l transformă pe autor atât într-un vajnic patriot, cât și într-un hermeneut al esoterismului. De asemenea, el poate fi considerat și un hermeneut al literaturii, dacă prin aceasta înțelegem o expansiune controlată a indicilor mitici și simbolici, cu ajutorul cărora se reconfigurează un univers, respectiv cel virtual. Pe zona de literatură, Vasile Lovinescu este exegetul uneori prea lucid, alteori prea poetic, al tuturor secvențelor preluate din registrul mitologic sau simbolologic. Astfel, opere precum *Creangă și creanga de aur*, *Interpretarea esoterică a basmelor românești* și *Cele patru hagialăcuri. O exegeză nocturnă a Crailor de Curtea Veche* scot în evidență imaginea unui scriitor ce-și propune să plece în demersul său analitic de la substratul mitologic, pentru a ajunge la o hermeneutică a poeziei elementelor simbolice din textele respective.

Din această perspectivă poietică a universului său literar, atitudinea lui V. Lovinescu apare când prea tradiționalistă, când prea novatoare și chiar revoluționară. Pornind de la această dublă atitudine a autorului, se poate vorbi și de o dublă atitudine a cititorului: pe de o parte, de entuziasm în fața unor aspecte inedite, originale, ce au nevoie de mare curaj, pentru a fi expuse, iar, pe de altă parte, de scepticism și blazare, în fața unor realități ce contrazic logica rațiunii. Exegeza lovinesciană, la rândul său, a adoptat o dublă viziune, atunci când a explorat creația hermeneutului: de demistificare a teoriilor ce puneau în discuție existența unor forțe și energii supranaturale și de adulare nejustificată, născută din încântarea noutății, de natură

ultraraționalistă. Însă, Vasile Lovinescu pare să fie propriu-i apărător, atunci când, expunându-și crezul artistic, oferă explicații tuturor categoriilor de cititori și de critici: „*ceea ce scriu e neconformist și inactual la un grad care e o sfidare față de lumea modernă*” (Lovinescu, 2012, p. 25). Iar sfatul literar al acestuia a fost exprimat în studiul său exegetic *Al patrulea hagialâc*, acolo unde autorul sublinia că *lectorul unei cărți cu intenții demonstrative are un drept și o datorie, amândouă imprescriptibile: dreptul de a fi sau nu de părerea autorului; datoria de a supraveghea logica internă a cărții și nu conformitatea cu ideile preconceptionale*” (Lovinescu, 1981, p. 39).

E drept că, în receptarea totală și corectă a creației lovinesciene, o barieră cognitivă și semantică o constituie omniprezența simbolurilor, transformate în vehicule spirituale ale noțiunilor și chestiunilor esoterice. Acesta este, de altfel, și motivul pentru care scrisul lui Lovinescu se adresează, în principal, cunoscătorilor, adică celor inițiați în tainele esoterice. Pentru toți ceilalți, opera acestuia rămâne pe teritoriul abstractului, fiind învăluită de o rețea a misterelor ce-i sporesc farmecul, așezând-o la granița dintre simbolologie, filosofie, ermetism și literatură esoterică. Toate aceste lucruri îl fac pe Lovinescu să afirme că „*misterul se țese neapărat și în planul intelectului, trebuind studiat ca atare și nu descifrat ca o șaradă sau ca un rebus, ci după toate regulile rigorii logice*” (*Al patrulea hagialâc*, p. 11).

În concluzie, pentru V. Lovinescu, misterul nu se relevă independent și nemijlocit, ci, mai curând, el apare încastrat în alte forme adiacente sectorului esoteric, precum mitul și simbolul. Se poate vorbi chiar de o interdependență a celor trei factori ce-și impun statutul de forță organizatoare a unei lumi autonome, cu propriile-i norme de funcționare spirituală. Fidel unui program organicist, Vasile Lovinescu își întemeiază crezul artistic pe convingerea că simbolul interferează cu mitul și cu simbolul, toate la un loc având capacitatea resurecției unei lumi uitate, căreia îi refac unitatea primordială. Triada astfel formată conține temelia unei arhitecturi concentrice, alcătuite din mai multe straturi succesive, circumscrise unui nucleu central ce conține adevărurile ontice primordiale. Partea exterioară, respectiv învelișul, ce poate fi vizualizat din afară, este, de fapt, iluzia optică și semantică, ce-i determină pe exploratori să creadă că au înregistrat cu ușurință un succes. În realitate, aceștia nu au făcut altceva decât să deceleze înțelesul literal al textului, dincolo de care nu au putut trece, din cauza lipsei de inițiere.

Se pare că textele lovinesciene se adresează doar celor inițiați, adică celor care știu să facă diferența dintre mit, simbol și mister, subordonând toate aceste categorii unei dimensiuni esoterice, în care încearcă să se strecoare cu ajutorul exercițiilor analitice, meditative și speculative.

Trăind într-o lume a semnelor, orice indiciu tainic ia forma declarată de mister care contribuie la rearanjarea valorică a existenței. În felul acesta apar simbolurile care, la rândul-le, redimensionează unitatea ontologică. Realitatea-surogat, astfel obținută, este explicația fabuloasă pentru niște lucruri iraționale sau povestea fantastică despre o apariție miraculoasă a unui fenomen – toate desfășurându-se pe ofertantul terenul miturilor, cunoscut, în termen generic, prin numele de mitologie.

Însă, toate acestea, respectiv simbolul cu valențe enigmatice și misterul învăluit de mit, nu pot fi asimilate cu ajutorul rațiunii și al silogismelor teoretice, care le-ar distruge frumusețea ideatică, ci ele pot fi asumate subiectiv de-a lungul unui periplu sinuos, convertit, finalmente într-un adevărat traseu inițiativ.

AKNOWLEDGEMENT:

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul **“SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare”**, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investește în Oameni!**

Bibliografie generală:

Angelescu, Silviu, *Mitul și literatura*, Ed. Univers, București, 1999;
Coatu, Nicoleta, *Structuri magice tradiționale*, Ed. BIC ALL, București, 1998;
Cojan, Daniel, *Ipostaze ale simbolului în lumea tradițională*, Ed. Lumen, Iași, 2002;
Dittman, Lorenz, *Stil. Simbol. Structură*, Ed. Meridiane, București, 1998;
Dumitru, Maria, *Mitologie-mitistorie-folclor românesc*, Ed. Paideia, București, 2007;
Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Ed. Nemira, București, 1999;
Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, București, 1978.
Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994;
Eliade, Mircea, *Studii comparate despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale* (traducere de M. și C. Ivănescu, prefață de Emil Condurachi), Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980;
Jung, C.G., *Tipuri psihologice*, Ed. Humanitas, București, 1997.
Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Humanitas, București, 1996;
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, București, 1993;
Umberto, Eco, *Limitele interpretării*, Ed. Pontica, Constanța, 1996;
Wunenburger, Jean Jacques, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, Iași, 2004;

Bibliografie de autor:

Vasile Lovinescu:
Incantația sângelui, Ed. Institutul European, Iași, 1993;
Mitul sfâșiat, Ed. Institutul European, Iași, 1993;
Monarhul ascuns, Ed. Institutul European, Iași, 1992;
Scrisori crepusculare, Ed. Rosmarin, București, 1995;
Creangă și creanga de aur, Ed. Cartea Românească, 1989;
Al patrulea hagialâc. O exegeză nocturnă a Crailor de Curtea Veche, Ed. Rosmarin, București, 2012.

FRENCH ROMANTICISM AS AN IMPORTANT CATALYSER IN ROMANIAN LITERATURE

Ludmila Braniște, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The progress of the Romanian dramaturgy on historical subjects has always nurtured itself from the national spirituality; however, it also creatively assimilated universal values. The present study is aimed at looking closer at the perception of V. Hugo and French historical drama in order to discuss the issue of various types of literary relations and affinities. The main emphasis here is on the valuable evolution of this perception and on the motivation of the influences and parallelisms in the evolution of the Romanian historical drama of the 19th century.

Keywords: French romanticism, influences, Romanian dramaturgy

Introduction

Any national culture as an evidence of the people's creative spirit aspires to universality; its contribution to the common treasury of humanity is determined by the valuable and specific elements it adds to the world's heritage. Value and originality imply the idea of relation since both of them are established according to a number of aesthetic criteria through the confrontation with the features typical of other literatures. The correlation with other national literatures as well as international contacts and fruitful literary relations do not lead to the elimination of distinctive features and leveling [1]. On the contrary, the study of numerous and various relations which are established between world's literatures (without coming into conflict with the originality of a national literature) offers sound arguments for demonstrating the original spirit of that literature.

The Issue of "Influences"

What has just been said shows the necessity of resorting as often as possible to the "interference" into the domains beyond the limits of a national literature; such interferences are to be performed not empirically, but in an organized way using the comparative method [2]. Correlations with the literary phenomena beyond the limits also involves remakes, translations, "influences" and sources as well as parallelisms, analogies from another literary tradition etc. Such correlation with the values cherished by universal literature offers great possibilities to axiological study on a more general scale; this happens even when a work of verbal art which belongs to a national literature involves foreign influences, since borrowing can often be a starting point for a personal unique and valuable work. In his tragedy *Romeo and Juliet* Shakespeare developed an Italian novel from the Renaissance period, preserving the narrative thread, the conflict, and even the characters. However, the piece he created with the help of his demiurgic power and his talent is magnificent and highly original. Another convincing example that can be adduced here is that of Goethe: the genius from Weimar was not ashamed of declaring openly, as he did in a conversation with his friend Eckermann, that "surely, we all have personal capacities, but the evolution is made by means of thousands of influences of a great literature from which we learn as much as we can. I am highly obliged to the Greek and the French. I have become extremely obliged to Shakespeare, Sterne and Goldsmith. However, through this the sources of my culture are not exhausted; I would never

stop and it would not be necessary. The most important thing here is the soul that loves the truth and adopts it from any source it finds.” [3] John Ruskin and decanted the *ars poetica* of his generation by polemicizing intertextually with Ruskin’s work [4]. A national literature is universalized through what it offers as well as through what it gets. That is the reason why the correlation of national values with foreign cultural and literary phenomena becomes so necessary for revelation and cognition of the spirit of a literature by means of comparison. “A history of a national literature is not possible without the contribution of comparative studies” [5], whereas the global and general image of humanity cannot be realized without looking into the aspects of national literatures. We should not ignore neither the practical use of such study which contributes to the process of approximation between literatures and peoples united by kindly feelings, respect and solidarity, far from any expression of cosmopolitanism and narrow nationalism. Ignoring the “influences” (the term is put in quotation marks since we use it in a certain sense, the one according to the reality) means adopting an unrealistic position. The theory of “not-communicating vessels” cannot be maintained. There is no literature – neither big, nor small – which has no “influences”. Their existence is necessary if they are properly appreciated. “Influence” cannot be measured quantitatively; it is revealed through various displays which form a real chain. These are literary translation (obligatory loyal to the text of the original), imitation (a conscious influence which does not mean loyalty to the original, which is usually considered to be blamable), adaptation, original to a certain extent (often based on a translation and largely used in Romanian literature in the period of its modern emancipation), “influence” with the emphasis upon the receiver and the original work which becomes original through borrowings, assimilations and creation.

When do the “influences” appear? It has been shown that they appear more often and are more fruitful in the period of the development of a national literature and of “the change of direction of a certain tradition in a certain literature” [6]; this can easily be observed in Romanian literature in the periods of Enlightenment and romanticism. Paul van Tieghem stresses that the “influences” also appear when the fortune of a writer or a number of writers and the opinion concerning their works in various moments of cultural evolution are appreciated, the way it happened with the works of Shakespeare in France in the Romantic period, or the works of Lamartine, Victor Hugo and Byron in the Romanian literature. That is the source of the discussion about “influence” and “success” (the French school) and “influence” and “reception” in case of other comparativists. The “influence” is not the cause of a mechanical process but the result of a complex action, of a system of relations where artistic contribution is decisive. It has already been stated that the most significant aspect here is not “borrowing of the ideas and structures but their transformation” [6]. However, the “influence” is not the only way to produce an exchange of ideas, feelings, themes and procedures. Reducing everything to “influence” means limiting comparativism only to the study of the genetic relation between two works or authors. There are some analogies that do not originate from “influences”; they are more numerous than the others and “instructive as well, thus opening vast philosophic, social and anthropological horizons” [7]. In quite a few cases the “influence” is neither necessary, not sufficient. An authentic piece of verbal art is not a product of an “influence”, but the result of interweaving of a great number of elements of “various nature and unequal share”. Moreover, “an “influence” cannot be isolated since it is rarely pure and comes from a single source” [7]. Therefore, the value of “influence” should

not be overestimated in a study of the relations between two works and two authors since the phenomenon cannot be thoroughly discussed by looking closely only at “influences”, the latter always being the result of a number of factors. R.Etiemble is right when he states that a sheep can become a lion, a tiger or a boa snake; it depends on the organism which digests it. This is, in fact, a remake of P. Valéry’s maxim: “the lion developed from the sheep that he had swallowed. Originality means to nurture yourself by the works of others in case you digest them” [8]. Eminescu formulated this assertion metaphorically: “foreign ideas enter the door, come through the darkness of the hall and do not exit unchanged and cold (...), coming through an illuminated hall, they become fraternal at the exit” [9]. We insisted upon these theoretic issues concerning comparative literature since these preliminary data make clear the way we discuss the issue of the relations between Romanian historical dramaturgy and French romanticist model in the present study. “Thus, a kind of risorgimento” [10].

The model of French historical drama

There is no such literature which would blindly follow other models; it always has a natural motive conditioned by quite a few local and historical circumstances. The progress of Romanian historical dramaturgy has always nurtured itself from the national spirituality, at the same time assimilating universal values in a creative way. The present study is aimed at looking closer at the perception of V. Hugo and French historical drama in order to discuss the issue of various types of literary relations and affinities. The main emphasis here is on the valuable evolution of this perception and on the motivation of the influences and parallelisms in the evolution of the Romanian historical drama of the 19th century. Romanian literature turned towards France at the earliest stages of its development, the interest in French literature being most intense. The open friendliness expressed towards this country has deep roots which deal with the affinities of the ethnical character (common origin, cognate languages) and the needs of the Romanian society. When the Romanian people try to carry out a social, political and spiritual restructuring on new modern bases which result from its own ascendant evolution, France experiences a remarkable attraction through the revolutionary and renewing boom of the social-politic programme. A culture chooses and incorporates only those foreign values which correspond to its needs and possibilities. The dramas *Marie Tudor* and *Angelo, le tyran de Padove* by V. Hugo were printed in France in 1833 and 1835 respectively. The preference to French literature demonstrated by other eloquent examples of rapidity explain why other foreign models come later. The most read, translated, remade, adapted and commented books are the French ones [11]. This is the period when the alternative between French and German “influences” appears. For example, Alecsandri acknowledges the fact that in 1840 “the French and the German formed two rival parties, each of them eager to promote the ideas of the country where they were educated.” [12] The French “party” won, at least as yet. In case of Junimea there was a slight “drifting apart” from French literature in favour of the German one; however, Romanian culture and literature were still profoundly oriented towards France, as far as politics and art are concerned. In one of his beautiful and exciting works, L. Blaga made a distinction between the Pastoral space and the modeling nature of the French culture on the one hand and a catalytic German one on the other hand. French “invading” culture requires a most loyal imitation of its models, whereas the German one calls to return to the individual nature, stimulating the efforts of self-discovery. This idea can

be maintained partially since French literature also occurred as an alimentant ferment of the French spirit. The example of V. Hugo in particular and French romanticism in general demonstrates that the Romanian critical spirit opposed to any foreign “invading” pressure, thus determining Romanian literature as a selection filter and a specific assimilation media for foreign values opening a way to itself. Lucian Blaga developed this idea in an aphorism, acknowledging that “a great personality is like a mountain: if you stand on his shoulders, he broadens your horizon; however, if you are at his knees, he narrows your horizon and does not let you see anything except what you have already seen.” [13].

V. Hugo was the most popular and appreciated French writer; his country perceived him as “a loyal image of his own genius, a kind of “hero”, thus personifying their national spirit. He was conferred a creative power; his life was intense and frenetic, in a constant vibration of being in front of the existence” [14]. In his lifetime he created an immense, vigorous and impressive pieces of verbal art which was meant to exist and “influence”. Even when his tradition was no longer followed, “everybody remembered that he was the man who opened a new way in literature; even though he was no longer called “maître”, everybody called him “père”.” [15] “A genius without frontiers”, as Baudelaire once called him, V. Hugo constructed the romantic model which dominated the 19th century. Being the theoretician of the romanticism (thanks to the Preface to the drama *Cromwell* (1830) which became the most authentic manifesto of this literary trend), the French author became omnipresent in European romanticisms; French romanticism with its universality and V. Hugo in particular provided contact between the literatures of the world, creating favourable conditions for the circulation of ideas, motives, artistic procedures in the field of poetry and, last but not least, in the genre of historical theatre. In the work “Literary success. Configuration, functioning, motivations” [16], Paul Cornea discusses the “triumphal destiny” of a great poet explaining the success of his works by the “correlation” between the author and his epoch, starting with H.R. Jauss, the “relation of a successful piece of verbal art with horizons of expectation.” V. Hugo, determined by the congruent spiritual factors, had the capacity (due to the “exemplary quality” of his works) to serve the public as the “sound echo”. The role of V. Hugo was decisive in the formation of the concept of the romantic drama and, through this, conceptualization of the whole French and European romantic movement. By means of his theoretic thinking and artistic practice he offered a new formula, gave it a direction and created a whole school out of his unique talents and various inspirations [17]. The writer was sure that, due to his genius, he was the one who was meant to consolidate the movement and, therefore, he gave it a theoretic support in the *Preface* to the drama *Cromwell* (1830), thus systemizing the reformatory trends that existed in that epoch. Applauses and tumult of the audience in the evening of the presentation of the drama *Hernani*, Corneillean and Shakespearean at the same time, lead to the triumph of romanticism. This play widely opened the door to romanticism as well as to the representatives of the movement. First and foremost, the one to enter was V. Hugo, the author of manifestos, the indisputable head of the school, with a great number of poetry volumes and dramas: *The King Amuses Himself* (1832), *Lucretia Borgia* (1833), *Maria Tudor* (1835), *Ruy Blas* (1838), as well as his novel *The Hunchback of Notre-Dame*, which was considered to be the last great “word” of the school.

As far as Romanian literature is concerned, he was assimilated quite early – at the beginning of 1840s, when French romanticism was the main reference of the Romanian culture in conditions of a strong affinity. Along with Lamartine and Byron, V. Hugo was the most present romanticist in the Romanian cultural space. In the second half of the 19th century V. Hugo was still present on the pages of such important magazines as “Familia” and “Convorbiri literare”. For Maiorescu the French poet represented a “liberation of spirits from the yoke of poetry” [18]. The interest in the French poet and playwright did not end even at the turn of the 19th and 20th centuries: the poetry, novels and dramas of “the greatest poet of our century” (as Dobrogeanu Gherea remarked in his work *Artists-citizens*) were translated. The success (“fortune”) of Victor Hugo exceeds other external sources in terms of extension and depth. However, in his case the success was doubled by an “influence” as he launched “a shock of revealing novelty, capable of liberating individual forces and provoking self-discovery of talents” [19]. The great “influence” which convinces us that his presence in Romanian literature was not just an accepted and later abandoned preference, but a “sensitive consonance” as far as creation is concerned, concretized in national representative works. The Romanian “career” of V. Hugo represents, as well as that of Lamartine, “a typical case of assimilation based on affinity”. The foreign model functions as a creative “ferment” which leads to its original remake. The historical process of the assimilation of the French poet also reveals the evolution of Romanian literature over the whole century, the period which can hardly be characterized by superficial and external equivalences, simple thematic or stylistic resemblances. Borrowings and similarities “do not always mean the existence of highly important relations; they are seldom “caused” by the direct action of the “sender” on the “receiver” [19]. An “influence” which functions creatively encouraging the receiver to emulate it (like a “capital”) is to be demonstrated “in terms of global structure” or representative writers whose works prove to be an “interiorization” of the model and its organic assimilation rather than at the level of minor writers. In this case the foreign model meets an active artistic conscience which knows how to “nationalize” the influence, to “remodel” it. Moving the emphasis from sender to receiver ought to be done in the case of Mihai Eminescu, the second important phenomenon after the Forty-Eighters in the history of the Romanian romanticism. Eminescu, “equal in value” to the world’s greatest romanticists, affirms the vitality of the movement in the period when it survives by means of pale imitations in South-Eastern Europe, compromised by minor writers. His genius managed to give a new fresh wave to the movement, thus proving that it can remain in world’s literatures as a state of the spirit rather than a historic direction. As for V. Hugo, the list of sources in search of the precise roots of the foreign model is useless. The majority of similarities are simple “coincidences of the romantic set of images”; there are quite a few aspects of the way of thinking and imagination common for these two romanticists which are not determined by “influences”, but by the consonance of the artistic temper. Mihai Eminescu, like V. Hugo, is a visionary romanticist attracted by inexhaustible historical and philosophic subjects; the characters of his poetry are of the Promethean constitution – humanists and revolutionaries. The “signs” of the French influence can be found in the poem *Muresanu*, in the typology of characters in *Lonely genius*, and in his dramatic works (*Decebal*, *Dragos*) – the parallelisms of spiritual states and the results of the fundamental romantic concepts. The works of Eminescu, being the superior generalization of the Romanian romanticism, demonstrates by

its value that the *reception* is not always an *influence*. Other examples that can be adduced here is the historical dramas *Vlaicu-Voda* by Al. Davila and the trilogy *Sunset, Snowstorm, Morning star* by B. Delavrancea, where the suggestions of the Hugo's model were incorporated in the author's own vision, in line with its concepts and sensibility. These writers assimilated philosophic, ethical and artistic motives of the foreign model and interpreted them *originally* since it was the discretion and the critic evaluation of Hugo's works that formed the basis of the act of assimilation. The French novel was an important catalyzer in the Romanian literary tradition stimulating its directing towards Europe and finding its creative specificity.

Eminescu's dramatic texts

Dramatic experiments of the major national poet Eminescu form the same stages. Among simple designs, the expression of the poet's feverish search for a form capable of comprising a large number of dramatic ideas which surrounded him, there are some fragmentary dramas such as *Muresanu*, the three variants from *Mira*, *Emmi* (finished in the first form), *Decebal*, *Bogdan-Dracos*. Eminescu had a so-called vocation for theatre. His dramatic experiments [20], which amount to hundreds of pages, (just in a single manuscript (2254) of the Academy Library there can be found 15 titles of dramatic works), cannot be regarded as "Exercises of a creative laboratory" owing to some "ambitions caused by a former prompter's, passionate spectator's and theatrical critic's passion for theatre" [21]. There is also another opinion as far as Eminescu's drama is concerned: he was not capable of creating works meant for the stage, like all great poets; however, the world's greatest poets such as Goethe, Schiller, Byron and V. Hugo created fundamental dramatic works. In fact, Eminescu was endowed with the "scenic pathos" [22], being able to place characters and events on stage. If he had had time, he would have finished what he had begun and the plays of "a high dramatic tension" would have been realized [22]. Being really passionate about the theatre, it became his constant occupation. This occupation was present at every stage of his poetic creation. His first projects from the series *Mira* belong to the first stage (1867-1868); after 1870, when the poet lived in Vienna and Berlin, he drafted the dramas *Emmi*, *Decebal*, and *Alexandru Voda*. During the Iasi period, he works at the dramas *Bogdan-Dracos* and *Nunta lui Dracos*. Nor in the period of illness does he renounce the theatre, drafting the scenes and characters from *Kalidassa*, *Jupiter*, *Omphale*, and at his deathbed he translates *Le joueur de la flûte* by E. Augier (the translated fragment was later published entitled *Laïs*). He was preoccupied with the idea of realizing a great national epic with the elements of mythology from a mixture of the truth and legend not only in poetry, but also on the stage. Having a profoundly romantic spirit, Eminescu proved to have a great liberty of movement in time as well as in the space of Romanian history. He was interested in the period of "genesis" from Decebal until Bogdan-Dracos, the tumultuous 16th century with the voivodes from the "cursed" folk of Musatins (the way they are called in the "dramatic dodecameron") until the 18th century. Among Eminescu's dramatic experiments the most finished ones are *Bogdan-Dracos* (the character is present in over 10 manuscripts; the basic version, the one from ms. 2275 f. 5-90, is resumed, with small changes, in *Gruia-Sanger*) [23]. This historical drama, like all his dramatic experiments, has a structure of the tragic conflict typical of Shakespeare. Eminescu deeply admired "immortal Shakespeare". He read him in the Romanian, German and French languages, and, possibly, even in the original [24]. For

him Shakespeare was the author of reference; he borrowed his symbols, themes and motives, whereas the references to characters and artistic procedures are innumerable. This “kind friend” also patronizes Eminescu’s theatre with his genius. The action in the first fully-written act (which seems to be an independent piece due to its stable structure) is “absolutely Shakespearean” [25]. Like in the tragedy *Macbeth* where the assassination of the king of Scotland is prepared by Macbeth and his wife, Eminescu’s drama depicts a slow decease of the old voievode from Maramures, Dragul, since “veninul mereu îi curge-n vine” (“poison has been flowing into his wine all the time”) for ten months. A poison is daily put in voivode’s drink by Sas, his cousin, which aspires to the throne, like his wife Bogdana. She is a noxious character, cruel and decisive in her ambitions, like a real Lady Macbeth; her ally in realizing her plans is Death itself, “which never dies” as compared to the mortals around her whom she does not trust. Sas advances hesitantly, but firmly (like a real Iago, hypocrite in relations with Dragul): “nu-i vorbă, ani de zile, lucrez ca un păianjen / Și pânda mea ajunge la craiul și la papa...” (“days and nights I work like a bee and my cloth reaches both the king and the Pope”). Bogdana eases his conscience, assuming the guilt: “a mea e și fapta dar și vina” (“both action and guilt are mine”), since “voi să te-nalț pe tine” (“I want you to rise”). Like another Vidra, she convinces him: “Au crezi tu cum că lumea făcută-i pentru bine?/ Ne-o spun aceasta popii și cărțile lor vechi;/ De mii de ani ne sună povestea în urechi./ Nu vezi ce răsplată virtutea are-n lume?/ Un giulgi și patru scânduri; pentru așa comoară/ Treci însetat pe lângă a vieții vii izvoară?” (“You think that the world is made for the good things?/ It is what priests and old books say;/ We have been hearing this story for thousands of years./ Don’t you see how you pay for virtue in this world?/ A shroud and four planks; for such a treasure/ you pass a source of vivid life?”). Being afraid of Bogdan, Dragos’ son, revealing her noxious plans, she induces Sas to kill him as well: “Vei suferi să fie alături de tine? / Ce? tu să fii viteazul și el să fie domn?” (“Will you suffer if he is near you?/ What? You remain a knight, and he becomes a lord?”). But a loyal voivode’s warrior, hetman Roman Bodeiu, puts Stefan wrapped in Bogdan-Dragos’ clothes in the young voivode’s bed after a night of drinking. “Turbat ca lupii” (“Furious like wolves”), Sas thrusts the sword into the young man which was sleeping in bed (“ca puiul unei păsări supt mâni mi se zbătea” (“he tried to break away from my hands like a chick of a bird”)) and finds out with terror that he has killed his own son. The structure of characters is based on major antitheses. The infernal couple Bogdana-Sas (the Macbeths) is opposed to another couple: Bogdan-Dragoș, the son of the Maramures voivode and angelic Ana (like in *Letter IV* with a description of the nature which “crawls with metaphors”, as G. Calinescu puts it). Ana reminds of Shakespeare’s Juliet by her ingenuity (G. Calinescu also adds Margaret from *Faust*); Eminescu, following Heliade Rădulescu, Bolliac and Alecsandri reflects the folkloric way of understanding the appearance of love quite close to the models. The romantic antithesis guides characters’ oppositions, while the linear contrast typical of historical dramas of the time abounds in deep senses of moral and philosophical character (like in admired Shakespeare’s works for the “humanity full of symbolism and depth”). For these reasons the author’s rhetoric Hugo-like enthusiasm omnipresent in the theatrical pieces by the romanticist Eminescu (the triads are numerous and present a “collection of metaphors”) is joined by a “meditative constant” (Constantin Ciopraga), acquiring pathos and dramatic tension akin to the one from this tirade of the old voivode Dragul. Eminescu addresses this problem: people have an uneasy conscience, the

interior conflict is tragic and this dialectics of the contraries, as well as the transformation of the tragic into the final catastrophe were borrowed from the works by Shakespeare. It is a catalytic “influence” of the English genius upon a Romanian genius which reveals the reaction of a great poet to the experience of another writer [26]. The other dramatic fragments which can also be regarded as Eminescu’s historic dramaturgy are small in terms of length and far from the final form (*Decebal*, *Alexandru Lapusneanu*, *Stefanita Voda* (a more elaborated variant from the dramatic cycle *Mira*)), a dramatic scene *Muresanu* (analyzed by G. Călinescu), which finally became a poem in its third variant elaborated in 1876. This poem with a large number of Faustian emphases would lead a researcher to a single conclusion: the poet and dramaturg confers a high philosophic vibration on the issues of national history, far from being just a superficial remake rendering certain ideas. The destiny of the country and the Romanian people is depicted against the background of the greatest problems of humanity. As far as the historical and literary context of the last decades of the 19th century is concerned, if Eminescu’s dramatic texts had been finished and represented, they would have surely determined another course of the development of Romanian dramaturgy.

Conclusions

Having followed the destiny of V. Hugo in the evolution of dramaturgy and historical inspiration, we have arrived at the conclusion that his assimilation was far from being either a fortuitous phenomenon, or an “individual reference”. It was an option which revealed a certain intellectual and artistic climate and “a social fact” [21]. Victor Hugo fertilized Romanian theoretical thinking due to the novelty, relevance and consistency of his ideas, whereas his poetry and historical drama laid a foundation for an external decisive source of the development of the Romanian historical drama. The internal dimension of the act of assimilation is an essential premise in comparative studies. Victor Hugo was not appreciated and approved of by all his contemporaries. The trajectory of his destiny was not always ascending, but also descending. However, it should be acknowledged that in the context of his epoch he had an innovatory spirit of theoretical thinking and artistic creation. He became a romantic model for all literatures. He was a constant element of relation, a “creative stimulus” in the configuration of the European romanticisms, revealing and illustrating the “correlation between a writer and his epoch” [27].

Notes and comments

- [1]. All commentators proceed from the considerations made by Croce in his *Aesthetics*.
- [2]. Dima, Al. *Principii de literatură comparată*, chapter *Caracterele diferențiale ca obiect al cercetării comparate*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 178.
- [3]. Eckermann, I.P. *Convorbiri cu Goethe*, București, Editura pentru Literatura Universală. 1965, p. 291, *apud* Roman, I. *Ecouri goethiene în cultura română*, București /f.e./, 1980, p. 7.
- [4]. Cogeanu, O. *Travelling for America: J. Ruskin and WM.D. Howells*, “ABC – American, British and Canadian Studies”, “Lucian Blaga” University Press, Sibiu, vol. 15, 2010, p. 68-76.
- [5]. Tieghem, Paul Van. *La littérature comparée*, Paris, Ed. Colin, 1939, p. 89 și Guyard, M.F. *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 5.

- [6]. Grigorescu, Dan. *Constelația Gemenilor: artă și literatură în perspectivă comparată*, București, Editura Meridiane, 1979, p. 39, 55.
- [7]. Cornea, P. *Conceptul de “concordanță” în literatura comparată și categoriile sale*, în *Studii de literatură comparată*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 34, 35.
- [8]. Valéry, P. *Oeuvres II*, 1966, p. 478, apud Cheie-Pantea, I. *Eminescu și Leopardi*, București, Editura Minerva, 1980, p. 7.
- [9]. Munteanu, G. *Rolul conceptului de “biografie interioară” în studierea lui Eminescu*, în “*Limbă și literatură*”, IV, 1974, p. 680.
- [10]. Arhip, O., *Opera picturală – o interpretare semiotică*, Iași, Editura Junimea, 2009, p. 83.
- [11]. Cornea, P. *Traduceri și traducători din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în vol. *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru Literatură, 1966.
- [12]. Alecsandri, V. *Proză*, București, 1967 (ed. C.G.Nicolescu), p. 320.
- [13]. Blaga, L. *Pietre pentru templul meu*, București, Editura Cartea Românească, 1921, p. 8.
- [14]. Popa, N.I. *Actualitatea lui V.Hugo*, from the magazine “*Atheneum*”, year I, nr. 3, 1935, p. 8.
- [15]. Mabillean, L. *V.Hugo*, Paris, Hachette, 1925, p. 94.
- [16]. Cornea, P. *Regula jocului*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 71-92.
- [17]. Cornea, P. *Regula jocului*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 22 et sequitur; Tacciu, Elena. *Romantismul românesc*, II, *Alte lecturi romantice Hugo și Lamartine*, București, Editura Minerva, p. 465 et sequitur; Ion, Angela. *Victor Hugo dans la vie littéraire roumaine*, in volume *Victor Hugo*, București, Universitatea, 1985, p. 11-23.
- [18]. Maiorescu, T. *Critice*, II, București, Editura Socec, 1967, p. 209.
- [19]. Cornea, P. *Lamartine în România. Mirajul operei și mitul personalității*, in volume *Oamenii începutului de drum*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 281 et sequitur.
- [20]. An exact descriptive analysis and a complete philological transcription of these projects and dramatic experiments can be found in *Opere*, volume IV, publishing house Aurelia Rusu, introduction by George Munteanu.
- [21]. Mândra, V. *Incursiuni în istoria dramaturgiei românești*, București, Editura Minerva, 1971, p. 67.
- [22]. Călinescu, G. *Opera lui Mihai Eminescu*, II, București, Editura Minerva, 1970, p. 438.
- [23]. Avădanei, Șt. *Eminescu și literatura engleză*, Iași, Editura Junimea, 1982, p. 40.
- [24]. G. Călinescu believes that “Eminescu could not have possibly known English” (*Opera lui Mihai Eminescu*, I, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 352); this opinion is shared by Al. Duțu in *Explorări în istoria literaturii române*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 145 (see also *Shakespeare in Rumania*). Other scholars, such as Vl. Străinu, is convinced that Eminescu was “an insistent reader in the English language” (in *Eminescu și limba engleză*, “*Luceafărul*”, year XI, nr. 6, 10 February 1968, p. 1, 7. Ion Levițchi agrees with him: “Eminescu knew the English language at a certain level and in a certain sense” (*Eminescu traducător al lui Shakespeare*, “*Secolul XX*”, nr. 6, 1976, p. 16). An extensive discussion on that subject can be found in Șt. Avădanei, *Eminescu și literatura engleză*, Iași, Editura Junimea, 1982, chapter *Eminescu și Shakespeare*, p. 24-50.
- [25]. Ciorănescu, Al. *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, Casa Școalelor, Craiova, 1943, p. 103; G.Călinescu also insists in *Opera lui Mihai Eminescu*, I, București, Editura

pentru Literatură, 1969 upon Shakespeare's influence. In an older study by Filimon Tăniac (*Bogdan-Dragoș*), in the Bulletin "Mihai Eminescu", 1933, nr. 11, p. 7-12, it is mentioned that the first act from Eminescu's drama resembles Shakespeare's *Macbeth* "like a drop of water". See also another article of the same author *Lady Macbeth, Bogdan și Vidra*, *idem*, 1934, nr. 12, p. 21-30.

[26]. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe. *Eminescu: cultură și creație*, București, Editura Eminescu, 1976 and Avădanei, Șt. *Eminescu și literatura engleză*, Iași, Editura Junimea, 1982, p. 60-61.

[27]. Cornea, P. *Succesul literar. Configurație, funcționare, motivații*, in *Regula jocului*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 71.

OSCAR WILDE: SPACE AND THE IMPRISONED SELF

Cristina Nicolae, Assist., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The present article brings forth the issue of space as reflected in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and De Profundis. Forgotten spaces, the attic and the prison cell, become preservers of memories (realities of the past) impacting the sense of self at both character level (Dorian Gray) and the level of the artist (Oscar Wilde). It is the metamorphosis of the individual that we follow in our analysis, with a focus on space seen as either facilitating self-discovery or witnessing the dissolution of the self.

Keywords: space, metamorphosis, self, acceptance, knowledge, memory

In our analysis, we approach Oscar Wilde not only as the artist who strives to survive a foreign space by means of writing *De Profundis*, but also as the writer/individual mirrored in the character(s) brought to life in the pages of *The Picture of Dorian Gray*. The autobiographical element is, thus, understood as the foundation the written discourse was built on, paralleled by the desire and need to create a literary aesthetic world in which the intellectual's creative spirit finds its completion and liberation. It is a discourse rooted in the need to represent the world within and, to some extent, to recreate the outside world, revealing Wilde's art as a representation of the self.

Wilde needed to come out of the imposed life-pattern; his writing became not only a strategy for avoiding the uniformising identity frame, resisting conventions, social appropriateness, but also a stratagem for conquering the world of art which "has made us myriad-minded" (DP 247), and which he eagerly explored and found himself in – his own voyage within. It was precisely his art of writing that provided *the existential space* where he could be whoever and wherever he dreamt of being, enjoying the freedom and intellectual challenge of the written word.

The written discourse does indeed offer an existential space where not only creation is possible, but where change/metamorphosis is accounted for, while the text becomes a representation of the self and the unlocked door to memory. The present article, however, deals with two symbolic places, a created/fictional one – the playroom/study/attic in *The Picture of Dorian Gray* and the real space of the prison cell where *Epistola: in Carcere et Vinculis* (i.e. *De Profundis*) came into being.

In "The symbolism of place: a geography of relationships between space, power and identity", J. Monnet asserts that symbolization "endows a portion of space with a name, an identity, a permanence, a reason for existing, and a particular relationship with *certain values and meanings*. [...] The symbolic dimension of space [...] gives *internal coherency* to the living space of each person." (emphasis added) Following this line of thought, we see both spaces we employ for our analysis, the study and the prison cell, as endowed with meaning while relating to different realities.

In our reading, the study becomes the metaphor for a forgotten soul, a soul which the individual places into oblivion since the reality it mirrors proves too much for a self defined by aesthetics rather than ethics. As a playroom, this space stands for the innocence and playfulness childhood is characterized by, whereas as a study it suggests the thirst for

knowledge, a space which eventually hides the outcome of Gray's knowledge rooted in "the leprosy of sin" (*TPDG* 125).

This space where Dorian Gray needs to hide his portrait is the only choice he can make and it carries a symbolic meaning: it stands for the dusty space of memories, of oblivion, a preserver of feelings/thoughts/experiences buried in the past. Placing the portrait in this space implies eluding the threatening present, moving it in an apparently safe (protected and protective) place, concealed from the others' prying eyes, as well as from Dorian's morbid curiosity: "full of dust", "covered with cobwebs", "large, well-proportioned", with its "huge Italian cassone", its "satinwood bookcase" and the "ragged Flemish tapestry", crammed with the memories of his lonely childhood, recalling "the stainless purity of his boyish life" (*TPDG* 95, 97, 98, emphasis added), a purity that is now shadowed by the corruption of his soul, the sins that "seemed to be already stirring in spirit and in flesh" (98). What in the past represented "his refuge and a symbol of his purity", as Kohl states, has turned into "the scene of his crime and of his morbid delight in his growing depravity, and in the future is to be the setting for his suicide and the re-establishment of his identity in death" (Kohl, 2011: 150).

The room is now a space where reality is concealed, or more appropriately, postponed, a room which "was to keep for him the curious secret of his life and hide his soul from the eyes of men" (*TPDG* 97).

Every moment of his lonely childhood came back to him as he looked round. He recalled the stainless purity of his boyish life, and it seemed horrible to him that it was here the fatal portrait was to be hidden away. How little he had thought, in those days, of all that was in store for him! (97-98)

According to Raagland-Sullivan (1986: 120), the picture represents "the hidden, the repressed", whereas Dorian becomes "a victim of the portrait's gaze" who needs to hide it in this space – the attic seen as a "metaphor for the Lacanian unconscious":

Full of remnants and traces of Dorian's childhood, it is not easily accessible. Not only is it physically distant within the house, it is also dusky, dusty, and eerie just as the Lacanian unconscious, with its archaic accounts of the past, is opaque. Only occasionally does it surface into view – into the light – and just as quickly it shuts back on itself. (Raagland-Sullivan, 1986: 120-121)

The locked door of the attic/study, the blocked access to Dorian's present bearing the scars of past choices is a means of fighting fear, a means of indulging in the illusion of having control over his life.

Memory is suppressed: such experiences are or should be kept in the past. Offering them the status of reality by means of voicing/verbalizing them would bring them back into the present, while placing them in the past and seeking oblivion would be a strategy of survival for the self; yet, Dorian Gray reduces it to an excuse for his anesthetized conscience and displayed indifference to the others' suffering and/or death.

Wilde's Dorian Gray recalls the image of Woolf's Orlando, the androgyne who contemplates his identity roots, his inheritance, in his journey/walk along the gallery of portraits, or that image of an Orlando that adorns his house with exquisite objects, his

treasures - nothing else but means of forgetfulness that would help him escape the burden of a traumatizing past: “He loved to stroll through the gaunt cold picture-gallery of his country house and look at the various portraits of those whose blood flowed in his veins” (TPDG 114).

Gray’s quest takes him through religion, music, jewels, perfumes, textile and embroidered work, even ecclesiastical vestments, a voyage in time and space that he takes in pursuit of knowledge that would refine his senses, his house becoming the preserver of the gathered treasures which Dorian indulges in so that he could forget and thus break away from the fear that limits his freedom and spoils the delight he takes in all his discoveries: “means of forgetfulness, modes by which he could escape, for a season, from the fear that seemed to him at times to be almost too great to be borne” (TPDG 112, emphasis added). His fear now is one of recognition on the portrait being found and of his subsequent rejection by the others.

Why cannot Wilde’s character, Dorian Gray, save himself? He believes in beauty only, the moral principles are abolished and the concept of sin changes its understanding, becoming a lax, elusive one. His creed is one of a decadent hedonism that separates aesthetics and ethics, and does not presuppose spiritual growth, but regression, burdening of the self; it is not a cathartic religion, but, by the ephemeral nature of beauty and youth that Dorian Gray longs for, a religion that is subject to passing, decrease, degradation accelerated by the corrosive nature of sin. Beauty and youth are not enough to save one’s soul, whereas the healing power of love and faith (the prayer of repentance, 125) is denied.

Going back to the autobiographical element one senses in Wilde’s novel, we view the space that ‘witnessed’ the character’s degradation as a metaphorical prison cell of the self anticipating Wilde’s struggle to survive imprisonment inside and outside the self as revealed in *De Profundis*, “his theologically imbued autobiography” (Prewitt Brown xviii).

From a general perspective, the prison cell is seen as the image of shame and social punishment inflicted on the individual, a space where the imposed-on isolation either triggers dissolution of the self (if the individual internalizes isolation negatively and is not able to adapt to the new coordinates that frame their identity) or becomes a stage of the individual’s spiritual initiation (if it is positively internalized and the individual is able to adapt to the imposed-on change; the individual’s capacity and willingness to ‘re-create’ himself by coming to terms with his past and present). In Oscar Wilde’s case, despite the terrifying facets of fear it brings about, prison comes to facilitate self-discovery and writing proves a cathartic experience.

In one of my articles on Wilde, I draw an analogy between the space Wilde is sentenced to inhabit and the room where his character hid his degrading portrait: the prison cell becomes the dusty space of concealed realities, a space where the Victorian society places into oblivion what they are ashamed or afraid of, leaving the convicts prey to their own memories, longings and remorse (see Nicolae in *Studia Universitatis “Petru Maior”, Philologia 14*). Therefore, Wilde’s imprisonment is to be seen not only as the social punishment of an individual who flouted the Victorian laws, but also as the ‘caging’ of an ideology the Victorians rejected.

In *The Self in the Cell: Narrating the Victorian Prisoner*, Sean Grass refers to “the prison’s terrible power to transform and scar the psychological self” (144), also stating that “imprisonment can only be narrated as the first-person account of the self in the cell” (138). In

Oscar Wilde's case, this "private narrative of the self" (145) takes the form of *De Profundis*, a most troubling confession mirroring the trial of the self in the prison cell.

Julia Prewitt Brown calls the letter "a work in which he gave expression to every sensation of shame and sorrow that was new to him" (22), but there is more to it: *De Profundis* brings together not only shame and sorrow, but love and fear as well, suffering and humility ("the starting-point for a fresh development" [DP 223]), aesthetics and ethics. It is the means by which this "disgraced and ruined man" (DP 151) opposes the annihilation of the self under the power of the secluding space; it is the attempt to initiate meaningful action which would oppose the immobility of thought that burdens the individual in such a place ("a slave of the calendar and of a system of regulations admitting of no exception" [Prewitt Brown 22]), resisting the erosion of the self, "the perturbed and fitful nights of anguish", "the long monotonous days of pain" (DP 151); it is a means of voicing inner reality in an attempt to fight insanity; it is the written proof of Wilde's spiritual quest, an odyssey bringing about the recovery of the psychological self.

I have got to make everything that has happened to me good for me. The plank bed, the loathsome food, the hard ropes shredded into oakum till one's finger-tips grow dull with pain, the menial offices with which each day begins and finishes, the harsh orders that routine seems to necessitate, the dreadful dress that makes sorrow grotesque to look at, the silence, the solitude, the shame – each of all these things I had to transform into a spiritual experience. There is not a single degradation of the body which I must not try and make into a spiritualising of the soul. (DP 226-227)

Both spaces bring forth the issues of memory, sin and change. Childhood memories and Dorian's portrait 'inhabit' the fictional space in *The Picture of Dorian Gray*, which becomes the *passive* witness of the changes brought about by sin (transgression of ethical norms), of the degradation of the soul culminating in murder/suicide. The room stands for the individual's memory and for a present which echoes past choices, yet it is a place of intended oblivion where the troubling present has to be hidden, denied for aesthetical and not ethical reasons.

The inhabitant of the real space of prison is Wilde himself, trying to escape from an identity which the outraged Victorian society imposed on him, that of a narcissistic homosexual disregarding ethics. The prison cell stands for society's memory, as well as that of the individual: a place of oblivion where the society needs to hide the 'portrait' of individual and societal sin (Oscar Wilde), a 'fragment' of its identity which needs to be hidden for ethical and not aesthetical reasons, yet a place where the individual is forced to remember, to re-live past experiences, to face and pacify one's demons. Therefore, the prison cell is viewed as generating change, not only witnessing transformation but also triggering it.

The inhabited space could, thus, be seen as an extension of the self, while the self comes to be molded by the space it inhabits.

What lies before me is my past. I have got to make myself look on that with different eyes, to make the world look on it with different eyes, to make God look on it with different eyes. This I cannot do by ignoring it, or slighting it, or praising it, or denying it. It is only to be done fully by accepting it as an inevitable part of the evolution of my life and character: by bowing my head to everything that I have suffered. (DP 301)

Bibliography

- Grass, Sean. 2003. *The Self in the Cell: Narrating the Victorian Prisoner*. New York: Routledge
- Kohl, Norbert, 2011. *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. Translated by David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monnet, Jérôme “The symbolism of place: a geography of relationships between space, power and identity” <http://cybergeog.revues.org/24747>; 3.12.2013
- Prewitt Brown, Julia. 1999. *Cosmopolitan Criticism. Oscar Wilde's Philosophy of Art*. University Press of Virginia
- Ragland-Sullivan, Ellie. “The Phenomenon of Aging in Oscar Wilde’s *Picture of Dorian Gray*: A Lacanian View” in Woodward, Kathleen; Schwartz, Murray M., (eds.), 1986. *Memory and Desire. Aging – Literature – Psychoanalysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- Woodward, Kathleen; Schwartz, Murray M., (eds.), 1986. *Memory and Desire. Aging – Literature – Psychoanalysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wilde, Oscar, 1992. *The Picture of Dorian Gray*. With an introduction by Dr. Joseph Bristow. Hertfordshire: Wordsworth Classics
- Wilde, Oscar. 1979. *De Profundis* in *Selections from Oscar Wilde. Volume 2*. Moscow: Progress Publishers

Abbreviations

- TPDG - *The Picture of Dorian Gray*
 DP - *De Profundis*

DEBUNKING THE GLOBAL WARMING METANARRATIVE: AN ECOCRITICAL READING OF IAN McEWAN'S SOLAR

Monica Cojocaru, Assist., PhD, “Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: Even though it abounds in sophisticated physics jargon that captures the ethos of the current state of the global warming debate, Ian McEwan's novel Solar (2010) is not, in essence, a novel about climate change and renewable energy. The novel's satirical and antiheroic portrayal of Michael Beard, the repulsive Nobel-prize-winning scientist who wants to save the world from global environmental disaster but who embodies all the planet-spoiling habits that people develop, serves the author's true intent of debunking current scientific myths and clichés and of voicing his concern with the metanarratives that they generate, with the dangers of conflating fact with fiction and building a whole scientific project on deceit. It is precisely the novelist's questioning of the authority of the global warming debate, and of all scientific discourses and globalising systems for that matter, that thwarts a traditional ecocritical reading of Solar. By challenging two of the major ethical assumptions of ecocriticism (the existence and importance of an environmental crisis and the capacity of art to appease it) rather than affirming them, the novel invites a broadening of the scope of the ecocritical approach and a reconsideration of its premises.

Keywords: global warming, ecocriticism, metanarratives, Ian McEwan, Solar

*Motto: The planet does not turn for us alone.
Science is a form of wonder, knowledge a form of love.
Are we too late to save ourselves?
Shall we change, or shall we die?
(Ian McEwan, Or Shall We Die?)*

“To address climate change and the political challenges it raises, we must harness imagination to understanding, good science to enlightened globalisation,” says Ian McEwan in a debate on the politics of climate change. The difficulty of finding a balance between the narratives of science and those of fiction, between small, local practices and global, all-encompassing concepts, is precisely what the novelist tackles in *Solar* (2010), in an attempt to raise environmental and ethical awareness, inciting an ecocritically informed reading of the novel.

Ever since its emergence in the early 1990s, ecocriticism has been difficult to ignore, the environmental perspective covering a wide range of authors, genres and cultural theories. If early ecocriticism drew its philosophy, as Ursula K. Heise explains in her review of two fundamental works on ecocriticism (294), from a misunderstanding of ecological science, conceiving of ecosystems as harmonious and self-healing, a redefinition of the relationship between contemporary environmental cultural studies and science as complex, dynamic and subject to change is needed, current ecological criticism raising questions formerly neglected by ecocritics (294). As Greg Garrard argues,

[p]ostmodern ecology neither returns us to the ancient myth of the Earth mother, whose loss some ecocritics lament, nor supplies us with evidence that ‘nature knows best.’ The irony is that a future Earth-oriented system of values and tropes will have to acknowledge contingency

and indeterminacy at a fundamental level, but this only *increases* the scope and extent of our liability as the most powerful species on the planet. The poetics of authenticity assumes, against the evidence of ecology, that there is a fixed external standard we ought to try and meet. The poetics of responsibility recognises that every inflection of earth is our inflection, every standard our standard, and we should not disguise political decisions about the kind of world we want in either the discredited objectivity of natural order nor the subjective mystification of spiritual intuition. Ecocriticism is essentially about the demarcation between nature and culture, its construction and reconstruction. (178-9)

One of McEwan's primary preoccupations as a novelist is to trace the moral dilemmas that result from contingency, indeterminacy and the complexity of the human experience. What the novelist seems to suggest is that the sole way in which we can meaningfully investigate aesthetic and ethical questions is by means of close attention to the distinctiveness of specific cases. It is mini-narratives that the novelist favours, stories that emphasise the lived experience and explain small practices, local events, rather than 'grand narratives' and all-encompassing concepts. The terms 'grand narrative' and 'metanarrative' were used by Jean-François Lyotard in his book *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979) to refer to the stories that a culture tells itself about its practices and beliefs in order to maintain totality and stability. Lyotard regards the Enlightenment project as a mere totalising explanation of things, just like Marxism or the myth of scientific progress, and defines "postmodern" as "incredulity toward metanarratives." In the philosopher's opinion, postmodern theories are aware that grand narratives serve to unmask the instabilities inherent in any social organisation. "The grand narrative," the philosopher explains, "has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation." As a result, postmodern critics opt for 'small narratives,' preferring small practices to wide-ranging theories, abandoning all pretence to universality, certainty, or permanence (*apud* Cahoon 264).

On the face of it, it is unlikely to look for environmental awareness in a novel whose protagonist made reviewers uncomfortable, many of them failing to see the effect that McEwan wanted to create by filtering the world through the mind of Michael Beard, an overweight, self-absorbed, self-deluding, gluttonous Nobel-prize-winning physicist, who wants to save the world from environmental disaster. Jason Cowley complained about the novel's one-dimensional protagonist and the absence of "other minds, the sense that people other than Beard are present, equally alive, with something to contribute. Without them, after a while, it feels as if you are locked inside an echo chamber, listening only to the reverberations of the one same sound—the groan of a fat, selfish man in late middle age eating himself."

Yet what such critics overlooked was precisely the essence of the novel and the author's true intent in creating it. Michael Beard, though utterly obnoxious, is not a duplication of any of the characters of McEwan's shocking and claustrophobic earlier short-stories and novels, populated with desocialised, obsessive, detestable people, nor is *Solar* an infelicitous digression from the novelist's admirable approach in recent novels. More importantly, it is not merely a comical novel, as many of its reviewers suggested. Even though the novelist does rely on lively humour to depict memorable scenes, *Solar* portrays even more profound anxieties and instabilities and a more sombre image of humanity than those

sketched in his two previous novels, *Atonement* and *Saturday*, and stands as a great achievement that should be credited with more inspired and complex criticism than those reviewers were able to provide. With *Solar*, McEwan takes his work to a new direction by merging satire with science and mixing familiar elements in novel ways so as to create an original example of meaningful moral fiction that not only leaves behind his former preoccupation with deviant sexuality, but also departs from its focus on stereotyped contemporary themes, such as terrorism.

Science is only a marginal theme in the novel, being used as a backdrop for voicing McEwan's concern with "the forms of narrative that climate science has generated" (*Solar* 214), with the dangers of being unable to tell fact and fiction apart. Above all, the novel questions the authority of all scientific discourses and launches an attack against the insufficiency of any exclusive master narrative. McEwan turns to a scientist as justification to hold in contempt current myths and clichés—global warming, quantum mysticism, etc.

The first part of the novel finds its antihero, Michael Beard, accidentally engaging into climate change work, as a result of accepting a position as head of the newly founded British National Centre for Renewable Energy to reinvigorate his dwindling career and obtain income with a minimum of effort. Nonetheless, when it comes to his work, he is not keen on initiating any action and is totally devoid of conviction, as this passage where he expresses his scepticism about the threat of climate change indicates:

[H]e was unimpressed by some of the wild commentary that suggested the world was in peril, that humankind was drifting towards calamity, when coastal cities would disappear under the waves, crops fail, and hundreds of millions of refugees surge from one country, one continent, to another, driven by drought, floods, famine, tempests, unceasing wars for diminishing resources. There was an Old Testament ring to the forewarnings, an air of plague-of-boils and deluge of frogs, that suggested a deep and constant inclination, enacted over the centuries, to believe that one was always living at the end of days, that one's own demise was urgently bound up with the end of the world and therefore made more sense, or was just a little less irrelevant. (*Solar* 21-2)

He thus criticises and even dismisses one of the beliefs at the heart of ecological studies: that there is actually a global environmental crisis. As a result, he is doubtful about the necessity to harness, convert, and distribute energy from the sun: "'Solar energy?' [...] He knew perfectly well what was meant, but still, the term had a dubious halo of meaning, an invocation of New Age Druids in robes dancing round Stonehenge at Midsummer's dusk. He also distrusted anyone who routinely referred to 'the planet' as proof of thinking big" (35). An embodiment of moral depravity, always leaving behind him traces of waste, damage, and disaster, he stands for all the harmful and planet-spoiling habits that people develop, or, as Michiko Kakutani put it in his review of the novel, for "everything that has brought about the climate-change crisis in the first place: greed, heedlessness and a wilful refusal to think about consequences or the future."

The novelist's attack is also directed at those feminists and social science professors who warp scientific truths to make them convenient to their quirky ideas, such as the postmodern social anthropologist who delivers a speech at a roundtable chaired by Beard and whose recent research project consists in demonstrating that genes are "socially constructed"

(*Solar* 191). “Without the various ‘entexting’ tools the scientists used,” the professor of social sciences argues in the novel, “the gene could not be said to exist. [...] The gene was not an objective entity, merely waiting to be revealed by scientists. It was entirely manufactured by their hypotheses, their creativity, and their instrumentation, without which it could not be detected” (191).

Artists, particularly those who appropriate ideas from physics to suit their own moral and political schemes, come under Beard’s (and McEwan’s) scathing scrutiny as well. The novel thus calls into question another crucial assumption of ecocriticism: that art can promote change during times of planetary ecological crisis or at least alleviate such a crisis. Artists are, Beard notes, “seized by the same particular assumption, that it was art in its highest forms—poetry, sculpture, dance, abstract music, conceptual art—that would lift climate change as a subject, gild it, palpate it, reveal all the horror and lost beauty and awesome threat, and inspire the public to take thought, take action, or demand it of others” (113).

Beard also muses on the nonsensical assumptions to which quantum mechanics may give rise:

Quantum mechanics. What a repository, a dump, of human aspiration it was, the borderland where mathematical rigour defeated common sense, and reason and fantasy irrationally merged. Here, the mystically inclined could find whatever they required, and claim science as their proof. And for these ingenious men in their spare time, what ghostly and beautiful music it must be—*spectral asymmetry, resonances, entanglement, quantum harmonic oscillators*—beguiling ancient airs, the harmony of the spheres that might transmute a lead wall into gold, and bring into being the engine that ran on virtually nothing, on virtual particles, that emitted no harm and would power the human enterprise as well as save it. (26, author’s emphasis)

His thoughts are later confirmed in a scene where he, the only scientist among a bunch of artists on an expedition to the Arctic where they are supposed to see global warming in action (inspired by a trip to the North Pole that McEwan took as one of the few artists in a group of scientists, as he told Andrew Marr in a BBC interview), finds himself challenging the position of a novelist who abusively avails himself of Heisenberg’s uncertainty principle to complain about “the loss of a ‘moral compass,’ the difficulty of absolute judgments” (*Solar* 111). Beard argues that Heisenberg’s principle has “no application to the moral sphere,” as this would have been possible only “if the sum of right plus wrong divided by the square root of two had any meaning” (112). Trying to secure an ethical perspective from quantum mechanics, McEwan seems suggest with this scene, poses risks that one must assume when resorting to such far-fetched speculations. The artists accompanying Beard on his trip to the Arctic come across as useless, idealistic escapists, a rendering that can be interpreted as self-reflexive criticism of McEwan’s novel, which, just like the penguin ice sculptures of a Spanish artist called Jesus, quickly melting in the hot climate of southern Europe, is a work of art.

While participating in a conference on renewable energy, Michael Beard meets Jeremy Mellon, a professor of urban studies and folklore, who is concerned with “the forms of narrative that climate science has generated...an epic story...with a million authors’ approaches” (214) and of whom Beard is suspicious, arguing that “[p]eople who kept on about narrative tended to have a squiffy view of reality, believing all versions of it to be of

equal value” (214-5). Beard favours the scientific version of reality, holding that science alone can offer an objective understanding of the world. Yet this scene underscores Beard’s subjectivity, as he too resorts to narrative in his presentation; moreover, he accidentally proves that he himself draws on stories to recount his different versions of events, modifying them to please his auditors. He thus instances that reality comprises multiple versions and that storytelling is intrinsic to public speaking. Later on, in his lecture, he tells this story again, but infuses it with an attitude of possible financial advantage: “[c]olossal fortunes will be made” (223), he tells his listeners. Once arrived at home, he gives his girlfriend Melissa Browne an altered version of the event, further blurring the boundaries between fact and fiction.

The novel is populated almost exclusively with opportunists of various kinds and ranks who devour one another while being involved in a fervent venture to save the planet. No field of the academia, from selfish science to grandiose liberal arts, panic-stricken environmentalism, and hypersensitive social constructivism, escapes McEwan’s lampoon, and the whole novel seems to be built on a scaffolding of tremendous irony. The attack against this gallery of intellectuals turns McEwan into a Menippean satirist, whose targets are, as Northrop Frye would have it, “mental attitudes,” “pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds,” and who “shows his exuberance in intellectual ways, by piling up an enormous mass of erudition about his theme.”

Throughout the novel, Beard keeps revising his position with regard to global warming to suit his own opportunistic purposes and his self-image as saviour of the world to the extent that, a long way into the novel, he is thoroughly persuaded of both the scientific truth of climate change and the need for sustainable development. His regular state of delusion deteriorates as he nurtures the belief that he is capable of developing an artificial type of photosynthesis to help solar panels to capture energy from water photons, which would allow “less than an hour’s worth of all the sunlight falling on the earth [to] satisfy the whole world’s needs for a year” (*Solar* 224-5). Yet, while trying to “make his gift to the world” (346) and save humankind from large-scale environmental disaster, he must also realise that his own life is a small-scale catastrophe, the science on which he pins his hopes of status recovery turning out to be only ancillary to his domestic chaos and mishaps. It is no surprise that his three-year-old daughter is the only one in the novel who believes that Michael Beard’s work will save the planet.

Beard’s steadily eroded life disintegrates under the strain of his excesses and the blame for this lies entirely with him; nonetheless, *Solar*’s protagonist stakes no claim to the stature of a tragic hero who suffers a downfall because of his excessive pride. He inspires no pity and fear, being cast as a tragicomic everyman, the embodiment of the id-ridden part of the human personality, who cannot fully commit to a purpose and strong individuality and who persists in yielding to self-indulgent activities, including stealing the revolutionary plans of his now dead nerdy assistant Tom Aldous (who is deeply concerned about climate change and whose name is reminiscent of Thomas Henry Huxley, the 19th century biologist famous for his advocacy of Darwin’s evolutionary theory, and Aldous Huxley, the 20th century author of the utopian novel, *Brave New World*) in order to curb global warming and draw easy money out of them. His tragic dimension is fully accomplished in comedy, his holy mission as planet saviour turning into an ironic quest that reveals an absurdist vision of the world and affirms a sense of disaster.

Solar's allegorical protagonist incites a view of humans as dummies enslaved to the dictates of their complacency. The choice of portraying a model of virtue would have rendered much more difficult or even impossible the author's task of uncovering of how weaknesses and self-satisfaction prevent humans from coping with the responsibility for counteracting the adverse effects of global warming. Even though it may seem a peculiar choice from the author's part to control his narrative, having at the centre of his novel a flawed and thoroughly repellent character, who describes himself as "neither observant nor sensitive" (284), who "would have been the first to concede that he had never quite got the hang of brotherly feeling" (218), and who considers virtue to be "too passive, too narrow [...] a weak force" (218), has enabled the novelist to expose the frivolousness and dysfunctions that prevail among all the institutions of authority and the distress of an unstable world susceptible to both man-made and natural threats. Adam Kirsch astutely captures the essence of the novel's message in the conclusion to his review of *Solar*: "In a novel full of grim jokes, the grimmest is the possibility that if the planet is to stand a chance of being saved, its fate may lie in the hands of a man like Michael Beard." The novel's finest accomplishment, apart from its dark comedy, resides in the novelist's mastery in encapsulating the complexities of the issue of global warming in his protagonist's all-too-human portrayal.

McEwan's engagement with science is not at all uncommitted in *Solar*, as a few critics hurried to suggest when they interpreted his science-focused novels as being mere displays of sterile scientific theories and concepts. The influence of science on McEwan's writing has special relevance, precisely because his fiction, in spite of the novelist's self-declared advocacy of rational and scientific inquiry and unlike his scientist characters' perspectives, is not invariably commendatory of science: it favours the staging of a subtler criticism of the 'two cultures' debate and reveals that science and the humanities are unified at a deeper level. An attentive reading of his texts has evinced that the author manages to register a moral impact upon his readers, by calling into question the effectiveness of science as an exclusive model of knowing and ultimately showing that neither science nor emotion alone can offer an adequately broad understanding of the world.

The novelist creates characters who are proven wrong for exclusively endorsing one side of the conflict, thus entering into the two cultures debate and challenges the significance of science in a dehumanised, globalised, consumerist society. The outcome is a cogent testimony of the impossibility of any scientific explanatory pattern to elucidate quotidian disorientation and personal trauma.

By challenging scientific discourses that are ineffectual unless they encapsulate the humanistic values that are also part of the contemporary civilisation, *Solar* assumes that the green crisis is a widely cultural issue, thus signalling both McEwan's refusal to take for granted scientific doctrines and ecocriticism's widening of scope from its attention directed mainly to the natural environment that the prefix "eco" indicates towards a comprehensive view that also takes into account the urban life, the mingling of natural and built elements, and the reconsideration of global and local phenomena. It is only by adopting such a pluralist, open and conscious stance that it can raise awareness and offer a substantial gain to the theoretical landscape.

Works Cited

- Cahoone, Lawrence E., ed. *From Modernism to Postmodernism. An Anthology*. 2nd ed. Blackwell Publishing, 2003. Web. 3 May 2014.
- Cowley, James. "Solar by Ian McEwan" (book review). *The Observer* (14 March 2010). Web. 2 May 2014.
- Frye, Northrop. "Fourth Essay: Rhetorical Criticism: Theory of Genres." *The Anatomy of Criticism*. Web. 12 March 2014.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*, London and New York: Routledge, 2004. Print.
- Heise, Ursula K. "Greening English: Recent Introductions to Ecocriticism." *Contemporary Literature* 47/2 (Summer 2006). 289-298. Print.
- Kakutani, Michiko. "The Planet Be Damned. It's All About Me." *New York Times*. March 29, 2010. Web. 4 Apr. 2014.
- Kirsch, Adam. "The Slippery Scientist. Ian McEwan on the Gulf between Goodness and Intelligence" (review of *Solar*). *Slate* (29 March 2010). Web. 12 March 2014.
- Marr, Andrew. "Ian McEwan's Climate 'Boot Room'" (interview). *BBC News* (14 March 2010). Web. 2 Apr. 2014.
- McEwan, Ian. *Or Shall We Die?* London: Jonathan Cape, 1983. Print.
- . *Solar*. New York: Random House, 2010. Print.

IMPERFECTION AND DUAL IDENTITY OF THE DOSTOYEVSKIAN CHARACTER IN THE CONTEXT OF THE METAPHYSICAL EVIL

Adonis Bunghe, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: The present paper explores the unconscious underpinnings of the dostoyevskian characters from a metaphysical and Jungian perspective. The outstanding typologies reveal discontinuous personalities and disrupted identities in terms of psychological unity leading to a lack of structure, but still marvelous composite characters of strong polarities. Thus, the imperfection of the characters represented herein stands as a substantiation thereof. Dostoyevsky attempts with each of his characters a spiritual experiment to which we are called witnesses. This involves a shift of paradigm from a primary stage of the underground man, rough and tumble, to that of a more evolved stage, the christic type exercised through a process of apotheosis. The dislocated man of Dostoyevsky is in perpetual search towards completeness, yearning for the unity of his soul among his multiple disrupted egos and his distinct sub-personalities.

Keywords: dual identity, unconscious, destiny, dostoyevskian anthropology, metaphysics

După cum afirma pe bună dreptate Larchet, personajele dostoevskiene sunt marcate de conflicte care îi devorează pe interior manifestate ca tensiuni intrapsihice între „inconștientul teofil și cel deifug”, adică între dimensiunea pozitivă a omului, ceea ce îi îndreaptă, îi leagă și îi unește cu Dumnezeu ca și mijloc inconștient și natural totodată, și dimensiunea negativă, care îl desparte pe om de Creatorul lui, îi fragmentează ființa și îl izolează de divinitate tot într-un mod inconștient. Aceste dimensiuni contradictorii crează tensiune și dualitate, pulsionile inconștientului fiind mai apoi manifestate conștient prin tendințe contradictorii care își caută mereu echilibrul polarizând și creînd dubla natură a omului expusă și de dublul dostoevskian.

„Nu-i om să nu simtă într-un fel sau altul, cu o acuitate mai mare sau mai mică, în chip dureros și neliniștitor această dualitate de tendințe contradictorii. E hrana de zi cu zi a literaturii, o aflăm în fiecare pagină a lui Dostoievski...”¹

Personajele dostoevskiene își mistuie cu intensitate trăirile interioare alternând de la agonia pasiunilor ce le freacă ființa în închiștarea întrebărilor existențiale fără sfârșit care izvorăsc din adâncul ființei lor și care sunt mereu neostoite până la extazul cunoașterii ultime care deschide noi dimensiuni spiritului elevat. Omul dostoevskian este neterminat, nedeșăvârșit dar tinde mereu spre completitudine. El devine pentru Dostoievski chintesența tuturor misterele cosmosului, de aceea acesta utilizează bisturiul scriiturii pentru disecarea spiritului uman, a acelor profunzimi incomensurabile, acesta raportându-se exclusiv la om ca fiind un exponent pentru tot ce poate exista mai sublim (omul hristic) sau mai grotesc (animalul din subterană) cât și la soarta acestuia sortită de forțe și manifestări ale divinității care îl depășesc ca înțelegere sau din contră, a destinului asumat prin suma alegerilor făcute care în final vor atrage asupra lui consecințele faptelor și acțiunilor sale. Această schimbare de paradigmă implică o evoluție de la stadiul primar, nefinisat, inconștient al omului din

¹ Jean-Claude Larchet, *Inconștientul spiritual sau Adâncul neștiut al inimii*, Ed. Sophia, București, 2009, p.173

subterană la îndumnezăirea omului după chipul lui Hristos din “Legenda despre Marele Inchizitor”.

„Dostoievski a avut doar un singur interes devorator, o singură temă, căreia i s-a dăruit cu toate forțele sale creatoare. Această temă este omul și destinul său. Nu putea să nu frapeze exclusivitatea antropologismului și antropocentrismului la Dostoievski, care a fost absorbit numai de problemele omului”²

Toată creația lui Dostoievski este o reprezentare despre om. El recunoaște în final nu o singură natură, omenească sau umană, ci două naturi: divină și umană. În antropologia sa, Dostoievski dezvăluie faptul că firea omenească este dinamică, el se interesează de om când acesta ajunge la strâmtoare, în vâltoarea existenței atunci când este confruntat cu situații care îi revelează natura sufletului. Sufletul omului epocii noastre s-a frânt, totul a devenit inconstant, s-a dedublat, trăiește în ispită, în descompunere, în dezintegrare din lipsă de principii. Răul se află în aparența binelui și ispitește. Chipul lui Hristos și al anticristului, al Dumnezeu-om și Dumnezeu-divinitate se dedublează. Creația lui Dostoievski nu semnifică numai criza, ci și dezagregarea interioară a umanismului. În romanul „Demonii”, Dostoievski demască și izgonește mulți „demoni” din Rusia cea posedată, dar își aduce aminte că el însuși a făcut parte dintre ei. Creîndu-și eroii, se redă pe el însuși. Încercarea libertății și dobândirea puterii este o proiectare a experienței sale proprii. El a pășit peste prag toată viața și eroii lui pășesc la fel. Raskolnikov, Versilov, Stavroghin, Ivan Karamazov sunt luptători rebeli, criminali, eroi tragici care se află la extreme, la limita de pe marginea prăpastiei. Dostoievski ca și eroii săi de altfel s-a confruntat cu multiple probleme și crize existențiale cum au fost condamnarea, închisoarea, jocurile de noroc. etc. Tocmai de aceea el poate să empatizeze cu eroii săi, să le exploreze profunzimile și limitele scuzându-se oarecum că datorită naturii sale pervertite, ticăloasă și pătimasă el merge până la capăt, până la ultimul bastion al limitelor psihologice, fizice și sufletești. El a reușit să treacă peste pragul psihologic al rezistențelor creînd eroi extraordinari prin structura, forța și capacitatea lor de a-și împinge limitele până la capăt.

Omul dostoievskian nu se dorește a fi matur, realizat, complet, autosuficient ci, din contră, acesta apare ca fiind imperfect, dual, mereu tensionat care suferă mereu și e scindat între propriile nesiguranțe existențiale, de aceea mereu caută să-și dispute rațiunea și să îi joace feste, să o conteste prin slăbiciunea voinței de a fi în viață, să o subjuge cu mii de întrebări deseori fără răspuns și care confuzionează și mai tare prin limitările existenței. Omul dostoievskian în viziunea omului din subterană se dorește a fi imperfect, trebuie să-și dovedească că e om, să-și testeze limitele, chiar să se autosaboteze ca să nu-și desăvârșească edificiul propus în evoluția ființării deoarece conform tipicei aritmetici a dezvoltării umane dacă lucrurile merg într-o direcție predictibilă, aceasta ar însemna începutul morții spirituale a ființei. Concluzia la care se ajunge este că suferința s-ar putea să-i priască omului la fel de bine ca și prosperitatea. Viața și societatea își au propria aritmetică discordantă, ele nu pot urma aritmeticii clasice pentru că sunt superioare și implică iraționalitatea și absurdul. Omul nu poate deveni un “buton”, o marjă predictibilă pentru că el este doar un om, nu numai un

² Nicolae Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, p.24

pion într-un angrenaj social complex ci și o forță care își exercită libertatea de alegere cu improbabilitatea cauzală care derivă din aceasta.

Problematica personajelor dostoevskiene rezidă tocmai în faptul că ele nu pot fi clasificate într-un filon caracteriologic deoarece acestea nu întruhidează o trăsătură definitorie de caracter cum ar fi virtutea sau viciul, ci sunt surprinzătoare și paradoxale ca manifestare, caracterizate de hazard și mereu discontinue, fără o linie de unitate psihologică. Ele se abandonează pulsionilor psihice primare însă forța lor de rezistență se constituie din dialogurile eurilor interioare care își argumentează, contrargumentează și reargumentează mereu poziția pe teritoriul existenței lor fragile tocmai pentru a-și demonstra supremația. Spațiul metafizic interior al personajelor sale este dominat de polifonia sufletului, de vocile multiple ale eurilor scindate care își caută mereu izbăvirea prin completitudine, prin apoteoza sinelui dar care sunt sortite mereu la suferință și dobândirea înțelepciunii de viață prin durerea existențială. Fără a schița gestul cel mai elementar de coordonare, lipsite de acea unitate naturală spre care se îndreaptă ființa în periplul ei existențial, personajele romanelor dostoevskiene sunt „exemple de dualitate”, cazuri în care, alături de o „personalitate principală” se ivește și o „personalitate secundară”. Ele își cedează locul și se succed una celeilalte, „ignorându-se reciproc”.³ Acestea tind spre unitatea ființei dar nu pot ajunge la ea deoarece nu-și doresc să se confrunte cu viața reală, preferă în schimb să fie niște visători dezamăgiți dar care speră și se îndreaptă mereu spre infinit. Sentimentul existenței lor nu vine din afară, nu e dat de acțiunile lor concrete ci mai degrabă de zbaterile lor interioare, de flacăra pasiunilor, de experiența mistică din care se hrănesc aproape cu fanatism.

Omul dezrădăcinat al lui Dostoevski, smuls din grădina paradisului și condamnat la o viață mizeră în suburbiile Petesburgului a cărui viață interioară e doar o reflexie a oglinzilor oferite de mediul murdar, decadent și abscons al cârciumelor fetide, a murdăriei spirituale și corupte a naturii umane care îmbracă orașul. Dostoevski trăiește în și prin personajele sale și astfel este prin propria-i subiectivitate în același timp actor și martor al destinelor lor și al evoluției lor, dar mai mult decât atât este glasul gândurilor, a pornirilor obscure, a efuziunilor mistice și a dialecticii ideilor personajelor sale. Totuși deși s-a contopit cu fiecare dintre personajele sale, în același timp le-a acordat liberal arbitru, reușind să se dezică de oricare din ei.

Antropologia dostoevskiană străbate întreaga sa operă dezvăluind noi dimensiuni ale profunzimii substanțiale ale personalismului⁴ cu accent moral care semnifică că valoarea integrității ființei umane nu depinde de împlinirea ei și nici de marile ei mișcări creatoare care se manifestă plenar în sfera spiriutualului, ele sunt adeverite într-un mod simplu, chiar și în cazul copilului, incapabil însă să le manifeste. Personalismul său preocupă ontologia și nu psihologia omului, ființa și nu realitatea empirică a acesteia.

Problematica omului la Dostoevski nu se centrează doar pe dialectica răului, ci și pe cea a binelui, personajele sale sunt și bune și rele, manifestând cu precădere latura luminoasă

³ A.Gide, Dostoevski, Paris, 1933, p.147

⁴ Personalism-curent filosofic care caută să descrie unicitatea persoanei umane în lumea naturii. Persoana umană este considerată categoria supremă, percepută ca o entitate autonomă, dar și ca creație a Divinității. Una din punctele principale ale personalismului este subiectivitatea umană sau autoconștientizarea experimentată prin propriile acțiuni ale persoanei și întâmplări interioare— în tot ceea ce este intern în ființa umană prin care fiecare ființă umană este un martor ocular al propriului sine. sursă: <http://en.wikipedia.org/wiki/Personalism>

și benevolentă sau din contră cea a maleficului dus la extrem. În orice caz, omul dostoievskian este cel al subteranului care aduce cu sine toate acele latențe impenetrabile ale sufletului. Puterea și valoarea antropologiei dostoievskiene rezidă tocmai în capacitatea antinomică a personajelor sale adusă la cel mai înalt nivel în care tot ce este demonic în om cum ar fi viciul, păcatul și degradarea cauzată de egoism concură cu sufletul angelic manifestat prin actele de dreptate și bunătate. Această polarizare care duce la tensiunea existențială apare la Jung ca un sistem bine conceptualizat privind natura și manifestarea Sinelui uman. Pentru Jung Sinele „este o unitate, însă una duală, compusă din două lucruri contrare, pentru că altfel n-ar mai fi totalitate”⁵. Coexistența binelui și răului în realitatea umană este naturală, normală, eternă, neputând fi contestată, prin urmare valențele morale și caracteriologice ale personajelor dostoievskiene nu pot fi etichetate ca bune sau rele, ele pot înclina mai mult într-o direcție sau alta dar până și răul servește binelui și concluează în direcția reconcilierii în unitatea Divină care este o proiecție a Sinelui:

„Nu putem califica conceptul de Sine drept *summum bonorum*, pentru că el reprezintă prin definiție o unificare virtuală a tuturor opozițiilor”.⁶

Concepția lui Dostoievski asupra omului este pătrunsă de elementul etic: acesta nu numai descrie ca un fin observator lupta dintre bine și rău, participând direct la viața și frământările personajelor sale, ci din contră caută să stârnească această luptă a omului, acea înfruntare fățișă cu Dumnezeu care în final își găsește soluționarea prin abandonarea soartei în mâna lui Dumnezeu, a omului-Hristos, singur în stare să-l salveze deoarece a trecut prin aceleași pătimiri ca și om și a îmbrăcat natura umană tocmai pentru a se îndeletnici cu suferința, a înțelege și a putea izbăvi umanitatea din robia deznădejdiei. Prin aceasta antropologia dostoievskiană este una creștină și nu se poate analiza decât în acest context.

Omul este integrat astfel în ordinea sa naturală, supus legilor naturii și ale destinului, marcat de impecțiunea naturii sale ca și consecință a metafizicii răului, dar el poate și trebuie să fie independent. Adevărata esență a omului i-o conferă spiritul său liber, inviolabil în raport cu natura. În aceasta constă toată demnitatea umană, ca omul să-și fie fidel spiritului său, să fie congruent cu el însuși, autentic în manifestările sale, ducând o viață morală. Tocmai de aceea antropologismul dostoievskian este de factură creștină pentru că acesta crede cu tărie în mântuirea omului, în sămânța binelui din om, în libertatea pe care instituția creației i-o atribuie omului prin liberul arbitru.

„Dostoievski abordează omul lăsat în libertate, sustras legii, căzut din ordinea cosmică, și îi cercetează destinul, relevă consecințele inevitabile ale libertății”.⁷

Doar așa omul poate deveni o ființă nouă, transfigurată, superioară și incomparabilă în măiestria ei.

În “Note din subterană” găsim acest aspect apoteotic care devine elementul cel mai important al operei sale, izbăvirea omului, mântuirea lui prin transformarea adusă de suferință. Aceasta eliberare care survine doar prin suferință îl aduce de fapt pe om mai

⁵ Scrisoare din 10 aprilie 1954 către pastorul Victor White

⁶ Scrisoare din 18 iunie 1949 către Armin Kesser

⁷ Nicolae Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, p.28

aproape de Creatorul lui, dar și mai aproape de ceilalți, întoarce lumea spre sine și pe el însuși spre sine. Astfel această izbăvire are o triplă funcție și ea joacă un rol fundamental în înțelegerea antropocentrismului dostoievskian. Dostoievski se opune vehement prin filosofia sa antropologismului pozitivistilor și semipozitivistilor (Tchernychevski, Keveline, Lavrov, chiar și lui Mikhailovski), el se apropie mai mult prin abordarea sa de Herzen care afirma patetic independența spiritului față de natură. Dostoievski nu poate crede într-un naturalism antropologic prin care amoralismul omului este justificat printr-un naturalism primitiv, așa zice genetic, ci se diferențiază printr-o abordare inovatoare, unică prin complexitatea și genialitatea ei în care tocmai aceasta amoralitate devine motorul transformării, al apoteozei omului pentru că el se ascunde în profunzimea umană, în subconștientul său și este o manifestare a ordinii noologice, nicidecum un efect al unui proces biologic. Concluzia observației lui Dostoievski nu este o idee preconcepută, ci rodul înțelegerii procesualității latențelor sufletești, a unei analize atente și acurate asupra spiritului. Marea enigmă a omului se relevă tocmai prin faptul că este o ființă morală sfărțecată între dorința de a face bine și cea de a face rău, din care se pare că nu poate să iasă ca dintr-un ciclon. Acela care nu urmează calea binelui, se angajează în mod fatal în direcția răului.

Dostoievski subliniază ideea că pentru a înțelege paradoxurile ființei umane, idiosincraziile ei, comportamentul deseori nejustificat de nici o logică și rațiune umană, omul trebuie să transgreseze limitele realității cunoscute, superficiale și confortabile ca să pătrundă în lumea enigmatică a spiritului în care motivațiile individului transcend capacitatea de comprehensiune umană și acestea nu trebuie judecate nicidecum prin prisma rațiunii, pentru că ele depășesc chiar conștiința, de aceea este neapărat nevoie să coborâm în subterană unde omul devine el însuși. Aici devine manifestarea umbrei lui, acolo unde toate măștile obișnuinței dispar lăsând spațiu de desfășurare firii neîncorsetată de opreliștile sociale. În viziunea lui, este o utopie să credem că omul acționează în virtutea capacității lui de raționalizare și discernământ ci oscilează mereu între conștient și subconștient. Dorința poate să coincidă uneori cu judecata, însă de cele mai multe ori aceasta contrazice complet judecata. Dostoievski reușește să facă o trecere importantă în cadrul evolutiv al personajului său Raskonikov de la „individualismul raționalist” (N. Crainic), care trece toate lucrurile prin filtrul gândirii logice, pur rațională și care nu-și permite decât accidental, fiind măcinat de frică să acceseze registrul emoțional, la individul care îmbrățișează iubirea universală ca formă de eliberare sau omul din subterană care vrea să trăiască pentru a-și satisface toată capacitatea de a trăi, nu numai singura capacitate de a înțelege. Înțelegerea nu satisface decât capacitățile intelectuale ale omului, în timp ce dorința este manifestarea întregii vieți umane. Cea mai prețioasă pentru om este dorința sa proprie, liberă și independentă, propriul său capriciu. Cel mai bine este să trăiască după voința sa nebună și de aceea peste tot și întotdeauna, oriunde s-ar afla, omului îi place să acționeze conform înțelegerii lui și nu după cum îi ordonă rațiunea și conștiința sa. Esența veritabilă a omului, nucleul ființei lui se regăsește în libertatea asumată, în setea și posibilitatea sa de a se afirma pe sine însuși ca potențial, de a trăi conform voinței sale, cu propriile sale imperfecțiuni deseori determinate de metafizica răului.

Până și cadrele exterioare în care individul își duce existența, cum ar fi orașul în care trăiește, devine o extensie a microcosmosului personajului. La Dostoievski, acesta reprezintă doar cadrul care reflectă perfect starea și zbuciumul interior precum și mizeria personajelor și

nu are caracterul unei realități de sine stătătoare, ci reprezintă mai degrabă oglinda unei realități interioare în care se țeșe de fapt misterul omului dincolo de patimile învârtosite care îi robesc ființa exterioară și pasiunile care îi sleiesc spiritul. Petesburgul devine o extensie a personalității individului, uriașul corpus de manifestare a câmpurilor morfice în care personajele își desfășoară viețile lor sumbre, limitate de propriile lor neputințe, îngemănând astfel destinul dureros al omului secătuit de vlaga spiritului.

Antropologia dostoevskiană este cea a omului contemporan, confruntat cu noi dileme existențiale, cu nevoi diferite, cu o altă maturitate a spiritului, ea se deosebește covârșitor de cea pantocratică, în care lucrurile erau simple, pentru că răspundeau unor căi bătătorite și nu unor dileme insondabile. În acest sens, Dostoievski este contemporan în cel mai adevărat sens al cuvântului, el se adresează omului recent, omului impredictibil, autoreflexiv și dilematic în manifestarea lui, mereu schimbător și nehotărât, lovit din toate părțile și influențat de foarte mulți factori. Acest individ, greu de detectat între miile de măști pe care și le pune, poartă cu sine patologia și anormalitatea deja firească omului contemporan care nu se mai regăsește pe sine, fiind dedublat în propria-i identitate și în propriu-i cuget, neregăsindu-se în axa existențială a realității. Bolile spirituale ale omului contemporan nu mai pot fi tratate cu aceleași leacuri, de aceea este nevoie de o conștiință nouă, profundă și complexă, care chiar dacă nu înțelege toate resorturile subconștiente ale acțiunii umane, totuși acceptă și își îmbrățișează umbra.

Omul supus ordinii naturale, dacă nu se conforma ordinii sociale ale unei atare epoci trecute, era penalizat, judecat și obligat să se schimbe, să se conformeze unor norme, să se alinieze unor standarde cerute, însă nu se ținea niciodată cont de motivațiile sale adânci, inconștiente, de circumstanțe, de starea psihică, de factorii externi care determinau o anumită turnură a situației. Doar în epoca noastră și în țările care susțin libertatea individului, omul este judecat în complexitatea lui, ținându-se cont de foarte multe aspecte. Enigma sufletelor lui Raskolnikov, Stavroghin, Kirilov și Ivan Karamazov nu pot fi descifrate și nici elucidate. Ei nu sunt buni sau răi, chiar dacă am fi tentați să punem o etichetă sau să judecăm anumite acțiuni și comportamente ale lor ca fiind malefice. După cum am mai arătat, există o imperfecțiune a firii lor datorată răului metafizic din această lume, ceva ce nu poate fi reparat sau corectat. Acest rău există în ființa lor, în mod ireparabil dar care se poate manifesta datorită faptului că au stins din ei sentimentul binelui, adică au înăbușit vocea divinității din conștiința lor, astfel au rămas singuri cu ei înșiși.

Fiecare personaj principal ascunde o taină ce necesită a fi dezlegată, un destin menit să semnifice ceva și care se ramifică cu celelalte destine formând o țesătură complexă care marchează și are o înrîurire asupra conștiinței sufletului rus și prin extensie, asupra întregii creații, de aceea Dostoievski nu este doar al poporului rus, ci el este universal și contemporan cu noi prin abordarea subiectelor romanelor sale și prin personajele sale care sunt adevărate studii de caz care se pot constitui în dezbateri serioase privind domenii cum ar fi cel al eticii sociale și al teologiei morale, precum și cel al psihiatriei moderne prin patologia complexă a personajelor.

Dostoievski a fost interesat de calitatea raporturilor dintre oameni, un proiect pe care și l-a asumat cu toată puterea scriitoricească și cu acuitatea sa de analist imbatabil al caracteriologiei umane și al profunzimilor sufletești. Eroii săi sunt firi vulcanice, la granița patologiei, care crează un tulburător peisaj uman care revoluționează prin mișcărilor lor

antrenante firea enigmatică a omului subteran. Prin descifrarea misterului tănuat al fiecăruia dintre personajelor sale, acestea devin prototipuri, adevărate arhetipuri care ne conduc la rândul lor la sondarea și elucidarea misterului și destinului uman.

Dostoievski își construiește lumea personajelor în jurul unui personaj principal, prototip am putea spune, un personaj care ocupă centralitatea fiecărui roman al său și care se intersectează și se ramifică cu toate celelalte personaje. După cum totul se învârtă oarecum în jurul personajului Raskolnikov și al crimei sale din romanul „Crimă și pedeapsă”, pe care îl avem în prim plan prin gândurile și tensiunile care îl macină și pe care îl descifrăm treptat fără să putem intui ce nou pas va face sau ce coordonată existențială va alege datorită firii sale contradictorii. În aceeași direcție se înscrie personajul Versilov din romanul *Adolescentul*, foarte contrariat prin firea și comportamentul său ambivalent și antagonic pe care celelalte personaje, care sunt fie atrase, fie respinse de acesta, încearcă să-i dezlege enigma și acțiunile sale iraționale. În aceeași notă se înscrie și personajul Stavroghin din *Demonii*, nucleul de forță în jurul căruia roiesc toți ceilalți și care de fapt se subsumează personalității sale, care sunt de fapt fațete distincte care se compun ca într-un mozaic reprezentativ pentru descompunerea umană și degradarea ei în cea mai decrepită formă. Această personalitate scindată în trei și compusă din Șatov, Piotr Verhovenski, Kirilov, care de fapt reprezintă în forma cea mai subtilă și posedantă trei demoni care compun Marele Demon, aproape imposibil de descifrat, și care reprezintă manifestări ale răului în formele sale cele mai odioase. Fiecare aparține tuturor, și toți fiecăruia în parte în această sclavie a spiritului, în care resursele și forța interioară se risipesc și se destramă în incapacitatea de a face un sacrificiu pentru ceilalți. Stavroghin secătuiește de vitalitate și putere tot ceea ce se află în jurul său prin puterea sa demonică reușind parcă să posede prin energiile sale creînd rătăcire și pângărind tot ce e curat.

Există și personaje luminoase în opera lui Dostoievski dar care parcă nu fascinează atât de mult ca cele negative. Chiar și acestea par idealiste, parcă decupate din altă lume, nedesăvârșite și neterminate, tot imperfecte în natura lor. Un astfel de personaj este prințul Mișkin din *Idiotul* a cărui naivitate este de-a dreptul molipsitoare în tentativa lui de a sări în ajutor și dorința lui de a construi relații, extazul placid și iraționalitatea care îl caracterizează, totuși benefică și aparent vindecătoare. Inadaptat unei societăți corupte și decadente, inocent și în același timp și inteligent, totuși el nu este capabil să dețină abilitățile sociale ale vremii și inteligența emoțională de a face față celor două femei pe care le iubește cu sinceritate și le ajută: Nastasia Filippovna și Aglaia. El este omul ideal dar incomplet, inapt chiar pentru el însuși și victima sistemului în care se află.

La Dostoievski parcă mai mult decât la oricare dintre scriitori avem impresia că trăim în mintea personajelor sale, în structura complexă a gândirii acestora, în nebunia și fascinația ideilor lor monumentale și a acțiunilor lor paradoxale, trăind acel suflu paroxistic de epifanie descifrând treptat stările, angoasele și extazul mistic, pătrunzând astfel în labirintul gândurilor lor.

Cu toate acestea, avem parcă sentimentul de totală perspectivă asupra personajelor pe care le putem cunoaște în minuțiozitatea lor, și putem pătrunde în secretele lor ascunse, în profunzimile și misterele spiritului care bulversează ființa într-un ritm trepidant, chiar dacă au un rol secundar. Personajele dostoievskiene nu joacă un rol, nu declamă replici ca într-o piesă de teatru, ci sunt oameni reali, redutabili prin compoziția structurii lor interioare, cu

personalități complexe, cu conștiințe atât de bine schițate încât parcă au fiecare o formă proprie, abstractă, cu o voce aparte, sunete care parca crează simfonia conștiinței universale care au dat naștere marilor genii.

Personajele create de penelul lui Dostoievski sunt perfecte prin prisma conceperii lor din punctul de vedere al compoziției scriiturii, însă prin natura lor, nedesăvârșite, parcă voit neterminate. Singura figură care oarecum se remarcă în panopia caracterelor dostoievskiene și care pare un personaj terminat, nu numai perfect creat din punct de vedere compozițional dar și pe deplin conturat ca evoluție este Aleoșa. Încă de la 20 ani acesta decide să aducă dragostea în sufletul oamenilor astfel luând calea mănăstirii. Aleoșa este un personaj complet, sintetic care înmănușează toate virtuțile creștine devenind omul lui Dumnezeu, un model hristic, desăvârșit, un adevărat prototip profetic pentru viitorul creștinismului. Fire sensibilă, înclinat spre rugăciune, iubitor de oameni și de adevăr, pregătit oricând pentru jertfa supremă, este un sfânt în viață, trăind fără compromisuri sau cu jumătăți de măsură, o transfigurare a iubirii hristice în faptă, un simbol de puritate și de compasiune fără limite, însoțit mereu de râvnă și pasiunea pentru Dumnezeu și semenii. Aleoșa devine elementul integrator al polarităților, deoarece își acceptă condiția și este într-o stare după voia lui Dumnezeu. În el animus și anima se unesc, patimile neostoite și conflictele Karamazovilor nu clocotesc în el. Acesta apare ca un herald al binelui, un împăciuitoare care aplanează conflictele și cultivă forța binelui pe pământ, aducând pacea, parcă menită să fie un personaj cheie care să demonstreze că se poate și altfel, că există o cale de urmat hristică și că se poate realiza acest deziderat în această viață. El își face simțită prezența în aproape toate scenele romanului, fiind purtătorul de lumină, înțelegere, căldură și bunătate în nebunia și infernul karamazovilor:

„Sunt sigur că cititorii mei, la sfârșitul acestui roman, vor găsi că Aleoșa Karamazov nu e eroul principal. Și, totuși, eu stăruiesc să le atrag atenția că Aleoșa este eroul principal al romanului meu.”⁸

Considerația reflexivă și analitică asupra personajului Aleoșa ne determină să ne întrebăm într-un mod onest cât de realist este sau poate fi acest personaj, dacă este credibil sau dacă acesta este un om real sau doar un ideal. A fost intenția lui Dostoievski de a crea un exemplu în viață al unui creștinism profesat în mod autentic sau o utopie spre care autorul tindea oarecum la un nivel axiologic? Cred totuși că Aleoșa nu este un personaj utopic, cum ar crede unii, deoarece exemple ca ale lui au fost ilustrative în istoria creștinismului sau Sfinților Părinți, ale misticilor sau a martirilor misionari. Dostoievski autorul însuși mărturisea spre finalul vieții: *“Eroul meu de 20 de ani nu are nimic excepțional în el. N-are niciun defect fizic și niciunul moral. Nu are nici o calitate excepțională. Este, după părerea mea, un realist...Aleoșa este realismul creștin pe două picioare”*.⁹

După cum Aleoșa are darul previziunii și ghicește pe Ivan, Mășchin are și el darul intuitiv și presimțiri profetice cu privire la cele două femei, ei reprezintă doi exponenți ai oamenilor cu idealuri înalte care încearcă să aducă un dram de căldură, iubire și seninătate într-o lume de personaje care respira miesmele răului și a căror suflare duhnește de putregaiul decadenței. Dacă Mășchin rămâne „un memento al lui Crist”, „un inestimabil unicat în

⁸ Dostoievski, apud Nichifor Crainic, *Dostoievski și creștinismul rus*, Ed. Anastasia, 1998 p. 254

⁹ Dostoievski, apud Nichifor Crainic, op.cit, p.254

monotona serie umană” , în Aleoșa, Dostoievski a revărsat toate virtuțile, atât cele teologale cum ar fi: credința, nădejdea și dragostea, precum și cele cardinale ca și cumpătarea, dreptatea și tăria, precum și cele exersate prin har: umilința, dărnicia, curăția, blândețea, sângea, ascultarea, disciplina, iertarea, mila. Pe Aleoșa nu-l atinge nici una dintre patimile tuturor celorlalte personaje dostoievskiene care mereu se află în luptă cu ele sau se complac în ele, cufundându-se tot mai mult. Până și instinctul erotic este ținut sub control: „*Însuși instinctul erotic, una dintre laturile care-l caracterizează pe Dostoievski, trăiește nealterat, în stare de puritate naturală în acest personaj*¹⁰”

Dostoievski realizează cu fiecare dintre personajele sale un experiment spiritual, asemenea lui Dumnezeu cu Iov. Acestea se confruntă cu o serie de întâmplări și situații în intersecții existențiale, la limită și în criză care să le testeze caracterul, cercetându-și Umbra, adică manifestările din straturile subterane ale spiritului.

Antropolog și noolog de excepție, alunecând pe nisipurile mișcătoare ale personalității lor sau care, asemenea struțului care își vâra capul în nisip căutând mici pietricele necesare pentru digestie, Dostoievski sondează adânc după combustibilul care alimentează stările lor emoționale, adică cauzele profunde și conflictele lor bazale, aducând la viață prin dinamica ideilor, personaje care construiesc tipologii marcante.

Bibliografie:

- Bahtin, M, *Eroul și poziția autorului față de erou în opera lui Dostoievski*, Editura Cartea Românească, 1970.
- Berdiaev, Nicolai, *Filosofia lui Dostoievski*, colecția Eseuri de ieri și de azi, Iași, Institutul European, 1992.
- Berdiaev, Nicolai, *Încercare de metafizică eshatologică*, București, Editura Paideia, 1999.
- Crainic, Nichifor, *Dostoievski și creștinismul rus*, Ed. Anastasia, 1998.
- Cristea Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Iași, Ed.Polirom, 2007.
- Dostoievski, F. M., *Opere* (în 11 volume), București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.
- Gide, André, *Dostoievski*, Paris, 1933.
- Jacobi, Jolande, *Psihologia lui C.G. Jung*, București, Ed. Trei, 2012
- Larchet, Jean-Claude, *Inconștientul spiritual sau Adâncul neștiut al inimii*, Ed. Sophia, București, 2009
- Lecca, Paulin, *Frumosul divin în opera lui Dostoevski*, București, Editura Discipol, 1998.
- Marinov, Vladimir, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, București, Ed.Trei, 2004
- Mânzat Ion, *Psihologia creștină a adâncurilor*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2009
- Mânzat Ion, *Psihologia Sinelui*, București, Ed. Eminescu, 2000

¹⁰ Nichifor Crainic, Dostoievski și creștinismul rus, Ed. Anastasia, 1998, p. 263

ALEXANDRU LAMBRIOR'S CONTRIBUTION TO FOLKLORE

Anca-Diana Bibiri, Scientific Researcher, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In folklore, Alexandru Lambrior expressed a particular interest, being preoccupied with maintaining popular collections of material needed to meet the masses feeling and thinking. The fundamental idea that emerges from all the folklore research is the compilation of a c o r p u s of popular literature recommending to collect all folk material, including all those materials that peasants had created, preserved and transmitted over time, being the first researcher who stated this need for our national literature.

Keywords: corpus of popular literature, folklore, material culture, national literature

1. Creația populară. Definiții, concepte, caracteristici

Creațiile populare stau mărturie peste veacuri a existenței popoarelor reliefând bogăția sufletească a omului de rând, psihologia maselor, concepția despre diferitele evenimente ale vieții, modul de a concepe și de a privi lumea.

Un loc de seamă în cadrul istoriei literare a poporului român îl ocupă folclorul. Așa cum apreciau și marii noștri folcloriști, „înainte de a exista o literatură românească scrisă a existat o literatură orală, conservată de masele largi populare, o literatură care încifra, într-un limbaj artistic propriu, idealurile și aspirațiile neamului românesc. Această literatură s-a dezvoltat în contextul unui orizont cultural vast, pe temeliile căruia s-a înălțat cultura și literatura noastră modernă” (Pop; Ruxăndoiu, 1976).

Creațiile folclorice mărturisesc despre „lupta străveche a omului pentru stăpânirea naturii, despre lupta împotriva cotropitorilor turci și tătari, despre războaiele împotriva exploatării boierești și ciocoiești, despre fenomenele de proletarizare. În ele găsim mărturia statornică a năzuințelor poporului muncitor spre libertate și dreptate socială, expresia dorinței lui nestrămutate de a-și făuri o viață fericită” (*Istoria literaturii române*, 1964).

Folclorul înglobează pe lângă valorile arhaice, tradiționale, nealterate de civilizație, și faptele vii și actuale, deoarece tradiția coexistă cu inovația; nu se pot cerceta doar moștenirile transmise din timpuri străvechi, din generație în generație, prin viu grai, ci importante sunt și interacțiunile țăranului cu realitățile de zi cu zi, prin care se relevă psihologia și sufletul acestuia.

Toate colecțiile de folclor dau informații din care reies concepțiile omului de la țară față de oamenii cu care vine în contact, despre instituțiile sociale, despre evenimentele la care a luat parte, despre toată experiența acumulată și filtrată prin propria lui conștiință; astfel îl cunoaștem pe țăran în toate circumstanțele la care viața îl supune, fie că muncește sau se distrează, evidențiindu-i modul de a simți și de a gândi.

Privit în general, folclorul reprezintă totalitatea manifestărilor artistice literare, muzicale, coregrafice și de spectacol care aparțin culturii literare spirituale și care evidențiază creativitatea poetică a poporului.

Folclorul se deosebește de creația artistică cultă prin câteva trăsături caracteristice. Un prim caracter al folclorului este acela *tradițional*. Tradiția reprezintă „amintirea faptelor păstrate în memoria maselor, prin transmiterea orală din generație în generație”, dar și „transmiterea unui obicei, adică a acțiunii însăși” (Papadima, 1968). Raportul dintre tradiție și

inovație reprezintă o relație fundamentală care stă la baza proceselor folclorice. Dacă în literatura cultă inovația este dominantă, în folclor acțiunea tradiției este mai puternică. Dinamica raportului este influențată de o serie de factori: vârsta oamenilor are o anumită importanță – bătrânii sunt mai conservatori, în timp ce tinerii sunt mult mai receptivi la inovație; femeile se dovedesc a fi mai tradiționaliste decât bărbații; etapele vieții impun, de asemenea, atitudini diferite față de raportul tradiție – inovație. În tinerețe receptivitatea la schimbare este mare, după căsătorie și acumularea unor experiențe, omul se conformează mai mult rânduielilor impuse prin tradiție. Și firea omului are o anumită importanță: unele persoane sunt mai conservatoare, în timp ce altele sunt mai predispuse la nou.

Pe baza acestora se nasc diferitele concepții dintre generații benefice evoluției folclorului, deoarece „literatura populară se dezvoltă în climatul contradicțiilor dintre vechi și nou, prin acumulări treptate de valori novatoare, concomitent cu folosirea arsenalului artistic tradițional și cu continua lui îmbogățire” (Pop; Ruxăndoiu, 1976).

O altă trăsătură esențială a folclorului este caracterul său *colectiv*. Caracterul popular este un exponent al colectivității, exprimând ideile și sentimentele colectivității. Deși nu creează efectiv, colectivitatea participă activ la toate manifestările artistice, îndeplinind rolul de conștiință critică ce veghează la păstrarea și transmiterea tradiției. Din raportul tradiție – inovație derivă raportul individ – colectivitate; dacă „spiritul unei opere literare populare este cuprins în colectivitate”, acest lucru nu înseamnă că „înlătură pe insul care se află la baza oricărui fenomen folcloric, care creează conform tradiției populare, în nota colectivității” (Theodorescu; Păun, 1967).

În folclor opera rămâne deschisă atât ca realizare, cât și ca interpretare. Fiecare variantă este o creație de sine stătătoare. O variantă provine din alte variante anterioare și, în mod virtual, reprezintă punctul de plecare pentru variantele care vor urma. Variantele scot în evidență stilul creatorilor, stilul diferitelor zone folclorice sau chiar al unei epoci.

Un alt caracter specific creației populare este *oralitatea*. Importantă nu este opoziția oral-scris, cât opoziția audiere-lectură, deoarece literatura populară este cu precădere orală, trecerea la altă formă de receptare (lectura) implicând anumite pierderi de substanță semantică. Oralitatea facilitează apariția variantelor, ceea ce denotă marea mobilitate a creației folclorice, acestea concretizându-se în antologii ce condensează viziunea colectivității.

Memoria colectivității nu păstrează numele vreunui creator individual sau nu îi acordă o importanță deosebită. Aceasta reprezintă o altă trăsătură distinctivă a folclorului. *Anonimatul* era destul de extins încă de la începuturile culturii omenirii, fiind o consecință a oralității și în același timp o manifestare a caracterului colectiv. S-au observat anumite tendințe de afirmare a paternității unor texte în rândul interpreților populari, prin introducerea numelui în ultimele versuri ale cântecului sau sunt cazuri în care colectivitatea atribuie cuiva o anumită creație: „cântecul lui..., hora lui...”. Dar asemenea denumiri dispar după un anumit timp, creațiile respective intrând în fondul obișnuit anonim.

De obicei la realizarea unor creații folclorice participă mai multe arte, acest fenomen purtând numele de sincretism. Cu excepția orațiilor de nuntă, a plugușorului, a unor părți versificate din teatrul popular, a descântecelor, a proverbelor, cea mai mare parte a poeziei românești este cântată. Poporul folosește termenul cântec pentru orice creație al cărei text poetic este susținut de o melodie, iar „a zice un cântec” înseamnă a-l cânta, a-l interpreta.

Astfel, creația folclorică ia naștere în cadrul colectivității, circulă pe cale orală din generație în generație și în chip anonim, sub formă sincretică, îmbinând elementele de tradiție cu cele novatoare.

2. Concepția folclorică a lui Alexandru Lambrior

În cadrul societății literare Junimea, un loc de frunte îl ocupau creațiile populare: „oficialmente poezia populară avea un loc însemnat în *Convorbiri literare*, iar d. Maiorescu o admitea ca un gen literar respectabil” (Panu, 1942). Printre cei care participau la ședințele din cadrul Societății se afla și filologul Lambrior, care prin articolele sale susține promovarea creațiilor populare și valorificarea acestora de către scriitori.

În domeniul folclorului A. Lambrior a manifestat un interes deosebit, fiind preocupat de adunarea și reunirea materialului popular în culegeri, necesare pentru a reuni simțirea și gândirea maselor populare de care se simțea atras, așa cum afirma și Gh. Panu: „...lui Lambrior i-au rămas totdeauna dragostea pentru țăran, cultul limbei vorbite de țăran, entuziasmul pentru tradițiile, poveștile și literatura poporului, și încrederea că pe aceste baze trebuie să ducem mai departe cultura”. Contribuția sa folclorică reiese din câteva articole: *Obiceiuri și credințe la români*, *Obiceiuri din deosebite timpuri ale anului*, *Literatura poporană*. *Pilde, povățuiri i cuvinte adevărate și povești adunate de d-nealui vornicul Iordachi Golescu, fiul răposatului banul Radul Golescul și Însemnări de drum de A. Lambrior*.

Preocupat de trecutul istoric al țării, a cercetat izvoare despre istoria economică și socială, despre cultura materială a neamului românesc. Nemulțumit doar cu informațiile din cărți, singur străbate țara în lung și în lat pentru a da la iveală în mod autentic informații prețioase despre întreg cuprinsul românesc. Astfel, în studiul *Însemnări de drum de A. Lambrior* descrie frumusețile țării, foarte multe dintre ele având caracter istoric, geografic, chiar economic. Pentru explicarea unor nume de localități sau umane, recurge la legende.

Scopul legendei, în sens etiologic, este acela de a explica un fenomen, un fapt istoric, o caracteristică, nume de locuri sau diferite origini ale plantelor, animalelor; în legende sunt prezente elementele fantastice, miraculoase pentru a descrie și a documenta o realitate materială concretă, având amprenta autenticității. Legenda e „purătoarea unui adânc rost social. Legenda explică, lămurește, învață, dă exemple de urmat sau de ocolit cu dezgust și oroare” (Papadima, 1968). Câteva legende culese în peregrinările lui A. Lambrior prin țară care dovedesc spiritul riguros și științific al cercetătorului de a da la iveală și de a face cunoscut și celorlalți creații populare de mare valoare pentru domeniul folclorului: *Peștera Sfintei Teodora*, legenda Pârâului Serafin de pe muntele Ceahlău, *Legenda Dochiei*, *Pietrele Doamnei*, *Pietrele Doamnei*, *Piscul cu dor*, *Peșterile Balicăi*, *Stânca Sorocăi*, *Lacul Dorohoiului*.

2.2. Portul popular

În studiile și cercetările folclorice foarte importantă este și cultura populară materială. Valorificarea acesteia în literatura de specialitate ne înfățișează o lume a porturilor și a vestimentației din anumite perioade ale poporului nostru.

În cercetările de teren realizate, Lambrior consemnează și câteva aspecte în această privință. Notele despre *Îmbrăcămintea țăranilor* au rămas în manuscris.

Lambrior prezintă mai întâi trăsăturile fizice ale oamenilor de la munte, apoi a celor de la câmpie; obrazul muntenilor e mai lungăreț decât al câmpenilor, iar părul celor dintâi este negru și lung, pe când a celor din urmă este scurt și adesea castaniu. În descrierea portului sunt surprinse elemente diferite, comparând câmpenii cu muntenii. Îmbrăcămintea câmpenilor e compusă dintr-o cămașă „de fuior”, care este largă, dar scurtă până la genunchi, purtată deasupra „ițarilor sau bernevicilor (pantaloni tipici, din postav alb, ițari.) de pânză”. În picioare poartă ciubote sau „iminii, un fel de papuci de piele mai groasă”; sunt încinși cu brâie de culoare roșie sau verde, iar peste cămașă poartă sumane „de lână în doi peri, fără găietane (fir de metal sau șiret de lână, mătase etc., cusut ca ornament la unele obiecte de îmbrăcăminte) sau un fel de pieptare de cit (material textil de calitate inferioară, înflorat și apretat, fabricat din bumbac), până la brâu, bumbăcite, cu mânecile lungi, numite ilice”. Spre deosebire de aceștia, muntenii au gulerul cămășii cusut cu mătase; nădragii sau ițarii sunt strânși pe picior, țesuți din lână și încrețiți mult, „fiind mai lungi decât piciorul omului”. Peste cămașă au cojoace scurte cu flori de mătase. În picioare au opinci, se încing cu brâie sau cu „o chingă lată de o palmă și mai bine, acoperită cu nasturi peste tot, iar pe umăr poartă o tolă. Sumanele lor sunt negre, cu găitanuri de lână și poartă mai mult pălării decât căciulă, vara și iarna, fără decât numai la frig mare pun amândouă odată”.

Urmează descrierea portului femeilor atât vara, cât și iarna. Evidențiază frumusețea și simplitatea acestuia. Cămașile purtate de acestea se numesc *altițe*, deoarece sunt împodobite pe piept, pe umeri și la mâneci cu fir de lână roșie sau albastră; acestea sunt strânse la mijloc de brâie frumos colorate. Fustele pe care le poartă se numesc *catrințe*, în culori frumos îmbinate, fără a atrage atenția asupra lor.

În anotimpul rece, ele poartă *suman* sau *cațaveică* (haină țărănească scurtă (îmblănită), cu mâneci largi, purtată de femei; scurteică „blănită mai toată cu piele de miel, numai gulerul de vulpe și acoperită cu postav alb sau verde și sânilii; mânecile cațaveicii sunt lungi și fără blană”). Femeile muntence poartă niște cojocele scurte, cusute cu flori și se încalță cu opinci, iar de la opinci și până la genunchi poartă un fel de ițari, numiți *cioareci*. În zonele țării mai persistă și astăzi elemente ale portului descrise de folclorist, în unele regiuni păstrându-se tradiția, în special în zilele de sărbătoare. Dacă nevestele poartă „pânzeturi” de in sau de borangic, iar bătrânele „peșchirele” (prosop, ștergar; șervet), fetele umblă cu capul gol, prinzându-și flori în păr. La gât salbele de galbeni se poartă și după căsătorie.

Toate acestea stau mărturie peste veacuri a existenței unei tradiții care coexistă cu noul, în funcție de aria geografică și de preocupările oamenilor. A. Lambrior a surprins cu finețe toate detaliile portului popular, reliefând frumusețea acestuia.

2.3.Ceremonialul evenimentelor majore din viața omului

Cultura națională a unui popor cunoaște diferite trepte de dezvoltare, fiind în continuă transformare și înnoire. Înainte de prezentarea propriu-zisă a ceremonialului de familie, filologul ieșean face o apreciere generală asupra stării actuale a tradițiilor. Lambrior consideră că în trecut a existat o mare unitate și atât în clasele de sus, cât și în clasele de jos existau aceleași obiceiuri și credințe. Dar „răzlețirea clasei boierești și înnădirea ei la alte năravuri, la altfel de viață, au lăsat pierderi însemnate în propășirea elementelor de viață națională” (Lambrior, 1875). Apreciază că poezia, muzica erau mai înfloritoare atunci când și clasa boierească, clasa mai cultivată a societății se ocupau de acestea. Se întreabă pe bună dreptate:

„Unde mai sunt cântecele zise la mesele domnilor și acele zicători de țară cu care se desfătau nu numai boierii și domnul, ci și solii țărilor străine? Păstratu-le-a pe toate poporul de jos, încăput-au toate în cercul îngust al vieții lui? Desigur că nu. El a păstrat mai mult ceea ce era a lui” (*Ibidem*). Poporul a cultivat cântecul, a păstrat baladele vechi, și a aplicat în practică tradițiile moștenite, pe care scriitorii „le sulesc, le întorc, le retează, le mai anină câte o coadă, numai să iasă romane” (*Ibidem*).

Obiceiurile pe care le prezintă se referă la evenimentele majore din viața omului: nașterea și moartea; în ceea ce privește nunta, Lambrior reușește să lase în manuscris câteva elemente, fără să elaboreze o lucrare despre aceasta.

2.3.1. Cumătriile

Ceremonialul cumătriilor este prezentat așa cum se desfășura el, păstrând nota de autenticitate. Astfel, în ceasul nașterii își făceau apariția ursitoarele care îi prevesteau copilului soarta vieții lui. A. Lambrior surprinde și expresia care se va încetățeni, *a face pe ursită*, care presupunea diferite practici magice făcute de bătrânele satului, pentru a alunga răul.

După ceremonia religioasă, urma cumătria, petrecerea propriu-zisă care avea loc seara, iar invitații erau poftiți cu o zi înainte de către un prieten al familiei prin vorbele: „jupânul nănaș și jupâneasa nănașă, împreună cu ai lor cumătrii, se închină la cinstita față d-voastră ca la un mândru codru verde și vă poștește să osteniți deseară până la gazda dumilorsale, că li s-a născut prunc tânăr și frumos și de mare veselie s-a umplut casa lor. Tare se vor supăra cinstiții nănași și întreaga cinstită adunare, dacă veți da greș la aceasta”. Odată sosiți la petrecere, bărbații se strâneau deoparte și discutau despre războaie, despre vitejiile domnilor și a boierilor, fapte petrecute în trecut, pe când acum erau preocupați mai mult de problemele personale și întâmplările cotidiene. Este surprinsă curgerea simplă și spontană a povestirilor spuse de bărbați în legătură cu vânatoare și întâlnirea cu ursul.

În acest timp, femeile vorbesc și sporovăiesc despre ale lor, până ce gazda îi invită la masă; aici se mănâncă, se bea, se veselesc și atmosfera este întreținută de lăutari, care cântă cântece de țară, cum ar fi sârbeasca, corbeasca și ruseasca. Deși sunt la o petrecere, în versurile cântecelor transpar și notele triste și aici subliniază folcloristul toată puterea copleșitoare a doinei care „are ceva a sufletului singuratic și jalnic pe care nu îl poate zugrăvi nici un cuvânt din limba grăită”.

La urmă se adună câștigul dăruit de comunitatea prezentă la eveniment, iar oaspeții se retrag la casele lor.

Valoarea prezentării lui Lambrior rezultă din faptul că acesta a participat la astfel de evenimente și le-a consemnat firul lor firesc, fără a interveni cu întrebări sau comentarii. „Datele folclorice și expresiile dialectale sunt înregistrate în curgerea lor normală. Metoda aceasta e cea mai recomandabilă: participarea la ceremoniile folclorice și captarea lor pe nesimțite.” (Chițimia, 1971)

Acest obicei, prezentat în mediul său natural, s-a păstrat peste veacuri, în unele zone în forma sa arhaică, iar în altele, au apărut elemente de noutate, dând o mai mare amploare evenimentului. Totuși, acest eveniment major în viața omului nu poate fi trecut cu vederea, venirea pe lume a unui copil aducând bucurie în familie, care este împărtășită cu întreaga comunitatea conlocuitoare.

Al doilea eveniment major în viața omului îl constituie căsătoria, începerea unei noi vieți în cadrul organizat al familiei. Date despre acest obicei la români, înregistrate de Lambrior, și pentru care scosese informații din *Descrierea Moldovei* a lui Dimitrie Cantemir, au rămas în manuscris. Acest lucru se datorează faptului că filologul s-a ocupat mai întâi de un alt moment semnificativ din viața omului, și anume, moartea, urmând ca să revină și asupra nunții, dar firul vieții sale scurte nu i-a îngăduit să își termine proiectele începute.

2.3.2. Însmormântările

Numele ceremonialului înglobează obiceiurile din clipa morții celui în cauză și până la însmormântarea propriu-zisă. Observând fenomenul în toată manifestarea lui, Lambrior surprinde elementele ce caracterizează fiecare etapă a acestui ceremonial de familie, înfățișându-le în curgerea lor naturală și firească. În mare, cele prezentate sunt și astăzi la fel, cu mici deosebiri, prezentând și unele aspecte dispărute astăzi.

Filologul începe prin a prezenta faptul că la moartea omului, acesta trebuie să aibă o lumânare de ceară aprinsă în mână, pentru ca „sufletul să fie întâmpinat cu lumină la despărțirea de trup”. Tradiția spune că acela care moare fără lumânare la cap ori a avut păcate foarte multe și grele, ori a avut “moarte întunecată”, iar bătrânii poartă o mare grijă în această privință; se crede că sufletele celor înecați nu se pot bucura de lumina zilei, ci doar de seninul nopților cu lună, astfel încât este interzisă zicala “e lumină ca ziua”, spusă de copii în nopțile cu lună.

Ceea ce aduce nou Lambrior este prezentarea jocurilor la priveghi; este înfățișat un joc numit „țușca” (acest joc are diferite denumiri pe cuprinsul țării: „ciuște sau șiuște, motroșcă, mișca” (Marian, 1892)), unde fete și băieți petrec cu mare veselie până în zori. Țușca era un ștergar împletit foarte vârtos; jucătorii se așezau în cerc, iar unul în mijloc; în timp ce jucătorii plimbau foarte repede țușca de la unul la altul, cel din mijloc trebuia să ghicească la cine se află aceasta; dacă nu ghicea i se aplica un număr de lovituri, iar atunci când ghicea, cel descoperit îi lua locul. Priveghiul ținea două zile cu aceeași rânduială sau și cu alte jocuri. Lambrior nu pomenește alte jocuri, acestea fiind prezentate de S. Fl. Marian în studiul său despre însmormântare: buvna, inelușul, lumânărica, capra, moara, cămila păpușelele, ridicarea, moșneagul și baba, mânzulica, prișcala, sticla în grindă, mărul, cioara, ursul, gășca, leuca, butea cu curechi, baba-oarba, și altele.

Deși exista o atmosferă tristă, ca la astfel de evenimente, totuși această atitudine provenea din credința că moartea „nu înseamnă curmarea definitivă a vieții și a anumitor aspecte ale ei. Mortul simțea și el nevoia petrecerii, mai ales dacă era tânăr. E cert că în vechime jocul de priveghi se practica la moartea tinerilor. Era în cinstea lor” (Chițimia, 1971).

Timp de un an de zile era interzis mersul la horă sau purtarea unor obiecte de găteală de către apropiatele mortului. După un an se făcea intrare fetelor la joc astfel: „fata purtată de mână de către un flăcău așterne o năframă la pământ pe care călcând cu picioarele se prinde în joc”.

În continuare sunt prezentate evenimentele din a treia zi, respectând tradiția, la scoaterea mortului din casă se dă de pomană câte o bucată de pânză numită *pod*, însoțită de o lumânare de ceară, apoi procesiunea pornește la drum într-o anumită ordine: mai întâi prapurile și crucea, apoi pomenile și coliva, preoții, nășălia cu mortul și, la urmă, rudele și comunitatea care participă la eveniment. După prohodirea din biserică, cei apropiați dau

„sărutarea cea de pe urmă”, iar cioclii îl scot afară și îl duc la groapă; aici se așază cu fața spre răsărit, de unde se ivește lumina, iar groapa se astupă cu pământ care formează mormântul. Este menționat faptul că dacă cel care a murit era „holtei și om de arme” i se dădea de pomană, peste groapă, calul; în caz că era un plugar înstărit „i se da peste groapă o vacă, iar de e sărac, un cucuș sau o găină neagră”.

Lumea reîntoarsă acasă se așază la praznic sau comândare, care era pregătit cu multă grijă chiar în ziua înmormântării: oi și berbeci erau sacrificați după ce preotul le citea o rugăciune, pe marginea unei gropi, unde se scurgea sângele. Această groapă se numea *arăt*. Preotul primea capul și pielea animalelor, de aici provenind și zicala „au dat pielea popei”, adică a murit.

Ultimele elemente prezentate se referă la sufletul mortului, care se zice că bânuie încă 40 de zile, astfel încât cei apropiați trebuie să tămâieze casa și mormântul tot atâtea zile. În tot acest timp se mai făceau pomeniri, numite *griji*, constând în colivă, colaci și praznic. Mai exista obiceiul ca, pe lângă cruce, la capul tânărului, să se așeze un brad. În unele zone ale țării se obișnuia să se pună în sicriu ac și ață pentru ca să-și coase hainele, când i se vor rupe, iar în Ardeal i se pune o măciucă nouă, cu care să se apere de dușmani și în care să se rezeme în lunga-i călătorie.

Toate aceste obiceiuri demonstrează credința omului în viața de după moarte, în rai și iad. Moartea nu este privită ca ceva înfricoșător, ci ca o trecere ireversibilă spre lumea „de dincolo”, unde există „viață fără sfârșit”.

2.4. Jocurile copiilor

Tot în articolul *Obiceiuri și cedințe la români*, Lambrior tratează și jocurile pentru copii. Abordarea este prima în literatura de specialitate și constituie un punct de plecare pentru cercetările ulterioare: „cel dintâi care a dat atenția cuvenită jocurilor de copii a fost Al. Lambrior” (Neagu et alii, 1967).

Nostalgia copilăriei ne urmărește toată viața, sufletul tânjind după acele timpuri pline de farmec și libertate, iar copilul din noi cerându-și drepturile. Inocența vârstei, frumusețea și plăcerea petrecerii timpului împreună răzbat, la vârsta infantilă, în magia și vraja jocului. Din punct de vedere psihologic, la această vârstă, activitatea de bază este jocul. Copilul copie ceea ce e vede în jurul sau și și exprimă toată bucuria vârstei prin joc.

Folclorul copiilor are un conținut complex și eterogen, cuprinzând piese create în epoci diferite, unele fiind preluări din folclorul adulților. Acestea din urmă au suferit modificări în conținut și formă, pentru a corespunde funcției și concepției artistice a micuților interpreți.

Lambrior a înfățișat jocuri ale copiilor atât din timpul verii, cât și din anotimpul rece, reliefând caracterul social al acestora și arătând că s-au păstrat „întocmai la țară și prin orașe, fără deosebire de clasă socială, încât se arată buni păstrători ai vechilor tradiții”. Într-adevăr, toate aceste moșteniri datează din timpuri străvechi și s-au transmis din generație în generație prin simpla lor practicare.

Câteva jocuri descrise de A. Lambrior: *Ineluș învârtecuș*, *Baba-oarba* sau *amija*, *jocul dupii*, *amijitul*, în variantă modernă, *De-a v-ați ascunselea*, *Puia-gaia*, *jocul Halea-Malea*, *brăzdița*.

Jocul are atât un caracter didactic, deoarece prin el se învață, prin repetare, cât și un rol educativ, deoarece prin ironie și chiar satiră se evidențiază trăsături de caracter ale copiilor.

Prin vioiciune și veselie, jocul reprezintă cadrul de dezvoltare psihologică a copilului, arătând dorința lui de viață, naivitatea și zburdănicia, marea cheltuială de energie consumată.

Pornind de la aceste prime însemnări ale lui Lambrior, cercetătorii din acest domeniu vor reuși să dea foarte multe culegeri îmbogățind astfel literatura de specialitate.

2.5.Diverse obiceiuri din timpul anului

Ceea ce caracterizează folclorul românesc este bogăția obiceiurilor tradiționale legate de muncile agricole de peste an și de păstorit. Cu diferite ocazii, în special religioase, poporul român petrece și se bucură, sfințind Sfintele Sărbători prin anumite practici și credințe.

Poezia de ritual și de ceremonial este sincretică, de cele mai multe ori este cântată, însoțită de dans. Ritualul are loc în anumite momente din existența omului și nu reprezintă niște realități cotidiene, ci pe acelea care sunt ocazionale și cu prilejuri deosebite, care impun un comportament diferit de acela obișnuit.

Lambrior, în cercetările de teren întreprinse pentru a culege la fața locului obiceiurile practicate de popor, a consemnat și câteva date despre practicile care se desfășoară cu anumite ocazii în decursul anului; începe cu obiceiurile de Sf. Vasile și ajunge până la Crăciun.

În noaptea spre Sf. Vasile, cea dintâi zi a anului, era obiceiul ca plugărașii să „chiuie din gură și sună din o talancă, apoi mai trag buhaiul și plesnesc din bice pe la fereștile caselor” (Șiadbei, 1926). Cu multă vreme înainte de această seară, băieții și flăcăii se reuniau în cete de până la 24 și pregăteau recuzita necesară pentru seara respectivă: buhaiul, biciul și altele. Buhaiul ere reprezentat de o puțină învelită la gură cu piele în chipul unei dobe, și în mijlocul pielii învelitoare erau niște peri din coada calului, de care se trăgea cu degetele udate cu apă, ca să scoată sunetul unui buhai, de unde și denumirea instrumentului. Dintre ei se alegea un urător care era cel mai iscusit la vorbă, iar ceilalți numai „hăiau” din când în când în cursul urăturii. Timpul urăturii diferă în funcție de vârsta participanților: cei mici, în cete de doi, plecau mai devreme și urătura lor era scurtă; urmau flăcăii care plecau la lăsarea serii și știau urături lungi și diferite; în afara acestora, mai existau cete care închipuiau *nunta*, unele jucau *moșneagul și baba* (azi nu se mai practică), iar altele *capra*. Pentru toate acestea, performerii erau răsplătiți cu colaci sau bani.

Lambrior nu notează însă nici o variantă a urăturii sau vreun text aparținând celorlalte manifestări; probabil se gândea să revină asupra lor mai târziu, având în vedere că acestea au rămas în manuscris și publicate mult mai târziu de I. Șiadbei.

A doua zi era obiceiul să se meargă cu semănatul, în Moldova, sau sorcova, în Muntenia, necunoscută în Țara Moldovenească. Umblând unul câte unul, urătorii aveau la ei grâu sau secară; în Muntenia, copii mergeau cu ramuri de flori artificiale.

La interval de șase zile urmează *Boboteaza* sau *Iordanul*, sărbătoare cu bogate implicații religioase, riguros păstrate și celebrate de Biserica Ortodoxă. Obiceiul era ca în timpul ceremoniei de sfințire a apei, după ce se slobozeau focuri din puști și pistoale, tinerii se duceau și căutau crucea aruncată de preot, crezându-se că acela care va aduce crucea va fi „scutit de boli tot anul”.

Până la Paști sunt precizate date în legătură cu evenimentele din timpul “câșlegilor, când aveau loc șezători și clăci. Cercetătorul menționează deosebirea dintre cele două: dacă șezătoarea era „o adunare de fete și de femei la o casă, cu lucrul de mână, mai cu samă cu furca”, claca era „tot o adunătură de fete și de femei fără de cât, în loc să vie fiecare cu lucrul

său, gazda le dă de lucru, ori de scărmanat lână”. Acest fapt consemnat de Lambrior dovedește că șezătoarea alcătuită numai din fete nu e specifică doar Ardealului, unde se practica intens, ci și în alte regiuni ale țării.

Astfel, clăcile și șezătorile erau prilejuri în care se țeseau și se nășteau cele mai interesante creații populare, iar timpul era acela al câșlegilor din anotimpul rece. Tot în cadrul acestor întâlniri se ziceau cimilituri de ghicit și frânturi de limbă spre hazul și veselia celor prezenți.

Ultima săptămână a câșlegilor se numește *săptămâna albă*, deoarece atunci se mănâncă numai brânză și ouă, iar ultima zi e aceea a lăsăturii secului, de a doua zi începând postul, care ține șapte săptămâni. La mijlocul postului există o zi numită *miezul păresei*, zi în care se adună ouăle strânse pentru Paști. Acestea au o semnificație aparte în cadrul acestei sărbători: înainte de a merge la Biserică pentru Slujba de Înviere, toți se spălau cu apă în care se puneau ouă roșii, ca să fie rumeni la față tot anul. Ouăle roșii se ciocnesc și cel care sparge mai multe ouă, acela le ia pe toate; cine refuza să i le dea se spunea că, pe lumea cealaltă, le va mânca cu păcură, la fel și aceia care foloseau ouă de pichere, vestite prin tăria lor. A doua zi după Paști începea scrânciobul și horele; era obiceiul ca tinerii să iasă la joc, iar bătrânii asistau de pe margine la veselia lor. Acestea țineau până la Înălțarea Mântuitorului.

O altă sărbătoare prezentată de cercetător este *Armindenul*, ziua Sf. Irimia, ce se celebra la 1 Mai, fiind strâns legată de începutul lucrărilor agricole de primăvară. Toți oamenii ieșeau în grădini și pe câmp, unde se mânca miel fript și se bea vin cu pelin (pentru ca via să rodească). Orășenii erau atenți la cântecul cucului: dacă acesta se auzea din față sau din dreapta se spune că le mergea bine tot anul, dacă îl auzea din stânga, le va merge rău. Alte eresuri de primăvară mai erau și cele legate de păsările călătoare; dacă cineva le vedea în pereche, îi mergea bine peste an și, dacă era fată sau flăcău, se căsătoreau în anul respectiv, petrecând mulți ani fericiți. Dintre păsările călătoare, la loc de cinste erau rândunelele și cocostârcii, care își făceau cuiburile în gospodăriile cetățenilor. Dacă cineva îndrăznește să strice vreun cuib, era credința că acel cocostârc de la casa respectivă aducea un cârbune în cioc și dădea foc la casa respectivă.

Sâmbăta Moșilor se celebra după Paști și era dedicată morților. Aceasta dovedește credința în viața de dincolo, legătura care se păstrează între cei vii și cei morți prin practicarea acestui obicei. Se dau de pomană de sufletul morților bucate și vin pentru care se zicea „bogdaprosti!”.

Drăgaica consta în adunarea fetelor de țărani și alegerea celei mai frumoase, care era împodobită „cu o cunună de spini împletite, cu cheile de la șuri în mână, cu mâinile întinse și legate cu basmale în chip de aripi ca și când ar zbura”. Deși astăzi asemenea ceremonial a dispărut, numele se mai păstrează, însemnând un joc neobișnuit.

Paparuda reprezenta invocarea unei zeități pentru a provoca intervenția ei în favoarea oamenilor și anume provocarea ploilor în perioadele secetoase ale anului. O copilă îmbrăcată în cămașă de frunze de copaci și buruieni, împreună cu alți copii, umblau jucând și cântând. La fiecare casă, babele îi turna apă rece paparudei și spuneau o incantație: „Papalugo, suie-te la cer și deschide porțile sale și ne trimite ploaie de sus ca să crească grâul, păpușoiul, mălaiul și altele”. În credința țăranilor, ploaia era oprită de cărămidari spre folosul muncii lor.

Prezentarea obiceiurilor din cursul anului se termină cu sărbătorile de Crăciun. Este momentul când prin colinde și anumite practici se transmite pe pământ un mesaj al cerului

creștin. Lambrior prezintă *Turca*, care astăzi nu se mai practică, *Steaua* și *Irozii*. Cântecul de stea erau cântate „cu un glas particular, ce nu seamănă nici cu cel de biserică, nici cu al cântecelor de lume”. Importantă este *colinda*, care prezintă în versuri Nașterea lui Christos: flăcăii îmbrăcați în veșminte ca din vechime și cu coifuri de hârtii pe cap cântă versuri în care Irod joacă un rol însemnat. Există obiceiul ca atunci când întâlneau o stea pe cale, Irozii, reprezentanții păgânătății, o tăiau, de unde frica celor ce mergeau cu steaua.

Adunarea acestui material folcloric arată marea preocupare a cercetătorului pentru producțiunile populare, care reflectă credințele de veacuri ale poporului român, păstrate în unele zone nealterat, așa cum au fost ele transmise din generație în generație.

Concluzii

Cercetarea folclorului viu este necesară cunoașterii proceselor, fenomenelor și faptelor de folclor, dar poate ajuta și la o mai bună înțelegere a dezvoltării folclorului, cunoașterea faptelor și fenomenelor din trecutul creației populare.

Ideea fundamentală care se desprinde din toată cercetarea folclorică este aceea a întocmirii unui corpus de literatură populară care să cuprindă tot ceea ce țărâna a creat, a păstrat și a transmis de-a lungul vremii. A. Lambrior a enunțat primul această necesitate în cadrul literaturii naționale, dar viața a fost necruțătoare și nu i-a dat posibilitatea să își ducă la împlinire proiectele în care credea cu ardoare și tărie.

Concepând folclorul ca un complex al tuturor manifestărilor sufletești, cercetătorul a surprins elementele constitutive ale obiceiurilor în cadrul lor natural de desfășurare. De aceea, „el a pornit prin studierea sociologică a obiceiurilor poporului român. Dar n-a rămas la funcția simplist-socială a producției folclorice, ci concepe o categorie estetică a producției populare” (Chițimia, 1968) și acest lucru nu era posibil decât în totalitatea creației populare.

Pătruns de un mare spirit de observație, A. Lambrior reușește să deschidă noi drumuri și în domeniul folclorului, căruia nu i se acordase până în secolul al XIX-lea o prea mare importanță. Este primul culegător al folclorului copiilor, iar în ceea ce privește ceremonialul înmormântării, a menționat pentru întâia oară date referitoare la bocet și la jocurile de priveghi.

Abundența, varietatea și frumusețea materialului complex adunat reflectă intensă viață folclorică pe care o trăiesc oamenii, dar și păstrarea unui fond străvechi tradițional, ca o oglindire în timp a vieții materiale și culturale.

Bibliografie

Scrierile lui Alexandru Lambrior:

Obiceiuri și credințe la români, în “Convorbiri literare”, IX (1875), nr. 1 (*Cumătriile, Jocurile copiilor*); nr. 4 (*Înmormântările*).

Obiceiuri din deosebite timpuri ale anului (pagini inedite de...), publicate de I. Șiadbei, în “Făt frumos”, I (1926), nr. 5; nr. 6.

Însemnări de drum de A. Lambrior (publicate de I. Șiadbei), în “Viața românească”, XIX (1927), nr. 1; nr. 2.

Manuscrise (donate de I. Șiadbei la 15 decembrie 1933), B. A. R., mss. rom. nr. 5294.

Referințe:

- Chițimia, I. C., A. Lambrior, *folclorist*, în “Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, VI (1957), nr. 1-2.
- Chițimia, I. C., *Folcloriști și folcloristică românească*, Editura Academiei R. S. R., București, 1968.
- Chițimia, I. C., *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, București, 1971.
- Coșeriu, Eugeniu, *Les universaux linguistique (et les autres)*, în „Proceedings of the eleventh international congress of linguists”, coordonator Luigi Heilmann, Bologna, 1974.
- Ciubotaru, Ion H., *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova*, Editura Universității “Al. I. Cuza”, Iași, 1986.
- Densusianu, Ovid, *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, Editura pentru Literatură, București, 1910.
- Gorovei, Artur, *Folclor și folcloristică*, Editura Hyperion, Chișinău, 1990.
- Gorovei, Artur, *Datinile noastre la naștere*, Cronicar, București, 2002.
- Istoria literaturii române, I, *Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400 - 1780)*, Comitetul de redacție al volumului: acad. Al. Rosetti, redactor responsabil; prof. univ. Mihai Pop, prof. univ. I. Pervain, redactori responsabili adjuncți. Secretar: conf. univ. Al. Piru, Editura Ac. R. P. R., București, 1964.
- Marian, S. Fl., *Înmormântarea la români*, Ed. Academiei Române, București, 1892.
- Neagu, Gh. I. și alții, *Studii de folclor și literatură*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Nuță, Ion, *Studiu introductiv*, în A. Lambrior, *Studii de lingvistică și folcloristică*, Editura Junimea, Iași, 1976.
- Panu, Gh., *Amintiri de la Junimea din Iași*, vol. I, II, Editura “Remus Cioflec”, București, 1942.
- Papadima, Ovidiu, *Literatura populară română*, București, 1968.
- Pop, Mihai, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976.
- Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2001.
- Theodorescu, Barbu, Octav Păun, *Folclor literar românesc*, EDP, București, 1967.

ANTI-COMMUNISM, MEMORY AND ETHICAL DIFFERENCE IN THE ROMANIAN EXILE PRESS (THE *LUCEAFĂRUL* AND *ETHOS* MAGAZINES)

Elena Bondor, PhD, "Mihai Eminescu" Central Univesity Library, Iași

Abstract: The purpose of the present work is to analyze the evolution of the anti-communist fight, led by the Romanian exile, by means of the cultural magazines, whose apparition was determined by the political context of Romania. The first of them, Luceafărul (Paris, 1948-1949), came out during the years of Romanian Stalinism, with the purpose of maintaining the identity of Romanian language and culture, both subjected by the communist regime to a process of forced and systematic russification. The idea that the Romanian culture can only survive in exile is due to this magazine, idea that will constitute a genuine programme of the Romanian exile. The second magazine, Ethos (Paris, 1973-1984), published as a reaction to the cultural revolution initiated in 1971 by dictator Nicolae Ceaușescu, proposed the redefinition of the exile. Thus, the „second exile”, as Virgil Ierunca, one of the magazine editors has named it, has arisen. This phenomenon targeted the ethical evaluation of the exile, as well as the emphasis of the „exile from within”, which kept some of the authors in the country away from compromise. In this context, the figure of Mircea Vulcănescu was invoked, which has become a genuine symbol of moral verticality and of preserving the „Romanian dimension of existence”.

Keywords: Luceafărul (magazine); Ethos (magazine); Romanian publications from exile; Romanian authors in exile; opponents of the Communist regime

1. Momentul *Luceafărul*

După instaurarea comunismului în România și începerea procesului de rusificare forțată a țării, câțiva intelectuali români aflați în exil, grupați în jurul lui Mircea Eliade, au conștientizat faptul că lupta împotriva regimului aflat la putere trebuia dusă “nu doar pe plan politic, ci și cultural”¹. În acest context a apărut, în noiembrie 1948, una din primele publicații literare ale exilului românesc anticomunist, intitulată *Luceafărul: revista scriitorilor români în exil*. Redactorii revistei, ale căror nume nu apar într-o căsuță editorială, au fost Mirecea Eliade și N.I. Herescu, iar secretar de redacție Virgil Ierunca². După apariția celui de-al doilea număr (mai 1949), revista, care primise sprijin financiar din partea Generalului Nicolae Rădescu³, își încetează apariția. După cum se precizează în “Cuvântul de început” (nesemnat), “revista de față apare în timpul celei mai grave crize pe care a cunoscut-o neamul românesc în lunga și dramatica lui istorie [...]. «Epurarea» bibliotecilor și librăriilor noastre, începută ani în urmă, continuă cu o violență crescândă. În locul lui Mihail Eminescu, Hașdeu, N. Iorga, Octavian Goga, Brătescu-Voinești sau Liviu Rebreanu, ni se propun, în original sau în traducere, autori sovietici. Majoritatea scriitorilor români în viață nu mai pot publica [...] Această sincopă a literaturii și culturii românești nu poate fi, bineînțeles, remediată de cei câțiva scriitori pe care soarta i-a purtat peste hotarele țării. Dar acești puțini scriitori din străinătate, au totuși ceiace de mult nu mai au scriitorii din țară: libertatea de a scrie și de a publica. Și încep, acum, să aibă și un public, înfiripat din numărul tot mai mare de refugiați.

¹ Afirmația aparține lui Virgil Ierunca, într-un interviu acordat Ilenei Corbea în decembrie 1998 (cf. Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *Resemnarea cavalerilor*, Jurnalul Literar, București, 2002, p. 133).

² Interviul cu Virgil Ierunca și Monica Lovinescu realizat de Nicolae Florescu (1994, Paris), în: Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *Resemnarea cavalerilor*, Jurnalul Literar, București, 2002, p. 68.

³ *Ibidem*, p. 69.

Toți aceștia simt nevoia să păstreze legătura vie cu limba, arta și cultura românească”⁴. Redactorii își mai propun să ofere, împreună cu colaboratorii revistei, “prin multiplicitatea tradițiilor dela care se revendică, o imagină, oricât ar fi ea de palidă, a bogăției și varietății culturale românești”⁵. De asemenea, își propun să redea “o imagină cât mai completă a spiritualității românești în exil”, într-un “buletin al activității literare și culturale românești peste granițe”, planificat pentru publicare în paginile *Luceafărului* începând cu numărul al doilea⁶. De asemenea, scriitorii grupați în jurul revistei *Luceafărul*, împărtășind aceleași credințe și idealuri, precum credința în libertate și idealul comun “al unei istorii care se îndreaptă spre eliberarea omului, iar nu spre iobăgirea lui”⁷, se declară “scriitori angajați”. Atitudinea lor anticomunistă este evidentă: “dictatura culturală a actualilor ocupanți încearcă restaurarea vremurilor de mult apuse ale Fanarioților și Regulamentului Organic. Nu înseamnă a ne atribui vreun merit declarând pur și simplu că respingem o asemenea concepție retrogradă, obscurantistă și reacționară a literaturii și culturii în general, impusă prin normativul ocupantului și susținută prin mitralierele lui”⁸.

Primul număr al revistei reunește texte semnate de Alexandru Busuioceanu, Mircea Eliade, Mihail Fărcășanu (sub pseudonimul Mihail Villara)⁹, D.N. Ciotori, Mircea Eliade, Constantin Antoniadă, Emil Cioran (sub pseudonimul Z.P.)¹⁰, Virgil Ierunca (sub pseudonimul Alexandru Andronic)¹¹, George Ciorănescu (sub pseudonimul Iosif Moldoveanu)¹². În numărul al doilea, V. Voiculescu publică poezia cu titlul “Adio Libertății” sub pseudonimul Valeriu Anghel. Potrivit relatărilor lui Virgil Ierunca, poezia fusese trimisă clandestin din țară și adusă la redacție de N.I. Herescu¹³. Tot în al doilea număr, Emil Cioran publică ultimul său text în limba română, cu titlul „Razne” (pp. 145-149).

Articolul-program¹⁴ al revistei *Luceafărul* este unul care conține, în formă condensată, o serie de coordonate pe care se vor înscrie, într-un moment sau altul, majoritatea publicațiilor culturale ale exilului românesc. Principalele coordonate sunt: atitudinea anticomunistă, ideea supraviețuirii culturii românești în exil, menținerea legăturii cu limba română, conservarea tradițiilor, oferirea unei imagini a spiritualității românești din exil prin alcătuirea unor bibliografii.

Vom oferi în continuare câteva exemple, pentru a arăta cum se înscriu orientările unor publicații ale exilului apărute după revista *Luceafărul* pe coordonatele unor perspective

⁴ “Cuvânt de început”, în: *Luceafărul*, Paris, Anul I, nr. 1, Noemvrie 1948, p. 3.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁶ „Informații culturale”, în: *Luceafărul*, Paris, Anul I, nr. 1, Noemvrie 1948, p. 122.

⁷ “Cuvânt de început”, în: *Luceafărul*, Paris, Anul I, nr. 1, Noemvrie 1948, p. 4.

⁸ *Ibidem*

⁹ Numele autorului este identificat de Mihaela Albu și Dan Angheliescu, *Presa românească din afara granițelor*, Editura Fundației România de mâine, București, 2010, nota 17, p. 28.

¹⁰ Despre faptul că sub inițialele Z.P. se ascunde numele lui Emil Cioran aflăm dintr-un interviu realizat de Ileana Corbea cu Virgil Ierunca în decembrie 1998, în: Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *op.cit.*, p. 134.

¹¹ Interviul realizat de Ileana Corbea cu Virgil Ierunca în decembrie 1998, în: Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *op.cit.*, p. 134.

¹² Numele autorului este identificat de Mihaela Albu, Dan Angheliescu, *Presa românească din afara granițelor*, Editura Fundației România de mâine, București, 2010, nota 17, p. 28.

¹³ Interviul cu Virgil Ierunca și Monica Lovinescu realizat de Nicolae Florescu (1994, Paris), în: Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *op.cit.*, pp. 67-68.

¹⁴ Articolul-program a fost formulat cel mai probabil de către Mircea Eliade, eventual împreună cu N.I. Herescu (Virgil Ierunca afirmă într-un interviu acordat lui Nicolae Florescu faptul că lui Mircea Eliade „i se încredințase, lui și lui Herescu, revista”, în: Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *op.cit.*, p. 67).

deschise de către aceasta din urmă¹⁵. Revista *Orizonturi. Buletin lunar pentru Informație și documentare proprie* (editată de Cercul de Studii și Cercetări Științifice al Românilor din Germania, apărută la Stuttgart din iunie 1949 până în iunie-iulie 1953) apare din necesitatea “simțită în rândurile intelectualilor noștri, de a avea o publicație proprie, în care să-și comunice gândurile și să-și arate contribuția lor în exil, pe linia salvării culturii noastre naționale”¹⁶. *Destin. Revistă de cultură românească* (apărută sub conducerea lui George Uscătescu la Madrid în perioada 1951-1972) califică elitele românești din exil drept “adevărate frânturi de Țară, reprezentând întreg universul românesc, am putea spune un fel de monade de vieață și cultură românească”; datorită lor, aflăm din *Cuvântul înainte*, este de a se fixa “pe constantele permanente ale viitorului românesc”¹⁷. Revista *Înșir’te mărgărite. Literatură, Folclor, Artă, Știință, Critică* (apărută la Rio de Janeiro, Brazilia, între anii 1951-1958) pune în discuție condiția scriitorilor de limbă română exilați, dintre care unii devin scriitori de limbă străină: “dincolo de această latură a muncii sale, rămâne eterna lui identitate: aceea de scriitor român”. Articolul-program al revistei atinge și ideea memoriei: apariția ei este justificată de dorința de a oferi scriitorilor “putința de a mărturisi”. Până când va deveni un “document”, revista se dorește a fi o tribună (“Un cuvânt”, semnat ÎNȘIR’TE MĂRGĂRITE, nr. 1, ianuarie-martie 1951)¹⁸. *Gânduri libere. Revistă culturală și literară*, Paris, 1951-1952, la care colaborează Constantin Amărieuței, Monica Lovinescu (Ina Cristu), Virgil Ierunca, se dorește a fi “un organ de apărare a culturii naționale”; despre emigrație se crede că aceasta “poate contribui la păstrarea valorilor existente și la pregătirea celor de mâine”¹⁹. Cât privește *Caete de dor. Metafizică și poezie* (Paris, 1951-1960, redactori Virgil Ierunca și Constantin Amărieuței), aflăm, dintr-un cuvânt introductiv, că revista se adresează “acelora care în libertate și râvnă probează vrerea de dăinuire a cuvântului și gândului românesc” (p. 1). Revista *Cuget românesc* (Buenos Aires, Argentina, 1951-1958, director Dumitru Găzdaru) nu agreează ideea de “rezistență în afara neamului”, deoarece “reală rezistență se face cu temei numai acolo unde are loc și oprimarea”²⁰. *Revista scriitorilor români* (apărută la Roma și la München, 1962-1977, revistă a Societății Academice Române, redactor la apariție Mircea Popescu) își informează cititorii că “spiritul literaturii românești – adevăratul spirit! –, cu rădăcini adânc înfipite în trecut și cu ramuri larg deschise spre viitor, e aici prezent și viu”²¹. O altă revistă importantă a exilului românesc, *Ființa românească. Revistă de cultură* (Paris, editată de Fundația Regală Universitară Carol I, 1963-1968, Comitetul de redacție: Mircea Eliade, Vintilă Horia, Virgil Ierunca, Emil Turdeanu, V. Veniamin), anunță în cuvântul de deschidere că “FIINȚA ROMÂNEASCĂ e dragostea

¹⁵ Exemplele urmăresc să ofere informații doar cu privire la orientările generale ale revistelor din exil, așa cum au fost ele enunțate în articolele-program de către fiecare publicație în parte. O analiză detaliată a conținuturilor revistelor depășește cadrul studiului de față.

¹⁶ „Cuvânt introductiv” / Redacția cercului, în: *Orizonturi*, Stuttgart, nr. 1, iun. 1949, *apud* Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1949*, ediția a doua revăzută și adăugită, Compania, București, 2010, p. 557.

¹⁷ „Cuvânt înainte”, în: *Destin*, Madrid, vol. 1, 1951, pp. 3, 5.

¹⁸ Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1949*, ediția a doua revăzută și adăugită, Compania, București, 2010, pp. 444-445.

¹⁹ *Ibidem*, p. 343.

²⁰ *Ibidem*, p. 217.

²¹ „Cuvânt înainte” / Societatea Academică Română, în: *Revista scriitorilor români*, München, nr. 1, 1962, pp. 5-6.

noastră de a păstra, la răspântiile grele unde ne găsim, cuvântul întremător ca pâinea cea de fiecare zi, al graiului părintesc”²². O altă revistă, recunoscută drept una de o înaltă ținută intelectuală, *Prodromos* (Freiburg im Breisgau, 1964-1970, redactori Paul Miron și Ioan Cușa, apoi și Nicu Caranica), se definește a fi, prin chiar subtitlul său, o *Foaie de gând și apropiere creștină*. Una din principalele preocupări ale redactorilor este aceea de conservare și recuperare a memoriei: în câteva din cele 10 numere ale revistei pot fi citite pagini admirabile scrise de și dedicate lui Mircea Vulcănescu (nr. 5/ 1966, 7/1967 și 8-9/1968), lui Dan Botta (nr. 7, 1967) și lui Nae Ionescu (nr. 10, 1970). Atitudinea anticomunistă a redactorilor Ioan Cușa și Paul Miron este manifestă într-un text intitulat “Scrisoare deschisă cenzurii”. Scrisoarea este adresată, se înțelege, regimului cEAUȘIST: “Cum să te ajungem, spurcăciunea pământului, cum să te tragem la lumină, ca să nu te mai pitești niciodată sub cizma stăpânului? El crede că tu îi mângâi tălpile dar tu îl rozi”²³. În sfârșit, una dintre cele mai complete reviste ale exilului, prin diversitatea temelor abordate, este *Limite*, apărută la Paris în perioada 1969-1986, redactori Virgil Ierunca și Nicolae Petra, apoi Aurelio Răuță.

Într-o altă ordine de idei, caracteristicile presei culturale a exilului românesc au fost analizate și din perspectiva unei sistematizări a emigrării impuse politic. O astfel de analiză realizează Eva Behring, care identifică trei “valuri” ale emigrării impuse politic: primul val este asociat anilor ’40-’50; al doilea val corespunde anilor ’60 și ’70; al treilea val este considerat a fi “exodul” anilor ’80²⁴. Conform cu această sistematizare, autoarea stabilește principalele caracteristici ale presei exilului românesc, printr-o analiză a conținutului celor mai importante reviste ale exilului. Astfel, presa apărută la sfârșitul anilor ’40 și ’50 are ca principale trăsături “delimitare față de doctrina socialistă și lupta pentru afirmare culturală”²⁵. În anii ’60 și ’70 se manifestă, la nivelul presei, creativitatea și formarea valorilor²⁶. În sfârșit, în anii ’70 și ’80 se întâlnește în presă “influența dominantă a culturii politice”. Scriitorul din exil, observă Eva Behring, se afirmă acum ca un “apărător al moralei”²⁷. Revista *Ethos* se încadrează deci, potrivit sistematizării autoarei germane, în perioada care corespunde celui de-al doilea val al exilului²⁸.

2. Momentul *Ethos*

2.1. Contextul politic din România începând cu anul 1971

Cel puțin două evenimente petrecute în România în anii 1971 și 1972 au condus la reacții dintre cele mai categorice în rândurile elitei intelectualilor români aflați în exil: apariția *Tezelor din iulie* în anul 1971 și constituirea Asociației ROMÂNIA, “așezământ obștesc pentru relațiile cu emigrația”, pe data de 4 aprilie 1972. La sfârșitul anului 1972 a apărut și

²² [Cuvânt de deschidere, fără titlu, fără semnătură], în: *Ființa Românească*, Paris, An. I, nr. 1, p. 5.

²³ Ioan Cușa, Paul Miron, „Scrisoare deschisă cenzurii”, în: *Prodromos*, nr. 8-9, Martie 1968, p. 1.

²⁴ Eva Behring, *Scriitori români din exil. 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, traducere din limba germană de Tatiana Petrache și Roxana Sorescu, revăzută de Eva Behring și Roxana Sorescu, Editura Fundației culturale Române, București, 2001, pp. 23-44.

²⁵ *Ibidem*, pp. 56-62.

²⁶ *Ibidem*, pp. 63-67.

²⁷ *Ibidem*, pp. 93-96.

²⁸ O altă sistematizare a exilului realizează Mihaela Albu și Dan Angheliescu în lucrarea *Presa românească din afara granițelor*, Editura Fundației România de mâine, București, 2010. Autorii grupează presa exilului în funcție de două “valuri” ale exilului românesc: primul între anii ’50-’70 și al doilea între anii 1971-1989.

primul număr al revistei *Tribuna României*, organul de presă al Asociației, dedicat în special românilor aflați în afara granițelor țării.

După preluarea puterii de către Nicolae Ceaușescu în anul 1965 și relativa perioadă de “liberalizare” din a doua jumătate a anilor '60, dictatorul român inițiază, o dată cu *Tezele din iulie 1971*, ceea ce s-a numit “revoluția culturală” din România. După vizita din iunie 1971 întreprinsă în China, Coreea de Nord, Mongolia și Vietnamul de Nord, Nicolae Ceaușescu consideră (în cadrul unei teleconferințe organizate la data de 28 iunie 1971, cu primii secretari ai comitetelor județene de partid) “că nu în suficientă măsură activitatea noastră de educație, atât a comuniștilor, cât și a oamenilor muncii este pătrunsă de combativitatea necesară, de spirit revoluționar care trebuie să caracterizeze întreaga activitate ideologică”²⁹. În consecință, dispune să fie “intensificată activitatea politico-ideologică în rîndul oamenilor muncii”. La puțin timp, urmează apariția volumului în care erau formulate *Tezele*, în număr de 17. *Propunerile de măsuri* vizau “ridicarea continuă a rolului conducător al partidului în toate domeniile activității politico-educative”, “îmbunătățirea organizării învățământului de partid”, participarea cetățenilor români la activități de muncă patriotică, intensificarea pregătirii politice în școli și în facultăți, intensificarea propagandei ateiste, creșterea rolului presei în difuzarea ideilor partidului comunist, măsuri privind emisiunile de radio și televiziune, activitățile editoriale, spectacolele de teatru, operă și balet, precum și măsuri cu privire la difuzarea filmelor în cinematografele din România³⁰. Presa exilului românesc, după cum era de așteptat, ia atitudine față de noile coordonate ale politicii impuse de către dictatorul român. Amintim, în acest sens, articolul cu titlul “«Revoluție culturală» în România?”, publicat de revista *Limite*, în care se exprimă îngrijorarea cu privire la faptul că programul de măsuri propus de Ceaușescu, dacă va fi aplicat întocmai, “riscă să readucă România spre stalinismul cel mai integral”³¹.

Cât privește înființarea asociației ROMÂNIA, “așezământul obștesc pentru relațiile cu emigrația”, aceasta a fost constituită cu mare fast în aprilie 1972, la Ateneul Român din București. Pentru mai multă credibilitate, în cadrul Asociației au fost cooptate, în calitate de membri și la nivelul conducerii, personalități importante ale vieții publice din România. În numele Comitetului de inițiativă, academicianul Athanase Joja a susținut o amplă prelegere, prin care invita la colaborare și dialog emigrația română. Unul dintre obiectivele importante ale Asociației prezentat de către academicianul român era “o mai amplă difuzare a valorilor culturii, științei și artei românești, o mai stăruitoare grijă de a răspunde dorinței exprimate de emigranți de cultivare a limbii române”³². În realitate, “artizanalul” din umbră al Asociației și al organului său de presă, *Tribuna României*, a fost regimul comunist. Un *Protocol* al unei ședințe de partid (14 februarie 1972), cu 10 Anexe, semnat de Nicolae Ceaușescu, relevă faptul că proiectul Așezământului de cultură pentru relațiile cu emigrația fusese configurat în

²⁹ Mihnea Berindei, Dorin Dobrințu, Armand Goșu (editori), *Istoria comunismului din România*, vol. II: *Documente Nicolae Ceaușescu (1965-1971)*, Polirom, Iași, 2012, p. 623.

³⁰ Nicolae Ceaușescu, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* – 6 iulie 1971; *Expunere la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative* – 9 iulie 1971, Editura Politică, București, 1971, pp. 7-17.

³¹ “«Revoluție culturală» în România?” / *Limite*, în: *Limite*, Paris, nr. 7, august 1971, p. 1.

³² Athanase Joja, „Expunerea prezentată [...] în numele Comitetului de inițiativă”, în: *Glasul Patriei*, București, An XVII, nr. 11 (591), 15 aprilie 1972, p. 3.

cadru ședințelor de partid. Anexele *Protocolului* cuprind date privitoare la scopurile și conducerea Asociației, precum și liste cu numele a câtorva sute de personalități marcante ale exilului românesc (grupate în tabele, în funcție de țările de reședință). Elita intelectuală a exilului urma să fie contactată și invitată în țară la diverse manifestări sau pentru a publica la edituri din România³³. După cum reiese din unele documentele de partid, după intensificarea propagandei în țară, prin măsurile cuprinse în *Tezele din iulie*, se plănuise extinderea acesteia și în rândul exilului românesc: “pentru promovarea și organizarea relațiilor emigrației cu țara, coordonarea activității desfășurate pe multiple planuri în rândurile românilor din străinătate și intensificarea propagandei noastre în coloniile emigrației, se propune constituirea Asociației «România» ca organizație obștească”³⁴. Și de această dată, după constituirea Asociației, răspunsul exilului a venit prompt. Una din primele reacții vine din partea Episcopului Valerian D. Trifa, ca răspuns la discursul ținut de academicianul Joja cu prilejul constituirii Asociației ROMÂNIA. Episcopul din America își exprimă indignarea cu următoarele cuvinte: „cetind deci condițiile D-voastră de dialog, se impune impresia inevitabilă că organizația pe care o prezidați reprezintă doar o altă încercare, o altă mască a unei vechi tactici, aceea de a «recupera», de a «recâștiga» pe Românii liberi și, eventual, de a-i folosi pentru scopurile D-Voastră politice. Dacă acesta este scopul, puteți fi asigurat că și această formulă, ca și altele precedente, este destinată eșecului. Nu din cauza vreunei încăpățănări a noastre, ci, dimpotrivă, din cauza nesincerității și a gândurilor ascunse ale D-Voastră, celor de acolo”³⁵.

2.2. Revista *Ethos* – „Un Cuvânt”

Evenimentele petrecute în România începând cu anul 1971, ca urmare a demarării punerii în aplicare a propunerilor de măsuri (*Tezele din iulie*), precum interzicerea cărților, “epurarea” programelor de radio și televiziune, anularea unor spectacole de teatru în străinătate și multe altele, au îndreptățit-o pe Monica Lovinescu să califice demersul lui Nicolae Ceaușescu drept “o întoarcere spre stalinism”³⁶.

În acest context apare la Paris o nouă revistă, *Ethos*, începând cu 1973 și până în 1984, avându-i redactori pe Ioan Cușă și Virgil Ierunca. Motivația apariției și orientarea revistei sunt anunțate în articolul-program (nesemnat), cu titlul “Un Cuvânt”, pe care îl redăm, în continuare, în întregime: “Încă o revistă în exil. Da. Pentru că acum începe, de fapt, un nou exil. În vremea când teroarea era măsura esențială a regimului înscăunat în România de nemerniciile unei istorii-pe-dos, oricare Român din afara hotarelor devenea, nu numai *cu* dar și fără voia lui, un exilat. N’avea de ales. Tirania își ajungea sieși și, în monologul ei mecanic, nu era loc pentru niciun stil de colaborare. Azi însă, când teroarea a obosit, când ideologia și-a pierdut până și umbra, când regele apare în sfârșit gol, au fost redescoperite virtuțile coexistențiale ale «dialogului». Dar nu de «dialog» e vorba, ci de ademenirea exilului pentru a da impresia că regimul se confundă cu Țara însăși și nu este întemeiat – așa cum este în realitate, dintru începuturile lui – pe o impostură. Azi începe deci *exilul secund*. Înlăturând pe

³³ Pentru mai multe detalii, a se vedea Dumitru Dobre, Dan Taloș (editori), *Români în exil, emigrație, diaspora. Documente din fosta Arhivă a C.C. a P.C.R.*, cuvânt înainte de Dumitru Dobre, Institutul Național pentru Memoria Exilului Românesc, Editura Pro Historia, București, 2006, pp. 272-338.

³⁴ Dumitru Dobre, Dan Taloș (editori), *op. cit.*, p. 282.

³⁵ Valerian D. Trifa, „Scrisoare deschisă domnului Athanase Joja, președintele Asociației «România»”, *Revista scriitorilor români*, München, nr. 11, 1972, p. 133.

³⁶ Monica Lovinescu, „Sub zodia Tezelor din Iulie”, în: *Ethos*, Paris, caietul I, 1973, p. 277.

toți indisponibili și nevertebrați – cu vanități, afaceri, sau naționalisme oblojite – el spune un *NU* hotărât și senin celor care ar dori să-l transforme într'un martor decorativ pentru o agonie ce se pretinde o înviere. Exilul secund chiamă în spațiul lui de rigoare etică pe toți cei care în *afara* Țării sau *înăuntrul* ei nu pot accepta transformarea spiritualității și culturii într'un domeniu rezervat minciunii planificate, ipocriziei-sistem, plecaciunii de *Curte Nouă*, lașității cu răsplată. Nu suntem dintre aceia care cred că «turcirea» este condiția iremediabilă a intelectualului român. Curajul, libertatea și omenia și-au găsit și la noi destui apărători. Unii le-au plătit cu existența. Datoria noastră este de a înnodea – peste istorie și peste vremi – o legătură cu acești înaintași întru onoare. Revista apare în românește pentru a omeni și în felul acesta *verbul* nostru cel de toate zilele și pentru a mărturisi astfel voința noastră de a rămâne, aici și acum, credincioși «*dimensiunii românești a existenței*»³⁷.

Revista cuprinde articole și studii care tratează teme culturale, literatură, cronici literare, dar și texte inedite, fiind structurată pe mai multe rubrici, precum *Roza vânturilor*, *Semne*, *Zodia cancerului*, *Antologia rușinii*, *Românii deplasați* și *Alți Români deplasați*, *Însemnări* și *Bibliografie*. Secțiunea *Bibliografie* cuprinde numele și titlurile publicațiilor intelectualilor români aflați în exil (cărți, articole și texte literare), dar și publicațiile autorilor străini despre autorii români. *Bibliografiile* publicate în cele 5 numere ale revistei sunt de-a dreptul impresionante, cuprinzând în total câteva mii de referințe bibliografice. Se poate afirma că aceste lucrări bibliografice au îndeplinit, peste ani, dezideratul realizării “buletinului activității literare și culturale românești peste granițe”, pe care revista *Luceafărul*, dacă și-ar fi continuat apariția, ar fi urmat să-l publice în paginile ei.

Din articolul-program al revistei expus mai sus reținem ideea unui nou exil, care începe o dată cu apariția revistei, numit de Virgil Ierunca “exilul secund”. În articolul-program se vorbește despre “redescoperirea virtuților coexistențiale ale «dialogului»” și despre acest dialog ca fiind în realitate o formă de “ademenire a exilului”. După cum am arătat deja, în 1972 regimul crease un instrument prin intermediul căruia să reinițieze, sub o altă formă, manipularea și anihilarea exilului românesc. Acest instrument era Asociația ROMÂNIA, care înlocuise vechiul Comitet Român pentru Repatriere din timpul regimului Gheorghiu-Dej (iar *Tribuna României*, revista noii Asociații, era continuatoarea ziarului *Glasul Patriei*, organul vechiului Comitet pentru relațiile cu refugiații români). Scopul vechiului Comitet de care se folosea puterea comunistă era repatrierea refugiaților. Scopul noii Asociații era inițierea unei colaborări și a unui dialog cu exilații români, care erau îndemnați acum mai mult să viziteze țara decât să se repatrieze. Credem că forma de dialog despre care se vorbește în articolul-program este dialogul la care era invitată elita exilului românesc mai ales prin intermediul Asociației ROMÂNIA și al revistei *Tribuna României*. Dacă elita exilului ar fi răspuns afirmativ invitației la “dialog”, atunci s-ar fi transformat într-un “martor decorativ pentru o agonie ce se pretinde o reînviere”. “Agonia ce se pretinde o reînviere” se referă, probabil, la punerea în aplicare a propunerilor de măsuri pentru intensificarea activității politico-ideologice în toate domeniile de activitate (*Tezele din iulie*). Răspunsul negativ dat regimului ceaușist la “invitația” în vederea așa-zisului dialog este dat doar de exilații români care nu erau dispuși să facă nici un fel de compromis cu regimul. “Disponibili și nevertebrați – cu vanități, afaceri sau naționalisme oblojite” nu fac parte din

³⁷ „Un Cuvânt”, în: *Ethos*, Paris, caietul I, 1973, p. 5.

categoria celor care spun NU (este posibil ca referirea să fie făcută la cei care erau încadrați de Ierunca în categoria “românilor deplasați”, adică a celor care, din exil, făceau compromisuri în favoarea regimului ceaușist). Delimitându-se de aceștia, noul exil își afirmă astfel diferența etică. Noul exil, “exilul secund”, este definit ca un spațiu al “rigorii etice”, în care sunt invitați “toți cei care în *afara* Țării sau *înăuntrul* ei nu pot accepta transformarea spiritualității și culturii într’un domeniu rezervat minciunii planificate [...] și plecaciunii la Curte Nouă”. Spațiul etic al exilului secund urmează deci a fi “locuit” împreună de cei din afara țării (exilul exterior) și cei din țară (care practicau exilul interior); în spațiul etic al exilului nimeni nu acceptă minciuna planificată a regimului și supunerea față de el.

2.3. Antologia rușinii

Virgil Ierunca realizează în continuare, în *Ethos*, rubrica *Antologia rușinii*, pe care o mai realizase în urmă cu 12 ani (în perioada 1957-1961) într-o altă publicație a exilului, *România Muncitoare*. În paralel cu publicarea ei în *Ethos*, Ierunca realizează această rubrică și în revistele *Limite*, Paris (nr. 42-43, 1984), *Contrapunct*, Köln (1985-1986) și *Lupta / Le combat*, Paris (1987-1989)³⁸. Rubrica *Antologia rușinii* este de fapt o bibliografie de un tip special, care cuprinde referințe alcătuite din numele autorului, citatul în care este preaslăvit regimul, conducătorul și realizările lui (însoțit uneori de titlul articolului sau al poeziei) și datele editoriale ale revistei. Textul-program al *Antologiei rușinii* îl întâlnim în *România Muncitoare* (nr. 71, noiembrie 1957), unde Virgil Ierunca afirmă că “va înregistra – cu cel mai mare dezgust – acele texte care vor ieși din comun prin stupiditatea, servilitatea și neobrăzarea lor [...] De textele acestea, dar nu numai de ele, va trebui să ne amintim bine atunci când vom încheia socotelile cu cei care azi întrec măsura propriei lor prostituții spirituale”³⁹. Rubrica *Românilor deplasați*, alcătuită după structura *Antologiei rușinii*, face referire, după cum afirmă într-un interviu Ierunca, la exilații români “care nu și-au asumat condiția de exil, care nu priveau spre țară, sau priveau spre țară așa cum societatea totalitară privea, și privirea societății totalitare se întâlnea cu privirea lor”⁴⁰. Mai precis spus, după cum aflăm dintr-un alt interviu pe care Virgil Ierunca I l-a acordat Ilenei Corbea (publicat în *Jurnalul literar*, nr. 27-28, 1998), “românilor deplasați” erau considerați cei care colaborau din exil cu regimul ceaușist. În sfârșit, mai întâlnim în *Ethos* rubrica *Alți români deplasați*, de o generalitate mai mare, cuprinzând doar numele celor încadrați la această rubrică. În primul număr al *Ethos*-ului, *Antologia Rușinii* cuprinde citate din textele publicate în presa din țară, în care autorii glorifică Partidul Comunist, pe Nicolae Ceaușescu, precum și propunerile de măsuri inițiate de el în iulie 1971. *Antologia rușinii* din Caietul al 3-lea al revistei (1982) cuprinde date retrospective din presa românească a anului 1978 (și nu numai), când dictatorul Ceaușescu împlinise 60 de ani. “Delirul curtenilor” manifestat în țară cu prilejul omagierii conducătorului fusese analizat de Virgil Ierunca în revista *Limite* (nr. 26-27, august 1978). Potrivit lui Ierunca, textele scriitorilor români din țară prin care era întreținut cultul

³⁸ Nicolae Merișanu și Dan Taloș (editori), „Notă asupra ediției” / N.M. și D.T., în: *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, Humanitas, București, 2010, p. 25.

³⁹ Nicolae Merișanu și Dan Taloș (editori), *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, Humanitas, București, 2010, p. 31.

⁴⁰ Vasile Gogea, *Voci în vacarm. Un dialog cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca*, postfață de Liviu Antonesei, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010, pp. 19-20.

personalității dictatorului “arată până unde poate ajunge logocrația într-un regim comunist și care sunt metodele de a tortura limbajul spre a-l sili să nască o irealitate aproape magică”⁴¹. Acest aspect este discutat și de Monica Lovinescu într-un text din 1973, în care aplică teoria despre totalitarism propusă de Hannah Arendt la realitățile din România. Una dintre trăsăturile totalitarismului subliniată de Arendt este “disprețul ideologic al faptelor, al realității”⁴². Elementul dominant care conduce la o ruptură cu realul este tocmai limba de lemn (limba ideologică). Prin utilizarea excesivă și sistematică a limbajului de propagandă în presă și în alte publicații (acest lucru nu se întâmpla doar în România), spune Monica Lovinescu, gândirea este supusă unui proces de atrofiere, ”dar și realitatea, astfel ignorată, se estompează”⁴³.

2.4. Sub semnul memoriei lui Mircea Vulcănescu

Mircea Vulcănescu era, pentru Virgil Ierunca, un veritabil simbol al verticalității morale. Nu întâmplător articolul-program al revistei *Ethos* se încheie cu exprimarea voinței “de a rămâne, aici și acum, credincioși «dimensiunii românești a existenței»” (*Dimensiunea românească a existenței* este titlul unui text publicat de Mircea Vulcănescu în 1943 în *Izvoare de filosofie*, vol. 2). Vulcănescu murise în închisoarea de la Aiud, în anul 1952, la vârsta de 48 de ani. Ultimele lui cuvinte se pare că au fost “Să nu ne răzbunați!”⁴⁴. Rememorând aceste ultime cuvinte, Virgil Ierunca își propune, în schimb, în paginile *Ethos-ului*, să nu uite: “Însă niciodată Mircea Vulcănescu nu ne-a îndemnat să uităm. Și nu uităm”⁴⁵. Dimensiunea memoriei devine una din coordonatele importante ale revistei *Ethos*.

În primul număr al revistei (1973) apar două articole în memoria filosofului român: unul îi aparține lui Emil Cioran, cu titlul “Lettre sur Mircea Vulcănescu” (text sub forma unei scrisori adresate D-nei V. Vulcănescu, datată Paris, le 20 janvier 1968); al doilea, cu titlul “Mircea Vulcănescu”, este semnat de Lucian Bădescu. Filosoful Mircea Vulcănescu este și pentru L. Bădescu un “model exemplar” și “un sprijin”, iar “amintirea lui ar trebui mereu invocată, îmbogățită”⁴⁶. Numărul revistei din 1983 (caietul IV) este dedicat lui Mircea Vulcănescu. Alături de două texte scrise în memoria lui (semnate de Virgil Ierunca și Mircea Eliade), numărul mai cuprinde și un document inedit, considerat de către Virgil Ierunca a fi de o “însemnătate capitală pentru istoria României contemporane. Și vedem în faptul că el a scăpat de urgia arhivelor distruse, de pulverizarea memoriei înfățișate, de mistuirea din crematoriile, mereu fumegânde ale regimului comunist, un semn. Semnul izbăvitor că adevărul poate evada până și din «ministerul» lui întocmit – orwelian – după nu știu cât august în București”⁴⁷. Documentul publicat reprezintă *Ultimul cuvânt* rostit în apărarea sa de Mircea M. Vulcănescu în ziua de 15 Ianuarie 1948, în fața Curții de Apel din București, secția a IX-a Criminală, în procesul celui de-al doilea lot al foștilor miniștri și Subsecretari de Stat

⁴¹ Virgil Ierunca, „Delirul curtenilor”, în: *Limite*, Paris, nr. 26-27, august 1978, p. 16.

⁴² Monica Lovinescu, *Etica neuitării*, antologie și prefață de Vladimir Tismăneanu, Humanitas, București, 2008, p. 142.

⁴³ Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁴ Marin Diaconu, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, Editura Eminescu, București, 2001, p. 30.

⁴⁵ Virgil Ierunca, „Părintele risipitor”, în: *Ethos*, Paris, caietul IV, 1983, p. 7.

⁴⁶ Lucian Bădescu, „Mircea Vulcănescu”, în: *Ethos*, Paris, caietul I, 1973, p. 17.

⁴⁷ Virgil Ierunca, „Părintele risipitor”, în: *Ethos*, Paris, caietul IV, 1983, p. 7.

din Guvernarea mareșalului Antonescu, acuzați că au provocat “dezastrul Țării” [...]”⁴⁸. În textul său despre Mircea Vulcănescu publicat împreună cu *Ultimul cuvânt*, Virgil Ierunca face o interpretare prin intermediul simbolurilor procesului intentat filosofului român: „Chemarea în fața unui tribunal – de zodie nouă – a lui Mircea Vulcănescu pecetluiește, în fond, voința noii ordini – comuniste – de a dezrădăcina spațiul spiritual românesc de toate aceste componente vii, pentru a-l metamorfoza [...] într-un tărâm inedit de suflete moarte [...]”⁴⁹. Componentele vii ale spațiului spiritual românesc, spune Ierunca, adică „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 faptei” se aflau înrădăcinate în persoana lui Mircea Vulcănescu⁵⁰.

Bibliografie

- Albu, Mihaela; Anghelescu Dan, *Presa românească din afara granițelor*, Editura Fundației România de mâine, București, 2010
- Bădescu, Lucian, „Mircea Vulcănescu”, în: *Ethos*, Paris, caietul I, 1973
- Behring, Eva, *Scriitori români din exil. 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, traducere din limba germană de Tatiana Petrache și Roxana Sorescu, revăzută de Eva Behring și Roxana Sorescu, Editura Fundației culturale Române, București, 2001
- Berindei, Mihnea; Dobrinu, Dorin; Goșu, Armand (editori), *Istoria comunismului din România*, vol. II: *Documente Nicolae Ceaușescu (1965-1971)*, Polirom, Iași, 2012
- Ceaușescu, Nicolae, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii – 6 iulie 1971; Expunere la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative – 9 iulie 1971*, Editura Politică, București, 1971
- Corbea, Ileana; Florescu, Nicolae, *Resemnarea cavalerilor*, Jurnalul Literar, București, 2002
- Cușa, Ioan; Miron, Paul, „Scrisoare deschisă cenzurii”, în: *Prodromos*, nr. 8-9, Martie 1968
- Diaconu, Marin, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, Editura Eminescu, București, 2001
- Diaconu, Marin, „Notă privitoare la ediție”, în: Mircea Vulcănescu, *Ultimul cuvânt*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, Humanitas, București, 1992
- Dobre, Dumitru; Taloș, Dan, (editori), *Români în exil, emigrație, diaspora. Documente din fosta Arhivă a C.C. a P.C.R.*, cuvânt înainte de Dumitru Dobre, Institutul Național pentru Memoria Exilului Românesc, Editura Pro Historia, București, 2006
- Gogea, Vasile, *Voci în vacarm. Un dialog cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca*, postfață de Liviu Antonesei, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010
- Ierunca, Virgil, „Delirul curtenilor”, în: *Limite*, Paris, nr. 26-27, august 1978
- Ierunca, Virgil, „Părintele risipitor”, în: *Ethos*, Paris, caietul IV, 1983

⁴⁸ Potrivit lui Marin Diaconu, în revista *Ethos* au fost publicate de fapt două texte distincte aparținând lui Vulcănescu, reunite sub titlul *Ultimul Cuvânt* (primul text este *Apărarea* pentru procesul din decembrie 1946-ianuarie 1947, iar al doilea text este *Ultimul cuvânt*, scris și rostit de filosoful român în 1948 în fața Curții de Apel București, Secția a IX-a Criminală). Cf. Marin Diaconu, „Notă privitoare la ediție”, în: Mircea Vulcănescu, *Ultimul cuvânt*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, Humanitas, București, 1992, p. 5.

⁴⁹ Virgil Ierunca, „Părintele risipitor”, în: *Ethos*, Paris, caietul IV, 1983, p. 6.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 5-6.

- Joja, Athanase, „Expunerea prezentată [...] în numele Comitetului de inițiativă”, în: *Glasul Patriei*, București, An XVII, nr. 11 (591), 15 aprilie 1972
- Lovinescu, Monica, *Etica neuitării*, antologie și prefață de Vladimir Tismăneanu, Humanitas, București, 2008
- Lovinescu, Monica, „Sub zodia Tezelor din Iulie”, în: *Ethos*, Paris, caietul I, 1973
- Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1949*, ediția a doua revăzută și adăugită, Compania, București, 2010
- Merișanu, Nicolae; Taloș, Dan (editori), *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, Humanitas, București, 2010
- Trifa, Valerian D., „Scrisoare deschisă domnului Athanase Joja, președintele Asociației «România»”, în: *Revista scriitorilor români*, München, nr. 11, 1972
- „Cuvânt de început”, în: *Luceafărul*, Paris, Anul I, nr. 1, Noemvrie 1948
- „Cuvânt înainte”, în: *Destin*, Madrid, vol. 1, 1951
- [Cuvânt de deschidere], în: *Ființa Românească*, Paris, An. I, nr. 1
- „Cuvânt înainte” / Societatea Academică Română, în: *Revista scriitorilor români*, München, nr. 1, 1962
- „Informații culturale”, în: *Luceafărul*, Paris, Anul I, nr. 1, Noemvrie 1948
- “«Revoluție culturală» în România?” / Limite, în: *Limite*, Paris, nr. 7, august 1971
- „Un Cuvânt”, în: *Ethos*, Paris, caietul I, 1973

NATIONALIST DISCOURSE OF THE SCHOOL POETRY IN THE CEAUȘESCU'S ERA

Cosmina CRISTESCU, PhD, Transilvania University of Brașov

Abstract: The content of the Romanian textbooks published during the communist era mainly serve to legitimize the totalitarian regime. The mimetic attitude towards the Soviet model is totally in the first years of communist regime in Romania, the thematic repertoire of the literary texts being established by Kremlin. Propaganda is done effectively through school poetry, the stakes of these creations more often are from outside literature.

Promoting internationalism through the texts published in the schoolbooks after the establishment of communism in our country disguises Romania's subordination to USSR. The equality of people irrespective of their nationality or race, the right to independence, the international cooperation are opposed through these texts to nationalism and chauvinism considered of bourgeois origin ("Song for the Children of the World" by Marcel Breslașu, "The Black Doll" by Veronica Porumbacu).

The internationalist commands of the poems published in the textbooks in the early '50s (due to a policy of denationalization promoted by USSR) will be replaced towards the end of Dej's regime and during Ceausescu's era, by nationalist commands. The major axes of nationalism cultivated in the communist Romania will be the worship of party leaders and the exaltation of patriotism, supplemented by an assertion of independence (more formal than real) within the communist bloc.

Ceaușescu's speeches after becoming president of the Republic reflect a new attitude towards cultural tradition by emphasizing the national specificity. Paradoxically, the communist national roots (highlighted by propaganda) were virtually inexistent, and from 1924 until the appointment of Dej in 1954, the party's general secretaries weren't Romanian.

The duty to promote patriotic poetry is an imperative which will be reflected in the textbooks until 1989. The unique party plays the card of nationalism. Many of the poems published in the Romanian textbooks aimed at cultivating patriotism, associated with the emphasis of the national symbols: the flag and the emblem ("Colours of Freedom" by Eugen Frunză, "Mother Country" by Adrian Păunescu).

The nationalist discourse will be the only one able to raise awareness of a disoriented population. Internationalist by vocation (but in a purely utopian manner), real communism was forced to settle inside national borders.

Keywords: Communism, school poetry, nationalism, propaganda, curricula

În societatea comunistă rolul școlii este unul privilegiat deoarece aceștia îi revine misiunea de a difuza și inocula valorile promovate de puterea politică. După instaurarea regimului comunist în România, politizarea sistemului de învățământ devine tot mai accentuată, elevii fiind supuși îndoctrînării prin intermediul educației.

Informația cuprinsă între copertele manualelor unice oferă o radiografiere a perioadei în care au fost publicate și studiate. Conținuturile manualelor de literatură română publicate în răstimpul 1948-1989 au, în mare parte, rolul de a contribui la legitimarea regimului totalitar. Propaganda se face eficient prin intermediul literaturii predate în școală. Opera literară dobândește o funcție social-educativă, scopul ei fiind educarea comunistă (și ateistă) a elevilor prin mijloacele estetice proprii artei scrisului. Vreme de peste patruzeci de ani, caracterul

formativ al lecțiilor de literatură română va fi pus în umbră de caracterul informativ și propagandistic.

Mimetismul față de modelul sovietic este total în primii ani după instaurarea regimului comunist, repertoriul tematic al textelor literare studiate în școala elementară fiind stabilit de Kremlin. Mizele acestor creații sunt de cele mai multe ori din afara literaturii: „E vorba de anii stalinismului integral în care au fost inițiate cele mai grave acțiuni cu caracter antinațional din toată istoria noastră: exterminarea elitei, îndoctrinarea populației, impunerea unui model de gândire și a unui comportament străine tradiției, rusificarea și sovietizarea vieții (modului de viață), ștergerea semnelor și a argumentelor prezenței noastre în lume, epurarea, lichidarea ori numai marginalizarea unui număr copleșitor de scriitori, pogromul cărții românești (distrugerea, arderea și indexarea celor mai importante cărți ale literaturii române), ideologizarea culturii, a literaturii și a artei, izolarea cvasi-totală de lumea occidentală și de fenomenul cultural european, demonizat și înlocuit cu cel sovietic.”¹

Din punct de vedere al politicilor educative, vorbim despre educația sub dictatul modelului sovietic, când partidul propune și impune prin intermediul manualelor școlare o literatură de tip propagandistic, menită să sprijine puternic regimul.

Reforma învățământului din 1948, inspirată de legislația sovietică din domeniu, aduce cu sine schimbări majore în sistem. Manualele anterioare anului 1947 sunt scoase din uz, iar învățământul este supus unui proces de sovietizare. Programă este schimbată astfel încât să corespundă comandamentelor ideologice totalitare. Finalitatea școlii după 1948 este de a forma cadre care să aplice politica partidului unic în toate sectoarele de activitate.

Promovarea internaționalismului camuflează în anii ‘50 subordonarea României față de URSS. Rolul poeziei școlare în această perioadă comunist-internaționalistă este unul mobilizator. Poetul trebuie să se angajeze deschis în lupta de emancipare de influențele burgheze. Militanța este manifestă deoarece se urmărește educarea elevilor prin intermediul artei agitatoare. Poezia publicată în manualele școlare unice pentru școala elementară exemplifică teme prea puțin poetice: internaționalismul, lupta de clasă, imperialismul, spiritul de partid, omul nou sau paradisul vieții în colectiv.

Egalitatea popoarelor indiferent de naționalitate sau rasă, dreptul la independență, cooperarea internațională sunt opuse prin intermediul textelor publicate în manualele școlare din această perioadă, naționalismului și șovinismului, considerate de origine burgheză. „Patriotismul socialist este incompatibil cu naționalismul – ideologia izolării naționale și a vrăjbei între popoare, a inegalității naționale și a dezbinării oamenilor muncii. Morala societății comuniste statornicește prietenia și frăția între toate popoarele, intoleranța față de ura națională și de rasă”², proclamă un manual de filosofie marxistă.

„Hai nani, pui de negru/ În cânt spuneau acum./ La New-York ți se-asvârle/ Cu pietrele pe drum./ Noi te iubim, mic negru/ Spuneau rusește’n cânt/ Copiii grădiniței/ Cu părul blond în vânt./ Dacă-ți urăsc fasciștii/ Obrajii cafenii/ Cu drag te strâng în brațe/ Ai Moscovei copii!”³ (Veronica Porumbacu - *Păpușa neagră*)

¹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, București, 2010, p. 21.

² V.G. Afanasiev, *Filozofia marxistă. Manual popular*, Editura Politică, București, 1962, p. 451.

³ *Limba română. Manual pentru clasa a II-a elementară*, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1952, p. 92.

Ruptura lui Gheorghe Gheorghiu-Dej de Moscova și stimularea sentimentului antirusesc atinge mulți români la coarda rusofobă și aduce popularitate șefului statului. Măsurile din 1963 sunt voit antisovietice: închiderea Institutului „Maxim Gorki” din București, eliminarea limbii ruse ca materie obligatorie din școli etc.

Urmează „Declarația din aprilie”, un document politic care fixa poziția de independență a României față de Moscova. Desfășurată între 15-22 aprilie 1964, Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, adoptă *Declarația cu privire la poziția PMR în problemele mișcării comuniste și muncitorești internaționale*, din care spicuim: „Nu există și nu poate exista un partid *părinte* și un *partid-fiu*, partide *superioare* și partide *subordonate*, dar există marea familie a partidelor comuniste și muncitorești egale în drepturi: nici un partid nu are și nu poate avea un loc privilegiat, nu poate impune altor partide linia și păreri sale. Fiecare partid își aduce contribuția la dezvoltarea tezaurului comun al învățaturii marxist-leniniste, la îmbogățirea formelor și metodelor practice ale luptei revoluționare pentru cucerirea puterii și construirea societății socialiste.”⁴

Regăsim aceeași idee în Rezoluția *Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român* din 1965, anul în care Nicolae Ceaușescu devine secretar general al Partidului Comunist Român: „este dreptul exclusiv al fiecărui partid de a-și elabora de sine stătător linia politică, fomele și metodele de activitate, de a-și stabili obiectivele concrete, aplicând creator adevărurile generale ale marxism-leninismului la condițiile concrete ale țării sale, aducându-și astfel contribuția la îmbogățirea tezaurului comun de gândire și experiență revoluționară.”⁵ Emanciparea de sub tutela Moscovei, n-a fost însoțită de aplicarea unor reale reforme de destalinizare.

Continuarea de către Nicolae Ceaușescu a liniei politice de independență față de Moscova va contribui la instaurarea dictaturii național-comuniste. Comandamentele internaționaliste de la începutul anilor '50 ale poeziilor publicate în manuale (ca urmare a unei politici de deznaționalizare promovate de URSS) vor fi înlocuite, spre sfârșitul regimului Dej și în timpul regimului Ceaușescu, de cele naționaliste: „Naționalismul cultivat de aceste regimuri nu este deloc original în modul său de exprimare, înrundindu-se cu cel dezvoltat de statele fasciste sau de orientare fascistă în perioada interbelică. Într-adevăr, axele sale majore sunt cultul șefilor și exaltarea patriotismului, la care se adaugă o afirmare a independenței (mai mult formală decât reală) în interiorul *blocului comunist*.”⁶

Politica ideologică mai atractivă a partidului unic, care dorește să câștige mai multă autoritate și popularitate, își pune amprenta asupra sistemului educativ și asupra peisajului literar după 1960. Anii '60 vor marca emanciparea spre autonomia esteticului, reabilitarea unor valori naționale, recuperarea unor scriitori, promovarea unui discurs ideologic în cheie naționalistă.

Această orientare politică se va reflecta în manualele școlare (și nu numai) prin înlocuirea tematicii prosovietice și antiimperialiste, cu o tematică patriotică, pronaționalistă:

⁴ *Declarația cu privire la poziția PMR în problemele mișcării comuniste și muncitorești internaționale* în „Scânteia”, anul XXXIII, nr. 6239, duminică 26 aprilie 1964, p. 3.

⁵ *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, 19-24 iulie 1965*, Editura Politică, București, 1966, pp. 847-848.

⁶ Jean-François Soulet, *Istoria comparată a statelor comuniste din 1945 până în zilele noastre*, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 160.

„aparatul propagandistic a impus cu severitate și obstinație tuturor editurilor, ziarelor, radioteleviziunii, cenaclurilor județene și orășenești obligația promovării poeziei patriotice”⁷.

În metodicile de predare a limbii și literaturii române în școală, descrierea receptării acestei discipline se realizează tot prin prisma ideologiei comuniste. Referitor la la studiul literaturii în afara clasei, iată recomandările de lectură individuală pe care le face (în spiritul promovării valorilor naționale) una dintre metodicile editate în anii ‘60: „- opere care contribuie la educația patriotică a elevilor, reflectând lupta poporului nostru în trecut pentru libertate și independență și efortul generațiilor de astăzi pentru construirea unei vieți noi; [...] - opere care oglindesc frăția dintre poporul român și popoarele din țările socialiste în lupta comună pentru pace, democrație și socialism; - opere care reflectă viața fericită a copiilor și a tinerilor din patria noastră și din țările socialiste; - opere care demască exploatarea și asuprirea națională.”⁸

Obligativitatea de a promova poezia patriotică, este un imperativ care se va reflecta în manualele școlare de limba și literatura română până în 1989. „Promovarea interesului național a fost pretextul care a stat la baza politicii lui Ceaușescu de autonomie față de Uniunea Sovietică”⁹, consideră profesorul Dennis Deletant. Ceaușescu însuși era ultranaționalist, iar discursurile sale trădează o nouă atitudine față de tradiția culturală prin accentuarea trăsăturilor de specific național: „De la tribuna Congresului adresez oamenilor de litere, compozitorilor și plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografie, tuturor oamenilor de artă chemarea de a da țării tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înnobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor.”¹⁰

Textele prezente în manualele școlare pentru nivelul primar și gimnazial servesc acestui scop de educare în spirit patriotic a elevilor. Este evidentă, inclusiv la nivelul manualelor școlare, ceea ce Vladimir Tismăneanu numește „străduința lui Ceaușescu de a contopi comunismul și etnocentrismul”¹¹. Manualele de literatură română abundă până în 1989 în poezii patriotice. Paradoxal însă, rădăcinile naționale ale comuniștilor (subliniate de propaganda ceaușistă) erau practic inexistente, iar din 1924 până la numirea lui Dej în 1954, secretarii generali ai partidului nu erau etnici români.

Iată, în viziunea poeților oficiali publicați și în manuale, două definiții ale patriei:

„Patria e primul nostru leagăn,/ Drumul până-n prag și înapoi,/ Plopii-n fața casei și-un mesteacăn/ Ori un tei ce freamătă în noi.”¹² (Ion Brad – *Patria*)

⁷ Eugen Negrici, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă*, Editura Pro, București, 1995, p. 356.

⁸ *Probleme metodice ale predării literaturii*, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1962, p. 402.

⁹ Dennis Deletant, *România sub regimul comunist*, Fundația Academia Civică, București, 1997, p. 133.

¹⁰ Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1979, pp. 87-88.

¹¹ Vladimir Tismăneanu, *Fantoma lui Gheorghiu-Dej*, Editura Univers, București, 1995, p. 22.

¹² Constanța Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, p. 6.

„Eu mamă îți zic, dar aud că-ți zic țară/ Cu lacrimă scriu neștirbit jurământ/ Lumina din ochii tăi buni să mă doară/ Oricât s-o-nîmpla să trăiesc pe pământ.”¹³ (Adrian Păunescu – *Mamă țară*)

Partidul mizează pe cartea naționalismului promovând creația lirică în care izbânzile revoluționare sunt glorificate. Multe dintre poeziile din manuale au drept obiectiv cultivarea sentimentului patriotic, asociat cu accentuarea simbolurilor naționale, steagul și stema: „Internaționalist prin vocație (dar printr-o vocație pur utopică), comunismul real a fost obligat să se așeze în interiorul frontierelor naționale. [...] La drept vorbind, comunismul nu avea de ales. Eșuând pe plan economic și social, eșuând la capitolul viitor, nu-i mai rămânea decât discursul naționalist, singurul capabil de a sensibiliza o populație dezorientată.”¹⁴

„Ard macii sărutați de aurori,/ Din holde urcă-n slavă ciocârlia.../ Atât avem pe lume: trei culori/ Și-o dragoste supremă: România!”¹⁵ (Victor Tulbure – *Dragoste supremă*)

Oglindirea frumuseților (și bogățiilor) patriei socialiste este supusă exagerărilor. Lirica propagandei redă aspecte esențiale ale societății comuniste (șantiere, gospodării agricole, canal, hidrocentrale, uzine), preamărind punerea în practică a politicii de partid.

„Republică, slăvită țară,/ Frumoasă ca o primăvară,/ Pe glia ta atât de veche/ Sînt frumuseți fără pereche.// [...] Privesc spre harnicele sate/ Și spre orașe minunate,// Spre sonde, fabrici și uzine,/ Spre șantiere și spre mine/ În care munca clocotește/ Și frumusețea ți-o sporește.”¹⁶ (*Patria mea*)

„Un vultur se rotește în țării/ Peste Carpații mei cu frunți de piatră.../ În lume nu-s mai multe Români,/ Ci una doar, și-aceea, ne e vatră.// Scлипesc în soare turlе argintii.../ Par sondele: un codru de mesteacăn.../ În lume nu-s mai multe Români,/ Ci una doar, și-aceea, ne e leagăn!”¹⁷ (Victor Tulbure - *Vatra fericirii*)

Introducerea conceptului de specific național și crearea sentimentului unei continuități și-a găsit ilustrarea și în poezia patriotică de la 1848. Multe dintre textele din manuale, aparținând poezilor pașoptiști, au ca tematică evocarea trecutului de luptă și a vitejilor din timpurile vechi.

„Ștefan se întoarece și din cornu-i sună:/ Oastea lui zdrobită de prin văi adună./ Lupta iar începe.../ dușmanii zdrobiți/ Cad ca niște spice, de securi loviți.”¹⁸ (Dimitrie Bolintineanu – *Mama lui Ștefan cel Mare*)

„Și bietul om, slab, palid, având sumanul rupt/ Și o cămeșă ruptă bucăți pe dedesupt,/ Pășea trăgând piciorul încet, dar pe-a lui față/ Zbura ca o lumină de glorie măreață,/ Și-n ochii lui de vultur adânci, vioi și mari/ Treceau lucioase umbre de eroi legendari.”¹⁹ (Vasile Alecsandri – *Sergentul*)

¹³ Mihaela Butoi, Gheorghe Constantinescu Dobridor, *Limba română. Manual pentru clasa a VI-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1988, p. 264.

¹⁴ Lucian Boia, *Mitologia științifică a comunismului*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 102.

¹⁵ Mihaela Butoi, Gheorghe Constantinescu Dobridor, *op. cit.*, p. 366.

¹⁶ Zoe Albescu, Ion Berca, Elena Brătianu, *Limba Română. Manual pentru clasa a II-a*, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1966, p. 66.

¹⁷ Constanța Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ Zoe Albescu, Ion Berca, Elena Brătianu, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹ Graziella Ștefan, Vladimir Gheorghiu, *Carte de citire. Manual experimental pentru clasa a V-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975, p. 70.

În viziunea oficială, rememorarea momentelor glorioase ale patriei justifică realitățile actuale și creează un sentiment de continuitate între prezent și trecut. Regimul politic uzează astfel de o strategie machiavelică, manipulând conștiința istorică românească.

Propaganda jonglează și cu orgoliul național, supralicitând tot ceea ce este specific românismului. Alunecarea spre naționalism conduce în capcana izolaționismului: nu avem nevoie de nimeni și nimic, ne suntem autosuficienți, trăim în glorie și măreție. Poeziile din manuale glorifică limba română, steagul tricolor, solidaritatea și statornicia poporului român, eroii din vechime.

„Din Sarmisegetuza vin eroi/ și vin eroi din văi de la Rovine,/ din fala Podului Înalt spre noi/ un zvon istoric ca o stea vine.// Și vin din veac eroii legendari,/ eroii libertății. Iată flancul/ tribunilor semeți și temerari/ cu Horia, cu Tudor și cu Iancul.// Din Grivița și Plevna în auz/ sositu-ne-a tumultul înclăștării/ pe rând, la Mărășești și la Oituz/ sînt luminate cronicile țării.”²⁰ (Alexandru Andrițoiu – *Eroii*)

În centrul atenției propagandei se află și poporul comunist. Spicuim din stenograma întâlnirii lui Ceaușescu cu activul Uniunii Scriitorilor din 21 septembrie 1971: „Vrem o literatură care să servească cauza poporului, cauza construcției socialiste și comuniste în România!”²¹ Sentimentele patriotice sunt revigorate prin poezii care măgulesc orgoliul locuitorilor republicii socialiste.

„Socialism – așa se cheamă/ Această zi de neuitat!/ Să sune trâmbițe de-aramă,/ Vrajmașii patriei să geamă!/ Poporu-i domn adevărat.”²² (Dan Deșliu – *Partidului – slavă!*)

„Patria – sînt oamenii aceștia,/ Frații mei, surorile mele,/ Țărâna străbunilor mei./ Patria mea e poporul acesta/ În mijlocul căruia am răsărit,/ Ca o trestie subțire, ca un plop mai apoi/ Și-am ajuns la bătrânețe stejar.”²³ (Zaharia Stancu – *Patria*)

Ani de-a rândul, prin intermediul poeziilor din manuale vor fi cultivate principiile de solidaritate și egalitate umană ca valori ale asocierii proletare, precum și vechimea, continuitatea, romanitatea poporului român, ca valori ce țin de identitatea națională.

„Am fost aici de când se știu Carpații/ Și Dunărea și tot ce ne-a cuprins,/ Aici ne-am scris cu sânge neclintirea/ Și tot aici zidim un vis aprins.”²⁴ (George Țărnea – *Am fost aici*)

Multe poezii elogiază limba română, considerată un reper în istoria culturii noastre. Bogăția lexicului, frumusețea și perfecțiunea graiul românesc constituie un tezaur de spiritualitate manipulat cu pricepere de profesioniștii condeiului propagandei.

„Limba noastră românească/ Este-așa cum alta nu-i,/ Limbă veche de lumină,/ De eroi și de statui.// Nimeni nu mai are-n lume/ Grai cum este-al ei, de dor./ Ne-a născut, ne-a dat tărie/ Ne-a adus în viitor.”²⁵ (Virgil Carianopol – *Limba noastră*)

În România comunistă din perioada regimurilor Gheorghiu-Dej și Ceaușescu, învățământul este controlat de stat și politizat, având un rol semnificativ în formarea „omul nou”, dependent de ideologia constrângătoare. Poezia din manualele de literatură română a

²⁰ Mihaela Butoi, Gheorghe Constantinescu Dobridor, *op. cit.*, pp. 363-364.

²¹ Liviu Malița, *Ceaușescu, critic literar*, Editura Vremea, București, 2007, p. 168.

²² Alecsandrina Tutoveanu, Ion Popescu, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VII-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972, p. 118.

²³ Dumitru Săvulescu, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VIII-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1988, p. 9.

²⁴ Mihaela Butoi, Gheorghe Constantinescu Dobridor, *op. cit.*, p. 74.

²⁵ Ibidem, pp. 53-54.

reprezentat în perioada comunistă unica ofertă pentru elevi. Tematica textelor și modul tratării lor reflectă cum nu se poate mai bine schimbările care au avut loc de-a lungul a aproape o jumătate de secol în sistemul de opțiuni al propagandei. Oglindă fidelă a politicii partidului, manualul unic îmbibat cu mesaj propagandistic a produs efecte de durată asupra conștiinței elevilor români.

În epoca Ceaușescu, utilizarea naționalismului ca instrument de consolidare politică a contribuit la exploatarea specificului național și la subordonarea integrală a istoriei și culturii față de linia oficială. Acestea au avut scopul de a crea miturile cu funcție ideologică legitimizează și de a servi cultului deșănțat al conducătorului.

Bibliography

- Afanasiev, V.G., *Filozofia marxistă. Manual popular*, Editura Politică, București, 1962
- Albescu, Zoe; Berca, Ion; Brătianu Elena, *Limba Română. Manual pentru clasa a II-a*, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1966
- Boia, Lucian, *Mitologia științifică a comunismului*, Editura Humanitas, București, 2011
- Butoi, Mihaela; Constantinescu Dobridor, Gheorghe, *Limba română. Manual pentru clasa a VI-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1989
- Ceaușescu, Nicolae, *Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1979
- Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, 19-24 iulie 1965*, Editura Politică, București, 1966
- Declarația cu privire la poziția PMR în problemele mișcării comuniste și muncitorești internaționale în „Scânteia”, anul XXXIII, nr. 6239, duminică 26 aprilie 1964, p. 3.*
- Deletant, Dennis, *România sub regimul comunist*, Fundația Academia Civică, București, 1997
- Iliescu, Constanța; Nichita, Silvia; Petrescu, Victoria; Popescu, Stela, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București
- Limba română. Manual pentru clasa a II-a elementară*, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1952
- Malița, Liviu, *Ceaușescu, critic literar*, Editura Vremea, București, 2007
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, București, 2010
- Idem, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă*, Editura Pro, București, 1995
- Probleme metodice ale predării literaturii*, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1962
- Săvulescu, Dumitru, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VIII-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1988
- Soulet, Jean-François, *Istoria comparată a statelor comuniste din 1945 până în zilele noastre*, Editura Polirom, Iași, 1998
- Ștefan, Graziella; Gheorghiu, Vladimir, *Carte de citire. Manual experimental pentru clasa a V-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975
- Tismăneanu, Vladimir, *Fantoma lui Gheorghiu-Dej*, Editura Univers, București, 1995

Tutoveanu, Alecsandrina; Popescu, Ion, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VII-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972

UPDATES OF THE ELECTRA MYTH IN LITERATURE

Gabriela Chiciudean, Assist. Prof., PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Our essay is part of a larger study that depicts the transformation of a Electra's myth, from antiquity to the modern theatre, the continuous accommodation of the myth to the contemporary realities of the author, a process starting in antiquity. The theme is transformed, adapted, singularized, translated according to époque, historical context, esthetical tendencies, new literary genres and subgenres and, last but not least, the author's personality.

First part of the study is presented in our essay under the name of I. Preluarea mitului Electrei de către poezii antichității (Electra's Myth in Antique Poetry) and offers general lines about tragedy, its origin and structure, elements, action and characters, with concrete examples on Aeschylus' Oresteia, Sophocles' Electra and Euripides' Electra.

Starting from myth as a major instance of imagination, interesting as syntax (formal structures) and semantics (symbolism), we observe the constant mythical elements from the above mentioned tragedies, e.g. revenge and redemption. We also observe other invariable elements as confession, characters, the importance of the choir, the messenger, the judgement etc.

Keywords: Electra, myth, theatre, tragedy, Eschil, Sofocle, Euripide

Lucrarea noastră face parte dintr-un studiu mai amplu care urmărește devenirile mitului Electrei începând cu tragediile antichității până la creațiile teatru moderne, adaptarea continuă a mitului la realitățile contemporane autorului, proces întâlnit nu doar în modernitate ci chiar din antichitate. Tema preluată din mitologie este transformată, adaptată, individualizată, metamorfozată în funcție de epocă, de condițiile istorice în care a trăit creatorului în cauză, de tendințele estetice dominante în perioada respectivă, de genurile și speciile cerute de piață și, nu în ultimul rând, în funcție de personalitatea autorului.

Prima parte a studiului nostru, *I. Preluarea mitului Electrei de către poezii antichității*, prezintă date genurile referitoare la tragedie, la originile precum și la structura acesteia, la elementele componente, acțiune și personaje, cu exemplificări din piesele lui Eschil, *Orestia*, Sofocle, *Electra* și Euripide, *Electra*. O a doua parte tratează piesele moderne cu adaptările mitului prezente în piesele lui E. O'Neill, *Din jale se întrupează Electra*, J.-P. Sartre, *Muștele*, Jean Giradoux, *Electra* și V. Eftimiu, *Artrizii*. Și în cea de-a treia parte dorim să operăm câteva distincții referitoare la punerile în scenă și ecranizările mitului antic, respectiv *Orestia* în regia lui Vlad Mugur și *Orestia II. Choeforele* a lui Aurel Stroe în regia lui Lucian Pintilie și filmul *Electra* în regia lui Mihalis Kakogiannis cu Irina Papas în rolul Electrei.

Înainte de toate, am dori să facem câteva referiri la mit, la capacitatea regeneratoare a acestuia, căci mitul este o instanță majoră a activității imaginației, interesantă și din punct de vedere sintactic (al structurii formale a narațiunii), și din punct de vedere semantic (al conținuturilor simbolice). Considerat expresie naivă a unei fantezii, totuși, s-a descoperit în mit o structură, legi de constituire care au permis descifrarea funcțiilor și a forțelor sale de semnificație. Acest lucru a fost posibil datorită numeroaselor lucrări elaborate, printre mulți alții, de C.G. Jung, M. Eliade, G. Dumezil, G. Gusdorf, P. Ricoeur, H. Corbin sau G. Durand.

În continuare nu se pare util a aduce câteva lămuriri cu privire la începuturile tragediei și la construcția acesteia, la părțile ei componente, mai ales la constantele creațiilor tetralogiei antic.

În studiul¹ său despre originile tragediei, Christophe Cusset constată că tragôidia nu are încă un sens clar. Termenul desemnează activitatea unui membru al corului tragic numit tragôidios. Din cele două părți ale cuvântului, ôidia, ôidios este legat de noțiunea de cântec, iar tragos înseamnă țap, deci ar fi cântec pentru țap sau cântec în onoarea țapului. Dar aici mai apare o neclaritate, referitoare la țap, la ce ar face referire acesta?, la recompensa oferită celui mai bun dramaturg²; la faptul că actorii se deghizau în țapi asemenea satirilor lui Dionisos, zeul în cinstea căruia se prezentau piese le pe scenă; sau la faptul că în ceremonia de purificare căreia îi erau destinate primele forme ale tragediei se sacrifică un țap.

Aristotel spunea că tragedia a apărut din improvizațiile datorate ditirambului, operă închinată lui Dionisos. De altfel, tragedia apare în timpul sărbătorilor dionisiace, în teatrul lui Dionisos exista un loc pentru preotul zeului iar altarul se găsea în chiar centrul orchestrei, un spațiu circular destinat dansurilor corului. Acest lucru conduce la ideea că tragedia avea la începuturile sale o influență religioasă.

Tragedia apare, oficial, între anii 536-533, în timpul domniei lui Pisistrat, un tiran renumit, actul de naștere al acesteia fiind desemnat prin tragedia prezentată de Thepsis. Doar că apărând în această perioadă istorică, tragedia devine un instrument de propagandă în rîndul populației, o armă a tiraniei împotriva aristocrației.

Din punct de vedere formal, tragedia este structurată „pe o alternanță a părților de vorbire și dialogate între actori și părțile lirice cîntate de către cor”³. Tragedia a profitat de diferitele genuri literare, împrumutînd de la predecesori. De exemplu, s-au păstrat din poezia homerică anumite aspecte formale cum ar fi povestea mesagerului, sau Eschil împrumută lirismul coral de la poetul Pindar.

Corul are o mare importanță pentru tragedia antică. Sofocle este ecel care impune 15 membri ai corului, iar rolul coreuților este jucat, în general, „de către cetățeni care reprezintă cetatea în teatru”⁴. Apoi există și un Corifeu căruia îi este destinat un număr considerabil de versuri, avînd și acesta un rol foarte bine definit în piesă, de multe ori fiind interlocutorul personajelor. Inițial, corul s-a numit hipokrites, adică doar „cel care dă replica”⁵, iar mai tîrziu „cel care răspunde” șefului corului. Eschil, în *Eumenidele*, realizează o excepție, căci coreuții joacă rolul eriniilor.

Corul are caracter de grup, este unitar prin costumele ce trebuia să fie identice, este o voce colectivă ce cîntă „la unison o emoție sau o reflecție împărtășită în mod unanim”⁶. Luați individual, membrii corului sînt ființe slabe, și doar împreună sînt puternice. Ei pot fi bătrîni, fete tinere, sclave etc. Corul nu se amestecă cu celelalte personaje, el are o intrare solemnă, prin parodos⁷, după care rămîne fix, se stabilește în orchestră, în locul destinat dansurilor corului. Despre muzica și dansurile acestuia se cunosc astăzi foarte puține lucruri, se mai știe,

¹ Christophe Cusset, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Institutul European, 1999

² Conform unei inscripții decoperite în Paros

³ Christophe Cusset, *Op. cit.*, p. 8

⁴ *Ibidem*, p. 24

⁵ *Ibidem*, p. 22

⁶ *Ibidem*, p. 23

⁷ Parodos este locul destinat intrării corului, partea laterală a scenei

printre altele, faptul că acesta avea „o mișcare dansată cu mimici reproducând reacție față de evenimentele trăite de către personaje. În timpul părților cîntate, o mișcare de rotire de dus-întors, greu de precizat, animă corul (strofa și antistrofa)”⁸. Între cor și personaje există o unitate profundă și fiecare cor este deosebit și are personalitate aparte.

Prin intermediul corului, autorul poate să își exprime diferite păreri personale, căci este singurul personaj care nu se supune tradiției mitice ci doar fanteziei poetului. Adesea mai există niște personaje secundare care îndeplinesc rolul de purtătoare de cuvînt ale autorului.

Personajele în tragedie erau desemnate după aspectul exterior, după haine, individualizarea se făcea prin nume iar personalitatea se crea prin cuvintele pe care acestea le rosteau de-a lungul piesei. Eroii mitici au valori referențiale, iar faptul că povestea lor e cunoscută de public este un avantaj de care autorul se folosește, jucîndu-se „deseori în mod abil cu cunoștințele presupuse ale publicului”⁹.

Pe lîngă eroii principali mai există destule personaje secundare, anonime, cu titluri generice, servitori, crainici, doica etc., iar pentru a se spune ceva ce s-a întîmplat undeva în afara scenei se face apel la un mesager.

Eroul este supus unei judecăți, unui eveniment juridic. Scena se dezvoltă între două sau trei personaje, al treilea fiind în general un arbitru. Să nu uităm că pe vremea lui Sofocle, teatrul avea doar trei actori. Agonul are mai multe părți obligatorii, și anume introducerea în dezbatere; cele două discursuri principale; stihomitia, dialogul dintre două personaje, un schimb continuu și rapid de replici, adesea eroii întrerupîndu-se unul pe celălalt (acest tip apare din imposibilitatea comunicării dintre cei doi, trădînd nerăbdare, trufie, iritare etc.), care are rolul de a modifica atmosfera și care urmează după două discursuri lungi; discursurile secundare, care vin să completeze discursul adversarilor; intervenția corului, limitată la două-trei versuri și care subliniază ideile spuse de personaje și fac trecerea spre replica celui alt.

Recunoașterea este un element important al tragediei, este acea răstrurnare de care vorbea Aristotel, o trecere de la ignoranță la cunoaștere. Întîlnim în *Poetica* mai multe forme de recunoaștere, cum ar fi recunoașterea prin amintire surprinsă de o asociere de idei verosimile, recunoașterea prin rațiune și recunoașterea ca efect rezultînd dintr-o înlănțuire necesară sau credibilă de fapte.

Mesagerul, un alt eperdonaj al tragediei grecești, nu dialoghează, el povestește și prin povestea lui publicul își poate imagina sau auzi ceea ce nu poate vedea în afara scenei. Povestea sa e necesară pentru înțelegerea evoluției acțiunii și, prin convenție, acest mesager spune întotdeauna adevărul.

Dorim să oferim mai departe unele informații biografice ale celor trei mari creatori antici, Eschil, Sofocle și Euripide, precum și despre mitul Atrizilor, impresionantul neam din care se trage Electra.

Astfel, despre Eschil se știe că s-a născut în anul 525 lîngă Atena, la Eleusis. A participat la lupta de la Maraton, în anul 490, și la cea de la Salamina, în 480. Se crede că a scris prima sa piesă de teatru la vîrsta de douăzeci și cinci de ani, cînd a și cîștigat premiul cel mare, în 482. Dintre multele sale premii mai amintim pe cel obținut cu trilogia *Perșii*, din 472, și pe cel cîștigat paisprezece ani mai tîrziu cu trilogia *Orestia*, în 458. Eschil a scris peste

⁸ Christophe Cusset, *Op. cit.*, p. 23

⁹ *Ibidem*, p. 29

șaptezeci de piese din care pînă la noi au mai rămas doar șapte. Din celelalte s-au mai păstrat unele titluri, fragmente sau rescrieri ulterioare. Poetul moare în anul 456 în Sicilia și a fost primul creator care a primit dreptul ca tragediile să îi fie jucate și după moarte.

În ceea ce privește opera lui Eschil, s-a observat că, mai întîi de toate, este caracterizată de solemnitate, este străbătură de o forță solemnă datorată prezenței zeilor, Eschil însuși fiind un om foarte religios și supus tradițiilor. Personajele pe care le-a creat sînt înscrise istoriei lor familiale, moștenesc suferința și lupta cu o justiție oarbă. Această moștenire, această continuitate între destine, l-a determinat pe poet să creeze trilogii legate între ele, care evocă „destinul unei descendențe și lenta sa trecere la o ordine care face mașinăria infernală a greșelii să se oprească”¹⁰. Acțiunea din tragediile sale este în general lineară și directă, cu puține elemente folosite pentru desfășurarea ei și nu oferă surprize sau răsturnări de situație.

Sofocle se naște în anul 496, cînd Eschil avea 30 de ani, la Colona¹¹, lîngă Atena. Se face remarcant în anul 468, cînd cîștigă un premiu, declasîndu-l pe Eschil. A scris 123 de piese din care s-au păstrat tot șapte, dar Sofocle a avut o intensă și importantă activitate publică, fiind un bun politician. Participă ca strateg la expediția din 440 împotriva Samosului, în funcția de șef al armatei și a condus corurile efebilor la sărbătorirea biruinței împotriva perșilor, la Salamina.

Sofocle vine cu o nouă concepție față de Eschil, de care îl despărțea deja o generație, modificînd structura tragediei și caracterul tragic al eroului. Sofocle și Euripide îl continuă pe Eschil, dar adăugînd „elemente originale destinate să sporească măreția poeziei tragice”¹². Și în vreme ce Eschil este tributar concepțiilor religioase, zeii avînd un rol hotărîtor și intervenind în destinul oamenilor, Sofocle așează omul în centrul acțiunii dramatice. „Deși în multe privințe se izbește de o forță potrivnică ce-i strivește voința și-i frînge elanul, lăsîndu-l pradă durerii, omul rămîne totuși întreg și cutezător pînă în ultima clipă a vieții sale”¹³.

Tragediile lui Sofocle au mai multe părți dialogate, iar eroul tragic se confruntă întotdeauna cu un alt erou, construit „în diferență sau în opoziție cu interlocutorul său”¹⁴. De asemenea uvertura oferă un dialog între două personaje, în vreme ce la restul tragedianilor pisele începau cu un personaj unic ce putea apărea oricînd în scenă și monologul său prezenta elementele necesare pentru înțelegerea acțiunii. Eroii lui Sofocle dau dovadă de multă independență, luptă singuri cu destinul și sînt concentrați doar pe acțiune. De aceea el nu scrie trilogii, căci eroii nu se leagă de împlinire, pe scenă se joacă doar istoria unui moment critic din viața personajelor, nepunîndu-se accentul pe acumularea de nenorociri a liniei din care coboară. Între alte caracteristici mai amintim faptul că eroii nu înțeleg evenimentele prin care trec și le îndură fără voia lor. Zeii sînt îndepărtați, oracolele derutează mai mult actanții, căci înțelegerea, sensul lor se dezvăluie doar după împlinirea evenimentelor, cînd deja e prea tîrziu.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 45-46

¹¹ Colona est un loc încărcat de istorie, plin de reminiscențe mitologice, acolo fiind locul în care zeița Atena a o ferit Eriniilor, devenite Eumenide, un sălaș după iertarea lui Oreste.

¹² D. Marmeliuc, *Prefață*, în Sofocle, *Aias. Trahinienele. Electra. Filoctet*, teatru, I, traducere, note și indice de George Fatino, prefață de D. Marmeliuc, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. VI

¹³ *Ibidem*, p. IX

¹⁴ Christophe Cusset, *Op. cit.*, p. 47

Euripide, al treilea poet tragic important al antichității, se naște în anul 484 pe insula Salamina, într-o familie înstărită. Se cunosc puține lucruri despre acest creator, bine educat, dar care nu a avut o viață publică intensă. În anul 408 părăsește Atena, ajunge în Macedonia la Pella, unde moare în anul 406. Ca poet debutează în anul 455, dar Euripide nu a fost prea iubit de public, opera sa avînd succes abia după moartea sa.

Și totuși, opera lui Euripide este plasată sub semnul inovației mai mult decît a lui Sofocle, fiind un produs al modernității atît în ceea ce privește conținutul, cît și construcția. Personajele sale sînt lipsite de măreție, sînt ființe comune, bătrîni, femei, copii, prizonieri care se tem și dau dovadă de lașitate. Eroii lui Euripide sînt decăzuți sau apar ca simpli oameni surprinși în viața lor de zi cu zi, ființe modeste, sărace, ce își cîștigă existența muncind. Zeii nu mai intervin în treburile umane, destinele eroilor fiind conduse de noroc și de neprevăzut. Din punct de vedere formal, se consată prezența elementelor realiste în prezentarea situațiilor și a personajelor, regii, de exemplu, apărînd în tragedii în zdremțe. Exegeții sînt de părere că acțiunea pieselor sale se mută în intrigă, autorul construiește situații complexe, cu surprize și relansări, cu încurcături desfăcute doar prin intervenție divină, neașteptată.

Un punct comul al celor trei mai creatori este inspirația din vechile mituri, în special din ciclul Atrizilor, aceștia fiind interesați în principal de episodul unui mythos argian, uciderea Clitemnestrei de către Oreste. Povestea Atrizilor începe foarte demult, aceștia trăgîndu-se din însuși Zeus, coborînd prin Tantal și Pelops. Zeus l-a zămislit pe Tantal cu Pluto, iar din unirea lui Tantal cu Danae s-a născut Pelops. Pelops i-a avut, împreună cu Mippodamia, pe Piteu, Thyestes și pe Atreu.

Pelopia a fost fiica lui Thyestes și aceasta, îndrăgostindu-se de propriul tată, îl va naște pe Egist. Izgonită de mama sa, se va aciui în casa lui Atreu, care îi va cere lui Egist să îl ucidă pe Tyeste, dar acesta nu o face deoarece Tyeste era și tatăl și bunicul său.

Atreu se va căsători cu Aerope și îi vor avea pe Agamemnon, Menelau și Anaxibia, cea care se va căsători cu regele Stophius și îl va naște pe Pylade. Aerope, soția lui Atreu, se îndrăgostește de fratele acestuia. Ca să se răzbune, Atreu îi va servi lui Tyeste la masă pe proprii lui fii. Din această cauză, familia lui Atreu va fi lovită de blestem.

Agamemnon va avea cu Clitemnestra patru copiii, pe Electra, Oreste, Ifigenia și Cryotemis, iar Menelau, căsătorit cu sora Clitemnestrei, cu Elena, o va avea pe Hermiona.

Nici neamul din care se trag cele două surori, Clitemnestra și Elena nu este mai prejos, fiind fiicele lui Leda și ale lui Zeus, și avîndu-i frați pe celebrii Dioscuri, Castor și Polydeukes (Polux).

Elena fuge cu Paris declanșînd războiul din Troia, unde Agamemnon va pleca și el să își ajute fratele, pe Menelau. Și cum vînturile nu îi erau prielnice și nu putea pleca pe mare, o va sacrifica pe fiica sa, Ifigenia, mințindu-o că vrea să o căsătorească cu Ahile. Războiul troian durează zece ani, iar la întoarcerea acasă Agamemnon vine însoțit de prorocița Cassandra. Clitemnestra, avîndu-l acum amant pe Egist, își va ucide soțul, în baie. Oreste este izgonit din cetate, în Focida, la regele Strophios, unde va crește împreună cu vărul său Pylade, iar Electra rămîne slugă în palatul tatălui său. Dar Oreste se întoarce, își ucide mama și pe Egist, după care își va ispăși greșeala prin suferință.

Orestia lui Eschil este destul de fidelă poveștii mitice. Prima tragedie, *Agamemnon*, prezintă întoarcerea eroului acasă din războiul troian, după o absență de zece ani, și uciderea acestuia și a Cassandrei de către Clitemnestra. În această parte Oreste și Electra lipsesc,

acțiunea desfășurându-se cu doar câteva personaje, pe lângă Agamemnon, Clitemnestra, Egist și Cassandra apărând un Paznic, Crainicul oștirii și, bineînțeles, Corul. În fundal mai apar femeile din suita Clitemnestrei, ostașii regelui și oameni din garda lui Egist.

Asistăm aici la o scenă a groazei, a blestemelor dezlănțuite și a destinului implacabil, motivele acestora fiind puse în relație cu libertatea umană. Agamemnon este întâmpinat cu un covorul roșu de purpură și inițial ezită să calce pe el, știind că avea o culoare destinată doar zeilor, însă o face. Clitemnestra, caracterizată de către paznic drept acea femeie care are voință de bărbat, își duce victima la pierzanie, împlinind atât propria sete de răzbunare cât și blestemul familiei Atrizilor. Fapta reginei pare cu atât mai cumplită, iar vina ei cu atât mai gravă, cu cât cetatea își leagase speranțele de întoarcerea lui Agamemnon pentru restabilirea păcii și a bunăstării.

Hoeforele, a doua tragedie, cea mai condensată, cuprinde întoarcerea lui Oreste, recunoașterea lui de către Electra și răzbunarea celor doi frați. Această parte marchează o nouă etapă, și anume răzbunarea morții lui Agamemnon de către fiul său Oreste. Uciderea Clitemnestrei are o dublă semnificație, fapta reprezentând atât un gest de răzbunare cât și unul de eliberare, răzbunarea regelui și eliberarea poporului, corul comentând, în acest sens, că moartea este mai ușoară decât o tiranie.

De data aceasta, la acțiune participă Oreste și prietenul său Pylade, Electra, Egist, Clitemnestra, Doica lui Oreste, Un slujitor și Corul Hoeforelor. În introducere ni se mai spune că *„Fundalul scenei cu trei porți înfățișază tot palatul Areizilor. Una din porțile laterale duce spre odăile femeilor. În primul plan se ridică mormântul lui Agamemnon. Prin stînga intră Oreste și Pylade, veniți pe ascuns în Argos”*.

Oreste bănuiește că își va găsi sora într-un cortegiu de femei în doliu, acolo unde o tânără iese în evidență prin profunzimea durerii sale. Electra suferă cumplit din cauza morții tatălui și în aceeași timp este îngrozită și complexată de figura mamei, neavînd curajul s-o pedepsească, dar o condamnăndu-o cu fermitate, acuzîndu-o nu numai pentru crimă, ci și pentru că nu și-a iubit copiii.

Momentul recunoașterii dintre frate și soră este unul important, căci Oreste își dezvăluie scopul venirii și își mărturisește ezitățile, dar Electra și corul îl îmbărbătează. Electra recunoaște semnele întoarcerii fratelui ei, șuvița de păr și urmele pașilor. Dar cînd acesta se află în fața ei și își dezvăluie identitatea ea crede e vorba de un vicleșug. Acum începe raționamentul Electrei care o conduce la recunoașterea efectivă.

Scena recunoașterii este importantă și pentru faptul că Eschil dezvoltă o tipologie a argumentației privind fapta lui Oreste, ce cuprinde trei motivații de ordin religios, politic și moral. În primul rînd, Oreste acționează prin voință divină, apoi, din punct de vedere politic, el este un apărător al democrației, în vreme ce Egist conduce tiranic cetatea. Din punct de vedere etic, Clitemnestra se face vinovată și de uciderea soțului, și de încălcarea cultului morților, fiindcă la ritualurile de trecere ale lui Agamemnon l-a lăsat neplîns. În plus, aceasta i-a mutilat cadavrul apelînd la o veche practică ce prevedea împlîntarea unui ac în inima mortului pentru a împiedica revenirea. Clitemnestra a înlăturat deci orice posibilitate a întoarcerii lui Agamemnon, sub orice formă. Electra are o justificare pur personală pentru răzbunarea dorită, și anume faptul că se simte o persoană neîmplinită ce nu se poate căsători decât la schimbarea ordinii în Argos și la recunoașterea ei ca fiică a lui Agamemnon.

În cea de-a treia tragedie, *Eumenidele*, Pythia expune în prolog situația fiului lui Agamamnon, Apollo alungă Eriniile din templu și Oreste, supus judecății, este apărat de zei și achitat de Atena. Eriniile își încetează urmărirea și pentru a fi îmbunate sînt transformate în Eumenide.

Personajele sunt aici mult mai puține, Oreste fiind prezentat alături de Apollo, preoteasa Pythia și Atena. Intervine acum și Umbra Clitemnestrei, precum și Corul Eriniilor, o prezență controversată.

Eumenidele este o tragedie a patimilor și a absolvirii lui Oreste, carcurajos pentru acea perioadă, Eschil aducînd o modificare esențială introducînd o nouă ordine morală și juridică, „mai generoasă, mai umană, în cadrul căreia și amestecul zeilor este considerabil limitat”¹⁵.

Sofocle și Euripide vor trata în pisele lor doar a doua parte a mitului, cea care la Eschil poartă numele de *Hoeforele*, modificîndu-o. În centrul pieselor se află acum Electra și nu Oreste, eroina care dă și numele tragediilor.

În tragedia lui Sofocle, Electra a rămas slugă în palatul tatălui său, jelind și visînd la răzbunare. În piesă, personajele care joacă pe scenă sînt Electra, Crisotemis, Egist, Clitemnestra, Pylade care are un rol mut, Corifeul, Bătrînul care l-a crescut pe Oreste și Corul, format din femei tinere din Micene.

Oreste și Pylade sosesc împreună cu Bătrînul din Focida, de la curtea regelui Strophios, la patul regesc din Micene. Apollo, prin oracolul de la Delfi, îi transmite lui Oreste planul de a-și uide mama, dar și pe Egist, iar Febus l-a sfătuit să-i ucidă „...singur, fără arme și ostași, ci doar/ Prin vicleșug”. Îl mai povățuiește să ducă veste morții lui, ceea ce și face Bătrînul, în vreme de Oreste și Pylade merg la mormîntul lui Agamemnon pentru a-i aduce prinosuri și o șuviță din părul lui Oreste. Euripide reia tema recunoașterii de la Eschil dar introduce un intermediar, astfel că mecanismul recunoașterii este întîrziat.

Electra, ca și în celelalte tragedii, își jelește neîncetat tatăl ucis și cere sprijinul zeilor pentru întoarcerea fratelui ei și pentru răzbunare. Jalea acesteia răzbate dintre zidurile palatului, pentru moment deturnîndu-l pe Oreste de la planurile lui, doar că Bătrînul îl veghează, îndemnîndu-l să ducă la bun sfîrșit faptele.

Poveste uciderii lui Agamemnon o aflăm din chiar dialogul Electrei cu Corul, acesta din urmă îndemnîndu-o, în același timp, să se liniștească după exemplul surorii ei. Electra povestește cum mama sa i-a ciopîrțit trupul lui Agamamnon, mîinile și picioarele i le-a legat „de subțiori” și și-a șters apoi barda de țeasta lui.

Cînd o întîlnește plîngînd pe Electra, Crisotemis o sfătuește să nu se mai lase pradă urii, căci „liberă de vreau să fiu și să trăiesc,/ silită-s să mă plec în fața celor mari”, îi spunea ea. Tot acum, aceasta își anunță sora că o așteaptă ceva cumplit, că sătui de jelaniile ei, uzurpatorii vor să o izgonească departe, să o închidă într-o cavernă și vor să facă acest lucru chiar la întoarcerea lui Egist. Sora lui Oreste nu se sperie și schimbă orfanda, rugîndu-o pe Crisotemis să ducă la mormîntul tatălui lor două șuvițe din părul lor și cingătoarea sa, chiar dacă era lipsită de podoabe.

Crisotemis, caracterizată în piesă contrapunctic pentru a scoate în evidență caracterul dîrz al Electrei, este trimisă de Clitemnestra la mormîntul lui Agamemnon cu ofrande căci aceasta din urmă a visat urît. Agamemnon i-a vorbit în vis, iar sceptrul lui, ținut acum de

¹⁵ Clio Mănescu, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, Editura Univers, 1977, p. 193

Egist, a fost împlîntat lîngă cămin. Din el răsărit o ramură cu muguri mulți, iar umbra ramurii „a acoperit/ Întreg pămîntul micenienilor”. De la moartea soțului său, Clitemnestra a organizat în fiecare lună, în chiar ziua în care l-a ucis, jocuri și nu a încetat să-i trimită ofrande. Egist lipsește din cetate în aceste momente, este plecat la țară și se va întoarce abia după uciderea Clitemnestrei.

Clitemnestra are drept scuză pentru uciderea soțului ei sacrificarea Ifigeniei, la Aulis. Doar că Electra îi spune că a fost nevoit să o facă din cauza zeiței Artemis și nu pentru a pleca la Troia. Cînd se plimba prin pădurea sfîntă a lui Artemis, Agamemnon a vînat un cerb și i-a scăpat o vorbă trufașă ce a mîniat-o pe zeiță. Aceasta a oprit aheii și a cerut-o pe fiica lui Agamemnon preț pentru cerbul ucis. În cearta dintre mamă și fiică intervine din cînd în cînd Corifeul, iar Clitemnestra se enervează, tonul urcă treptat, replicile se succed una după alta cu repeziciune fiind în final înfrîntă de argumentele Electrei.

Regina Argosului se roagă zeului Apollo să alunge primejdiile din jurul ei și ar fi mult mai liniștită să îl afle pe Oreste mort. Estfel, vestea ce o aduce Bătrînul este de o „seducătoare verosimilitate”. Spune că Oreste a murit la Pitho, într-un concurs, cînd i s-a răsturnat carul și a fost „zvîrlit, trîntit”. Clitemnestra se bucură, spre disperarea Electrei care se simte sfîrșită. Crisotemis aduce vești despre cele găsite la mormîntul tatălui lor, șiroi de lapte vărsat, flori și o suviță de păr tăiată proaspăt, dar nu mai e crezută.

Electra încearcă să se alieze cu sora ei pentru a se răzbuna pe Egist, dar Crisotemis nu vrea să intre în joc. Oreste neputînd suporta plîngerea Electrei, pe care o recunoaște acum îmbătrînită, fără soț, fără bucurie, intră în scenă și îi spune adevărul. Mecanismul recunoașterii a început odată cu veștile aduse de Crisotemis, dar, pentru a fi crezut, Oreste îi arată Electrei inelul lui Agamemnon.

Din acest punct ritmul tragediei se accelerează din nou, Oreste, sfătuit de Bătrîn, intră în palat împreună cu Pylade, iar Electra rămîne afară pentru a pîndi întoarcerea lui Egist. Ea este cea care povestește ce se întîmplă în palat, joacă rolul crainicului. Curînd se aud vaietele celei ce va fi ucisă: „Copilul meu!/ Ai milă tu de maică-ta!”. Se agață de Oreste, se lipește de obrazul lui, dar fiul îi înfige sabia în gît. Egist, care a auzit și el veștile despre moartea lui Oreste, se întoarce fericit la palat unde își va găsi sfîrșitul, chiar în locul unde a fost ucis regele Agamemnon.

Tragedia se încheie fără pedepsirea și ispășirea lui Oreste judecata încheindu-se simplu, cu răzbunarea celor doi frați.

Euripide, în schimb, își înjosește cu îndrăzneală eroina, măritîndu-o cu un plugar. Doar ura personajului feminin rămîne la fel de puternică aceasta participînd la matricid alături de fratele ei.

Acțiunea tragediei se petrece undeva în munți, la marginea cetății în care se află palatul atrizilor, în fața unei case umile, țărănești. Apropierea de natură „creează un cadru vast, sălbatic, dionisiac, mult mai asemănător de ceea ce se petrecea la originile spectacolului tragic”¹⁶.

Pe lîngă personajele deja cunoscute ale mitului, Electra, Oreste, Clitemnestra, Egist, Pylade, Bătrînul și Corul alcătuit din femei argiene, în piesă mai apare Plugarul, soțul

¹⁶ Alexandru Miran, *Prefață*, în Euripide, *Hecuba. Electra. Ifigenia în Taurida. Hipolit*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, București, Editura Minerva, Biblioteca Pentru Toți, 1976, p. XII.

Electrei, Crainicul, apar Dioscurii, frații Clitemnestrei și ai Elenei, sau slujitori ai lui Oreste și sclave din garda Clitemnestrei. Oreste a fost crescut și aici de Strophios, soțul surorii lui Agamemnon, în țara Fokidei.

Piesa se deschide cu un prolog rostit de Plugar, care povestește despre nenorocirea Electrei, soția sa neprihănită. Aceasta își strigă zilnic nenorocirea și face totul pentru a arăta zeilor cât de mult o jignește Egist, și nu o deranjează că trebuie să muncească. Electra ne este descrisă ca avînd creștetul ras, ca al sclavelor, în amintirea tatălui ucis, părul murdar și hainele jerpelite. Eroina a decăzut, nu mai are frumusețea de odinioară, stîrnind mila. Durerea Electrei, o regină în zdremțe, este astfel amplificată, trece dincolo de ceea ce poate suporta un om.

Oreste se întoarce în chip de Străin, aduce ofrande la mormîntul tatălui său și ajunge chiar la casa surorii sale atunci cînd un grup de fecioare au venit să o invite pe Electra să participe la o sărbătoare. Și cum Electra își ascunde neprihănirea de Egist și Clitemnestra, refuză să participe. Străinul cere vești despre Oreste, aflînd astfel de durerea Electrei și de dorința ei de răzbunare.

Între timp, Plugarul se întoarce acasă și îi pofteste pe cei doi în ospetie. Electra îl trimite după mîncare la chiar bătrînul care l-a salvat pe Oreste cînd era copil. Acesta vine și cu vestea că cineva a trecut pe la mormîntul fostului rege, bănuind că e vorba de Oreste. Mecanismul recunoașterii este declanșat de știrile aduse de Bătrîn și tot el este cel care recunoaște semnul unei răni de lîngă pleoapă, dobîndit în copilărie cînd Oreste a urmărit o căprioară, a căzut și s-a rănit.

Ajutat de slugile și de prietenii săi, Oreste află că Egist se află singur în afara cetății pentru a sacrifica un bou. Profită de ocazie și pleacă să îl ucidă pe uzurpatorul tronului său, dar nu înainte de a se închina și a cere binecuvîntarea zeilor și ajutor pentru izbîndă, „dacă temeiurile noastre sînt drepte!”.

Electra așteaptă vești de la Oreste, pregătită să se sinucidă dacă acesta ar fi dat greș, dar un crainic anunță moartea lui Egist. Servitorii lui Oreste aduc cadavrul acestuia la casa Electrei care, deși mort, îi aruncă în față toată ura ei. Electra o atrage apoi pe mama ei în afara cetății, prin vicleșug, anunțîndu-o că a născut un fiu. Oreste ezită să o ucidă pe cea care l-a născut și l-a hrănit, dar Electra îl încurajează. Clitemnestra dorește să aibă o discuție singură cu Electra, moment în care își justifică fapta, însă Electra contraatacă amintindu-i că era veselă cînd cîștigau troienii și tristă cînd erau învinși, sperînd ca soțul ei să nu se mai întoarcă, asta în vreme ce se gătea pentru Egist. În cearta cu Electra pare învinsă de soartă, nu mai e deloc neînfricată soție ce și-a ucis soțul cu securea.

După crimă, Oreste și Electra regretă amarnic fapta săvîrșită, acesta fiind și elementul de noutate al piesei lui Euripide, revirimentul deznodămîntului piesei. Ei sînt judecați în Argos și cetățenii îi condamnă la moarte, însă Dioscurii apar din văzduh, intervin neașteptat și rezolvă situația. Electra se căsătorește cu Pylade și va pleca în Fokida, iar Oreste va părăsi și el Argosul, urmărit de kere, zeițele cu chip de cățele, care îl vor duce la nebunie: „În loc de brațe au șerpi/ și pielea lor este neagră; hrana lor e făcută din groaznice chinuri”. Însă la Atena va fi judecat și, ajutat de zeița Pallas, eroul va fi iertat, în vreme ce zeițele kere vor intra într-o crăpătură a pămîntului unde va apărea un nou oracol.

Întrebînd Dioscurii de ce nu au alungat ei kerele, aceștia îi răspund lui Oreste că trebuia să se împlinească soarta, hotărîrea ursitei.

Astfel putem observa că în cazul tragediilor luate în discuție există o schemă, dar „Forța modelului rămîne stearpă dacă nu se opune și nu se conjugă totodată cu forța descătușată a invenției artistice”¹⁷.

Clio Mănescu observă în creațiile ce tratează mitul Electrei două invariante, răzbunarea lui Agamemnon și ispășirea faptelor săvârșite. Dar a doua invariantă mitică este legată de convingerile religioase ale autorilor, de supunerea omului la destinul implacabil, la voința zeilor, astfel ea putînd lipsi. Cum spuneam mai sus, hybrisul săvârșit de membrii familiei Atrizilor devine blestem care cere firească răzbunare. Și această înlanțuire de crime și răzbunări poate fi stopată doar prin intervenție divină.

Prima invariantă mitică, în cazul primului tragedian, apare în *Hoeforele*, Oreste ucigînd pentru a respecta legile nescrise. Acesta ajunge fără voie în lanțul de crime și răzbunări al familiei, moștenește această stare, Apollo fiind acela care îl îndeamnă să-și ucidă mama și tot zeii îl salvează și pun capăt situației. Un nou ciclu tragic, ispășirea, începe în *Eumenidele*, Oreste fiind urmărit de Erinii, judecat și salvat de Atena. Acțiunea dramatică constă într-un tragic de situație apărut din continua confruntare dintre oameni și zei, dar cu un final armonios, opus normelor tragediei, căci eroul nu moare ci este absolvit.

Sofocle își construiește tragedia doar pe prima invariantă mitică, răzbunarea antrenînd personajele principale, dar mai ales pe Electra. Oreste este împins și aici de Apollo să-și ucidă mama, printr-un oracol, dar pe care eroul nu îl înțelege prea bine. Întrebînd de modul cum să-și ucidă pe cei doi, este sfătuit să ucidă cu mîna lui, singur, prin vicleșug. Răspunderea pentru săvîrșirea crimei și-o asumă fiul lui Agamemnon, totul terminînduse fără alte intervenții.

La Euripide, în schimb, nu doar că sînt prezente ambele invariante, dar vina și-o asumă atît Oreste cît și Electra. Chiar dacă Euripide aduce modificări esențiale în tragedia sa, răzbunarea e un element constant ce nu se schimbă, Oreste ezită, Clitemnestra îl roagă să nu o ucidă, în vreme ce Electra se înverșunează și crima se comite. Ispășirea, în mare păstrează și ea linia mitului, Euripide apelînd la interveția zeilor. Oreste, urmărit de kere, pleacă sfătuit de Dioscuri la Atena unde va fi judecat de cetățenii din Argos și achitat de zei. În plus, apar tot felul de complicații, episoade ce încarcă tragedia și care lipsesc din alte versiuni dramatice. În final, Oreste se va căsători cu Hermiona, fiica lui Menelau și al Elenei, iar Electra va plăca cu Pylade în Fokida. Chiar dacă asistăm la o intervenție divină, personajele au o oarecare autonomie, căci Euripide trăiește deja în epoca afirmării individualismului¹⁸, și „de manifestare a unei reflexii critice care vizează ordinea lumii, religia și reprezentările mitice, marcînd instalarea unei gîndiri sceptice”¹⁹.

Din punct de vedere compozițional, trilogia *Orestia* este cea mai complexă, deși cu o structură internă slab organizată, fără a se respecta cunoscuta unitate de acțiune, timp și spațiu, ceea ce conferă pieselor o notă de încercare de modernizare a dramei antice și a dramaturgiei lui Eschil. În plus, arta dramatică a lui Eschil, vizată la modul general, se caracterizează și prin conținutul limitat, acțiunea liniară și evenimente minore ale tragediilor sale, dar aceste aspecte par a nu perturba importanța lor ca texte reprezentative. Acțiunea minimă și liniară pare a scoate și mai mult în evidență complexitatea reprezentării personajelor, nucleul piesei fiind susținut de un conflict dramatic foarte puternic.

¹⁷ *Ibidem*, p. XI.

¹⁸ Vezi Clio Mănescu, *Op. cit.*, p. 196

¹⁹ *Ibidem*

În ceea ce privește locul de desfășurare al acțiunii, se pare că acesta este un concept filozofic și nu o realitate artistică, căci acțiunea tragică nu se desfășoară niciodată înăuntru, între ziduri, ci în afară, între cer și pământ, „iar prin relatările personajelor, mai cu seamă ale crainicilor, se prelungește, dincolo de incinta sacră a scenei, pînă departe în păduri, în văile și pe vîrfurile munților sau pe nisipul înmuiat de valurile mării”²⁰. Sălașul în care sufletele hăituite își caută adăpost poate fi orice fel de construcție, poate fi palat, casă țărănească, colibă, bordei, cort militar, grotă ciclopică etc.

Eschil mută acțiunea din fața palatului Atrizilor în mediul rural, lucru neobișnuit pentru tragedia greacă, dar acțiunea nu se schimbă, rămîne aceeași.

Personajele au suferit și ele diverse modificări, în timp, căci, dacă inițial pe scenă apăreau doar două personaje, Eschil introduce în piesele lui un al doilea actor, și mai tîrziu, inspirîndu-se de la mai tînărul Sofocle, pe al treilea. Fiecare din acești actori putea juca personaje diferite schimbîndu-și costumele și măștile, resursele scenice „devenind considerabile, iar acțiunea, inițial destul de restrînsă, capătă o importanță tot mai mare”²¹. Se mai poate observa că personajele sînt, în general, determinate de o idee sau de o pasiune, Agamemnon este determinat de ambiție, Clitemnestra de patimă, Electra de dorința de răzbunare. Electra este un arhetip aflat „la îndemîna interpretărilor psihanalitice”²², singura ei stare de spirit fiind, de fapt, nevoie de răzbunare. Oreste pare a fi singurul care ezită, însă forța divină îl determină să ucidă.

Dacă la Eschil personajul principal este Oreste, în tragediile celorlalți doi accentul se mută pe Electra, aceasta fiind personajul puternic care conduce acțiunea. În ceea ce privește statutul acestor eroi, Oreste în toate cazurile este exilatul, care se întoarce acasă sub chipul Străinului. Fie că este trimis departe de chiar Clitemnestra, sau salvat de sora lui și adăpostit, cu Bătrînul, sau fără el, în Fokida, fiul lui Agamemnon îl are mereu alături pe Pylade, vărul și prietenul său, chiar dacă acesta din urmă în unele variante nu are nici o replică. Electra, deși este lăsată de Eschil și de Sofocle să locuiască în palatul tatălui său, fie în chip de servitoare, fie de fiică fără nici un drept, este și ea o exilată, neacceptînd situația dată și nesupunîndu-se prezentului, cum face Crisotemis, sora prezentă la Sofocle.

Despre întoarcerea lui Oreste putem spune că este o constantă, căci acesta apare mereu însoțit de Pylade și se întîlnește din întîmplare cu sora lui. La Eschil, în *Hoeforele*, Oreste și Pylade se ascund cînd apare Electra împreună cu roabele la mormîntul lui Agamemnon, ascultă cuvintele surorii sale în dialogul cu Corul și cu Corifeul, și cînd aceasta observă șuvița de păr de pe mormînt, Oreste iese din ascunzătoare și își descoperă identitatea. Pentru a fi crezut, o îndeamnă să privescă locul de unde a fost tăiată șuvița și îi arată haina țesută chiar de ea: „Iată și-această pînză țesută, lucrul mîinilor tale, privește-i desenul închipuind o vînătoare, înfiripat de bătăile spatei”. Oreste conduce apoi acțiunea, o trimite pe Electra să aibă grijă înăuntru ca totul să se potrivească „cu întregul”, iar Corului îi cere să vorbească doar ceea ce trebuie și cînd e cazul, pentru a nu-i da de gol. Sofocle face apel, în cazul întoarcerii, la încă un personaj, Bătrînul care l-a crescut pe fiul lui Agamemnon, acesta fiind cel care aduce vestea morții lui Oreste. Apoi, Sofocle aduce, contrar tradiției, un anunț mincinos, dar îl

²⁰ Alexandru Miran, *Op. cit.*, p. XII

²¹ Francois Chamoux, *Civilizația greacă în epocile arhaică și clasică*, vol. I, traducere și cuvînt înainte de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1985, p. 334

²² Alexandru Miran, *Op. cit.*, p. XIV

dezvăluie din start spectatorului pentru a nu cădea în plasa vorbirii false. Poetul antic păstrează șuvița ca semn de recunoaștere dar mai introduce urmele pașilor și inelul lui Agamamnon. Apariția lui Oreste cu o urnă cu cenușă o încredințează definitiv pe Electra de veridicitatea veștii aduse de Bătrîn, și nu o mai poate crede pe sora ei care bănuiește întoarcerea fratelui, după semnele de pe mormînt. De aceea mai e nevoie de încă un semn, de inelul care aduce lumină.

Euripide ni-l prezintă pe Oreste întorcîndu-se cu același Pylade și cu un grup de slujitori, doar că Bătrînul care l-a salvat a rămas în Argos, căzut în dizgrație. Discuția referitoare la întoarcerea lui Oreste se poartă între Electra și vechiul slujitor credincios al lui Agamemnon, acesta recunoscîndu-l după șuvița de păr și urmele pașilor de la mormînt, dar, mai ales, după rana de lîngă pleoapă. Se pare că Euripide parodiază scena recunoașterii din piesa lui Eschil, acesta demontînd cu abilitate „mecanismul momentului dramatic eschilian”²³. Dacă la Eschil Electra vede o asemănare între părul ei și șuvița găsită pe mormînt, între pașii ei și cei lăsați acolo de un necunoscut, și, mai mult, își recunoaște pînza țesută de ea pentru îmbrăcămintea lui Oreste cînd era copil, Electra lui Sofocle îl consideră pe bătrîn prea puțin înțelept căci „Cum ar putea să se asemene două smocuri de păr, din care unul a crescut în palestre, unde sporește noblețea bărbătească, iar altul, păr de femeie, a fost înmuiat prin folosirea pieptenului?”, sau, „Cum oare ar putea să se păstreze într-un pămînt pietros tiparele picioarelor? Și /.../ este cu neputință ca doi copii din același tată să aibă piciorul de aceeași mărime, dacă unul e bărbat și altul femeie”, sau, mai spune aceasta, „Chiar dacă i-am țesut veșmintele, cum ar putea să mai poarte și astăzi îmbrăcămintea din copilărie?”.

Corul a jucat un rol foarte important în tragedia greacă, dar importanța lui a scăzut, treptat, odată cu locul, inițial preponderent, acordat elementului liric. La Euripide corul se transformă într-un martor discret, intervențiile sale separînd principalele momente ale tragediei, „ocupînd orchestra și atenția spectatorilor în timpul corespunzător antractelor noastre, în schimb, interesul poetului și al publicului este acaparat de conflictul dramatic, de loviturile de teatru, de zugrăvirea treptată a sentimentelor personajelor, de duelurile oratorice dintre protagoniști”²⁴.

Ucigașul, cu voie sau fără voie, indiferent din ce rațiuni a ajuns în aceasta stare, trebuie să-și ispășească pedeapsa. Purificarea este o prejudecată străveche în istoria grecilor, pe care o întîlnim și în *Iliada* și *Odissea*, cînd Hector, participant la o bătălie, refuză să săvîrșească o libație fiindcă e stropit de sînge, iar Ulise, după ce îi ucide pe претенdenții Penelopei arde sulf pentru a-și purifica palatul. Vărsarea de sînge a fost dintotdeauna considerată o „pată” gravă și cu atît mai mult cînd victima era din același neam cu ucigașul. „Ucigașul fără voie este supus acelorași cerințe rituale ca și asasinul: în joc este faptul vărsării sîngelui care a pricinuit mînjirea, chiar dacă actul avea motive legitime ori scuze. Atare mînjire trebuie spălată spre a evita răspîndirea ei prin contactul cu cel afectat. Ucigașul este astfel alungat din cetate pînă cînd se va fi purificat”²⁵. Ba chiar existau niște legi sacre care cereau o atitudine precaută față de vinovații de omor cînd veneau pentru azil în cetate, cerîndu-se evitarea oricărui contact între cetățeni și străinul impur.

²³ *Ibidem*, p. 105

²⁴ Francois Chamoux, *Op. cit.*, p. 334

²⁵ *Ibidem*, p. 105

Purificarea lui Oreste, atunci cînd are loc, nu e ușoară. Ea se face într-un templu și achitarea lui este pronunțată de zei și nu de cetățenii participanți la judecată. Iertarea, la Eschil, nu se obține ușor, căci prima parte a acțiunii din *Eumenidele* este plasată în templul lui Apollo, unde imaginea oferită o înspăimîntează chiar și pe preoteasa templului, pe Pythia. Oreste stă ghemuit lîngă piatra în formă de stup numită Omphalos, lîngă buricul considerat mijlocul pămîntului și al lumii întregi, păzit fiind de Apollo, înarmat cu tolă și arc, care stă în picioare lîngă el. În jurul lor, pe jețuri și pe jos, se găsesc Eriniile adormite. Apollo îl încurajează pe Oreste, spunîndu-i „Nu te voi da în schimb; eu voi fi straja ta pînă la capăt, din preajmă-ți sau din depărtare./ Nu voi fi molcom cu dușmanii tăi./ Iată, s-au îmblînzit înverșunatele acestea./ Prin somn au fost învinse fecioarele cumplite, copilele bătrîne ale unor vremuri vechi, de care nu se-apropie nici zeu, nici muritor, nici fiară./ Născute pentru rele, hălăduiesc în umbra din care se împărtășește răul și sub pămînt, în Tartaros, de oameni urgisite și de zei din Olimp./ Cu toate-acestea, fugi, nu te lăsa cuprins de moleșeală, căci ele te vor urmări de-a lungul marelui uscat și te vor alunga de-a pururi din tărîmul în care vei ajunge cu pași rătăcitori, pînă dincolo de mare și de insulele cu cetăți”.

Sofocle renunță la acest moment, piesa lui sfîrșindu-se cu spusele Corifeului care anunță împlinirea destinului și dobîndirea libertății, dar a întregului neam al atrizilor, nu doar a celor doi. Euripide, în schimb, deși se pune accentul în tragedia sa tot pe răzbunarea morții lui Agamemnon, oferă cititorului și scena ispășirii, și plasează o parte din vină pe umerii zeilor, ca și Eschil. Oreste și Electra regretă amarnic fapta lor, se căiesc și își așteaptă judecata, nu fără teamă, Dioscurii fiind cei care intervin și salvează eroii de furia cetățenilor Argosului. Oreste se va căsătorească cu Hermiona, fiica lui Menelau, iar Electra se va căsători cu Pylade, ambii fiind trimiși departe de cetatea Argosului.

În general, prin definiție, într-o tragedie eroul era întotdeauna înfrînt. Tragediile erau spectacole importante la care participa întreaga cetate, tiranii ofereau bilete gratuite poporului, căci participarea era foarte importantă, „festivalurile atrăgeau spectatori din afara Atenei; casele erau, în marea lor majoritate, pline de oaspeți. În mijlocul acestei efervescențe colective, două întrebări se pot strecura discret, fără teama de a comite vreun sacrilegiu: se simțeau grecii în largul lor vîzînd iminenta destrucție a eroilor mari, aduși pe scenă? Care e morfologia reală a acestei bucurii comunitare?”²⁶ – se întreabă profesorul Ștefan Borbely. Se pare că tragedia era „o fractură existențială, manifestată prin căderea în rău, în greșeală, bulversarea unei armonii, concept esențial pentru greci”²⁷, ne spune același cercetător. „Greșeala /.../ are caracterul unei fatalități, cu rol de iminență: ea se va produce cu necesitate pe traseul existențial al cuiva, nici un zeu neavînd posibilitatea de a îndrepta lucrurile. /.../ Greșeala tragică avea un caracter supraindividual și suprareligios: odată declanșat de zei, prin sancționarea *hybris*, mecanismul tragic scăpa de sub control: distrugea cu necesitate”²⁸.

Trilogia lui Eschil, cel mai religios dintre cei trei mari tregedieni ai antichității grecești, este cel mai marcată de intervenția divinității. Poetul s-a dovedit a sta foarte aproape de tradiție, de unde și lungimea poemelor sale tragice, Sofocle se diferențiază de acesta prin cîteva aspecte, însă, dintre toți, se pare că Euripide este cel mai iscusit în regenerarea

²⁶ Ștefan Borbely, *Mitologie Generală*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004, pp. 139-140

²⁷ *Ibidem*, p. 140

²⁸ *Ibidem*

subiectului, poetul despărțindu-se de tradiție și transformând tragedia. În plus, arătând căderea eroilor în mizerie, Euripide se dovedește a fi cel mai tragic poet antic.

Aceste trei tragedii ale antichității grecești au stîrnit interesul scriitorilor moderni, care plecînd de la construcția lor au revitalizat mitul Electrei, au înviat povestea mitică. Cum se poate explica acest interes, de ce destui autori moderni au reluat vechiul mit al Electrei și l-au adaptat în operele lor la condițiile societăților în care au trăit, e greu de spus. O explicație ar fi că tragicul se naște în tragedie, chiar dacă nu se reduce la ea, și această depășire a tragediei de către tragic explică oarecum interesul pentru pisele antichității. „Tragicul este un fenomen tulburător. El este bogat și divers. În parte el scapă definiției. El apare în rivalitate cu tragedia care-i dă naștere. El arată atît măreția omului, cît și mizeria lui. El face din erou un vinovat și un inocent. El mîhnește și atrage în același timp. Tragicul se găsește deci în centrul multiplelor ambiguități care-i fac abordarea dificilă. Dar aceste ambiguități reprezintă caracteristica însăși a tragicului”²⁹.

Bibliografie (selectiv)

- Borbely, Ștefan, *Mitologie Generală*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004
- Ceuca, Justin, *Evoluția formelor dramatice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002
- Chamoux, Francois, *Civilizația greacă în epocile arhaică și clasică*, vol. I, traducere și cuvînt înainte de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1985
- Cusset, Christophe, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iași, Institutul European, 1999
- Eftimiu, Victor, *Teatru*, volumul I, București, Editura pentru Literatură, 1962
- Eschil, *Orestia*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, București, Editura Univers, 1979.
- Euripide, *Hecuba. Electra. Ifigenia în Taurida. Hipolit*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, București, Editura Minerva, Biblioteca Pentru Toți, 1976.
- Giraudoux, Jean, *Război cu Troia nu se face*, teatru, în românește de Dinu Albulescu, prefață de Ion Biberi, București, Editura pentru Literatură, 1966.
- Gramatopol, Mihai, *Moiră, mythos, drama*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Kun, N.A., *Legende și miturile Greciei Antice*, București, Editura Orizonturi, 1995.
- Mălăncioiu, Ileana, *Vina tragică. Tragicii greci. Shakespeare. Dostoievski. Kafka*, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Mănescu, Clio, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, Editura Univers, 1977.
- O'Neill, Eugene, *Teatru*, traducere de Petru Comărnescu și Margareta Sterian, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
- Păcurariu, Dim., *Teme, motive, mituri și metamorfoza lor*, București, Editura Albatros, 1990.
- Rusu, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, București, Editura Tineretului, 1961.

²⁹ Christophe Cusset, *Op. cit.*, p. 67

Sartre, Jean-Paul, *Muștele. Cu ușile închise. Morți fără îngropăciune. Diavolul și bunul Dumnezeu. Sechestrații din Altona*, București, Editura Rao, 2004.

Sofocle, *Aias. Trahinienele. Electra. Filoctet*, teatru, I, traducere, note și indice de George Fatino, prefată de D. Marmeliuc, București, Editura pentru Literatură, 1965.

THE ENDING OF THE ROMANIAN IPHIGENIA BY MIRCEA ELIADE**Claudia Chircu, PhD, College “Horea” of Cluj-Napoca**

Abstract: This paper aims to continue the exegetical analysis of Mircea Eliade's Iphigenia initiated in a previous study (Chircu 2013) by carrying out an objective and structural investigation of the ancient facts portrayed by the author, who was also a specialist in the history of religions. Thus, Eliade included numerous elements of Romanian folklore in the play, which offered readers and spectators a new and modern view of ancient tragedy.

The main hypothesis of this paper is that Mircea Eliade revalorized Romanian cultural myths by incorporating them into the original, ancient world.

Keywords: Mircea Eliade, Greek Tragedy, theater, Iphigenia, legend, Romanian Myths

Dans une étude antérieure (Chircu 2013), nous avons commencé l'analyse herméneutique de l'un des textes dramatiques (*Iphigenia*) de Mircea Eliade inspirés par la tragédie grecque ainsi que par d'autres mythes antiques et roumains, ce qui témoigne de l'intérêt continu de l'auteur pour les signes du passé et pour le folklore roumain, qui a été en permanence une source d'inspiration pour les écrivains roumains, surtout ceux dont les œuvres sont ancrés dans la vie rurale. La thèse de ce premier exploit de la pièce dramatique a été que Mircea Eliade « *a voulu offrir à la tragédie grecque une perspective roumaine* » (Chircu 2013: 305). Une fois tracé, le fil conducteur nous amène vers les deux autres actes, plus denses et plus chargés en significations, fait observable tout au long de nos commentaires à la tragédie eliadesque.

Le premier tableau du deuxième acte débute chez Achille qui s'entraîne sur une terrasse, avec une lance à la main. La maison du vaillant Achille se situe sous le signe de l'humanité. On n'entend plus la tempête. On entend seulement les cris et la bonne humeur de ses camarades. Achille est loin de l'orage qui envahissait le palais d'Agamemnon.

Il est assisté de Patrocle qui est plongé dans ses pensées. Achille est fâché contre Agamemnon car ce dernier l'a blessé au vif, en préparant ses noces avec Iphigénie sans lui en souffler mot :

C'est cette offense que je ne peux oublier. On prépare des noces, il me semble que le marié c'est moi, et on ne me dit rien !¹ (p. 31)

Au moment où Clytemnestre fait son apparition, il discute avec Patrocle. Celle-ci se jette aux genoux d'Achille, désespérée. Elle a appris de Kilix le motif pour lequel Agamemnon leur avait écrit de retourner à Mikene. Quand Achille apprend que, sous le prétexte des noces, Iphigénie a été amenée à Aulis pour être sacrifiée, il reste stupéfié. Il n'accepte pas qu'une telle vilenie s'accomplisse en son nom : « *Une telle infamie ne se réalisera pas en mon nom !* » (p.34)

¹ Pour les citations, nous avons utilisé l'édition publiée en 1996, en Roumanie (voir la Bibliographie de notre étude). La traduction des citations nous appartient.

En quelque sorte, le héros se révolte contre les dieux (et même contre Calchas, le devin) et il n'admet pas que son nom soit traité avec indifférence. Il est prêt à lutter à côté de ses mirmidons pour empêcher le crime :

Pour quelle raison, un parent peut-il faire mourir sa fille qui se préparait pour ses noces ? Seulement les hommes qui ont un esprit embrumé croient que la volonté des dieux est devinée en regardant les flammes et la braise ou en fendant les entrailles des offrandes. Les dieux ne cachent pas les pensées dans des mots sans significations ou dans le vol des oiseaux. La loi divine est claire comme le jour. L'homme intelligent peut comprendre les normes concernant l'ordre parfait du naturel. (p. 34-35)

Il veut montrer à tout le monde comment il faut respecter la « *mariée d'Achille* » et part en direction de la cité, entouré de ses soldats, pour sauver Iphigénie.

L'action du deuxième tableau se déroule en grande partie dans le palais d'Agamemnon. Le vent est encore présent. Agamemnon se trouve au milieu de la scène, encadré par Ménélas, Ulysse, Calchas et d'autres commandants. Ces derniers tentent de convaincre Agamemnon d'avouer à Iphigénie le vrai motif de son arrivée à Aulis car, selon Calchas, « *Artémis se fâchera terriblement, en recevant un sacrifice non préparé qui va se débattre devant l'autel.* » (p. 41)

Achille arrive pendant ces discussions animées et demande des comptes aux autres pour avoir utilisé son nom, afin d'attirer Clytemnestre et Iphigénie à Aulis (celles-ci ont été dupées). Achille ne veut pas se soumettre à l'oracle car il n'y croit pas². Il veut affronter les dieux :

Ceux qui se trouvent dans les cieux connaissent mieux mes pensées, Calchas, et je n'ai pas peur de leur droit jugement. Je suis venu vous dire, à Agamemnon et à toi, que je ne veux pas respecter l'oracle que tu as deviné. Personne n'a compris exactement comment il faut interpréter un oracle. (p. 41)

Une nouvelle dispute commence entre Achille, Ménélas, Ulysse, Calchas et les autres personnes présentes, mais Agamemnon intervient et apaise le conflit. Une lutte intérieure a lieu entre Agamemnon, le père, et Agamemnon, le roi. Tout ce conflit finit par une résignation face à la destinée. Il est conscient du fait que la volonté des dieux est suprême et il ne s'y oppose pas :

Mon être tout entier est effondré de douleur, c'est tout ce que je sais. Et si j'ai accepté d'envoyer Iphigénie devant le bûcher, c'est parce que je sentais que je ne pouvais pas agir autrement. (p. 45)

Achille avertit les autres qu'il va protéger Iphigénie, malgré le désir de son père. Il crie à Agamemnon qu'Iphigénie ne lui appartient plus. Après ces paroles, les autres commencent à murmurer. Tout à coup, Iphigénie apparaît, accompagnée de Clytemnestre. Elle est sereine mais sa voix est au début étranglée par l'émotion. Elle avoue à tous ceux qui sont présents qu'elle a entendu sans le vouloir les disputes acharnées. Elle demande pardon à tous pour le fait d'avoir fâché les héros. Iphigénie veut les calmer et leur dit qu'elle est prête à mourir car

² Maria Vodă-Căpușan, (1991: 100) affirme que « *sa conviction est sereine, apollinique, de la lumière, il n'est pas en pleine tempête.* » »

le fait de se sacrifier est une chose digne de louange. Ensuite, elle regarde longuement Achille qui est exactement comme dans ses rêves :

... le front éclairé et les mains pâles, et ses yeux brûlent comme deux flammes. Dans sa main, le glaive qui ne tremble pas. (p. 46-47)

Iphigénie veut les convaincre tous qu'elle n'a pas peur de sa destinée et que tous doivent comprendre qu'il ne s'agit pas seulement de sa vie mais d'une chose plus précieuse, la mort car « *il existe peu de mortels auxquels les dieux ont permis un tel parachèvement.* » (p. 47) Elle comprend et accepte le sacrifice comme un signe divin. Pour elle, c'est un privilège d'avoir être élue.

Iphigénie perçoit son sacrifice comme une voie d'accès à l'immortalité et considère que le sort n'a pas été dur avec elle car sa mort est glorieuse et contribue à la réalisation du rêve d'Agamemnon et de ses soldats de conquérir Troie. Ainsi, son nom durera à jamais et il ne sera pas oublié. Clytemnestre ne comprend rien, puisque, avant, Iphigénie semblait être très effrayée par la mort et par les gens de l'au-delà. Mais Iphigénie lui explique qu'elle n'avait pas peur de la mort, mais « *de la mort hâtive et inutile qui jette l'âme sous la terre, pauvre ombre sans souvenirs et tracassée par les envies qu'elle ne peut pas accomplir.* » (p. 48)

Cette fois-ci, il s'agit de tout autre chose. Elle voit la mort comme un accomplissement, puisqu'elle sera sacrifiée pour la rédemption des autres : « *car il ne s'agit pas de la même chose quand on meurt par hasard ou quand on meurt sacrifiée pour la rédemption des autres.* » (p. 48)

Elle est heureuse parce que les dieux ont choisi pour elle la voie vers les Îles des Bienheureux où elle trouvera un endroit tranquille et un repos parfait. De même, elle prie son père de ne pas la blesser par des mots pleins d'amertume. Achille intervient et tente d'empêcher l'acharnement à la mettre à mort. Il est venu pour la défendre et il est prêt à « *la protéger d'elle-même et des autres.* » Mais Iphigénie supplie Achille de la comprendre car elle ne veut pas être malheureuse avant son propre sacrifice.

À la fin du deuxième acte, Iphigénie et Achille sont les seuls à rester sur scène. Celui-ci essaie désespérément de la faire changer d'avis et de la convaincre que tous ses mots d'amour représentent le commencement d'un voyage pendant lequel ils seront toujours ensemble. Mais Iphigénie sait que ce voyage n'aura pas lieu sur terre. Là, on entrevoit une relation avec le roman *Noces au paradis* dans lequel l'héroïne réalise que l'accomplissement de l'amour sur terre est impossible et que les vraies noces se réaliseront au-delà de la mort, dans l'éternité.

Pour Iphigénie, le voyage vers le parachèvement commencera ; et la vie ainsi que les rêves des autres se réaliseront. Elle-même semble endormie, charmée :

Ne me touche pas ! Ne me réveille pas ! Ne dissipe pas le charme maintenant, au plus bel instant, ... Maintenant, quand le voyage commence. (p. 51)

L'action du troisième acte, le dernier, se déroule au-dessus de la mer. À gauche, au sommet d'une colline, se trouve le bûcher. Le sentier qui mène vers celui-ci est creusé en

forme de marches. Par rapport au premier acte, la mer est tranquille et le ciel serein. Quand Iphigénie fait son apparition sur scène, le soleil se couche. Quelques soldats travaillent, éblouis par la fête qu'ils ont faite, avant les noces d'Iphigénie, en ramassant du bois pour le bûcher.

En même temps, ils discutent de leur départ pour Troie. Les soldats d'Achille s'alignent tout au long du chemin qui mène au bûcher. Achille se confronte à nouveau à la volonté des dieux. Une bagarre a lieu entre les soldats d'Agamemnon et les mirmidons d'Achille. Pendant l'altercation, ce dernier blesse le commandant des gardes. Le sang se disperse sur les marches du bûcher et, presque en même temps, l'arrivée d'Iphigénie est annoncée :

Le héraut, stupéfait par la scène à laquelle il assiste, crie sans cesse : Le cortège approche ! Iphigénie arrive ! (p. 57)

Elle commence son ascension pénible vers le sommet de la montagne et, implicitement, vers le bûcher, accompagnée d'Agamemnon et de Calchas. Pendant qu'elle monte, elle remarque l'absence de sa mère et de Chryséis, ce qui l'effraie et elle commence à trembler. Elle observe aussi qu'elle ne connaît pas tous ces « *soldats armés* » et que ses proches l'ont quittée : « *Personne n'est à côté de moi. Je suis seule... Je n'ai jamais été si seule... J'ai froid !* » (p. 58)

Sans se rendre compte de l'apparition de la mort, Iphigénie constate cependant que la vie quitte son corps et que la lumière cède la place aux ténèbres. Même si le soleil se couche une fois pour toutes pour elle, il va se lever pour Agamemnon et ses hommes qui partiront en mer pour accomplir le rêve de son adolescence. Mais, pour Agamemnon, ce rêve de jeunesse n'a aucune importance car l'oracle l'a brisé. Et, par la suite, la victoire sera amère.

Iphigénie continue son ascension vers le bûcher et voit du sang répandu sur les fleurs jetées par les jeunes filles. Le sang innocent, symbole de la vie, lui fait peur. En même temps, elle voit Achille, le sabre ensanglanté à la main, et se rend compte que celui-ci ne la comprend pas. Elle est affligée surtout par le fait qu'Achille n'a pas compris son amour et elle lui rappelle qu'elle n'est pas comme Hélène qui est à l'origine de la guerre :

Car mon amour ne ressemble pas à celui de la belle Hélène, cher vaillant. Celui qui met sabre au clair pour Hélène n'a pas le droit de tirer son épée pour Iphigénie. Il y a des amours qui déclenchent la guerre, mais il existe aussi d'autres amours... (p. 60)

Iphigénie nettoie avec son voile de vierge le glaive ensanglanté d'Achille, en invoquant non un amour terrestre qui a provoqué la guerre, mais un amour particulier. Elle a choisi le sacrifice qui aurait pu être évité si elle avait accepté la protection d'Achille. Achille lui rappelle la valeur de la vie. Si elle optait pour la vie dans l'acception profane du terme, le rêve des Grecs et de toute l'Hellade ne se réaliserait pas :

Prends garde, Iphigénie ! Réfléchis bien ! Car tu ne rencontreras pas une deuxième fois la vie ! Il n'y a pas de cadeau plus précieux que la vie ! Rien n'est plus cher à l'homme que sa jeunesse et sa beauté. Réfléchis bien et réponds-moi ! Ce glaive est maintenant propre, mais si tes lèvres disent un seul mot, je te défendrai avec lui. Mes mirmidons vont te protéger... [...] Mais vous tous qu'est-ce que vous êtes, mon bien aimé ? (en faisant signe de la main) Tous

ces hommes, toutes ces caravelles, l'armée infinie d'Hellade, c'est quoi, Achille ? Vous êtes des ombres et des rêves ? Ce n'est pas moi qui meurs pour vous tous, pour la réalisation de vos rêves et de vos vies, pour Hellade tout entière ? Quelle femme peut se vanter d'avoir autant de fils ? Et vous tous combattrez et gagnerez par moi, par mon sang ! (p. 60-61)

Durant son ascension vers le bûcher, Iphigénie reste sereine et calme. Mais son chemin est difficile. Cette atmosphère est accablante. Ceux qui l'entourent ont les visages tristes et les vêtements de deuil. Elle demande à tous d'être des témoins heureux, gais car son sort est unique. Elle rappelle à son père qu'elle sera mariée et que tous doivent se préparer pour les noces. L'ascension d'Iphigénie vers le sommet de la montagne est un autre symbole mythologique qui apparaît chez l'historien des religions, la montagne représentant un « *centre du monde* ».

En s'approchant de la fin de son ascension, Iphigénie perçoit ses noces comme une cérémonie *mioritique* où Eros se transforme en Thanatos. Il s'agit des noces auxquelles participent les éléments de la nature comme dans la ballade roumaine Mioritza :

Qu'à ces noces-là/ Un astre fila ; Qu'au-dessus du trône/ Tenaient ma couronne/ La Lune, en atours, Le Soleil, leurs cours, / Les grands monts, mes prêtres, / Mes témoins, les hêtres...)3

Cette fois-ci, l'astre qui file devient des « étoiles filantes » de Mihai Eminescu :

Voilà comment les étoiles du soir filent à mes noces ! Et le murmure des eaux et le bruissement des sapins, et le gémissement de la solitude, ils sont tous comme nous les avons connus. (p. 62)

Iphigénie est perdue pour la vie et lit les signes qui commencent à se dévoiler. La musique lui semble être anormale et triste et elle est étonnée car elle n'entend pas « *des chansons de noces* » et parce que ses vêtements sont de deuil et non de noces. Calchas lui promet qu'il va la parer près du bûcher où elle va trouver le voile adéquat. On entrevoit le rapprochement qui existe entre la mort et le mariage. Les noces se transforment en rituel d'enterrement car les rites sont similaires pour les jeunes filles. Celles-ci sont lavées, habillées et parées pour l'enterrement de la même façon que pour les noces. Les noces y sont perçues, comme la mort d'ailleurs, comme une initiation.

En gravissant les marches qui mènent au bûcher, dans l'âme/au plus profond de l'âme d'Iphigénie, s'installent un contentement et une sérénité identiques à ceux du berger de Mioritza (L'agnelle-voyante)⁴ et d'Anne de la ballade Maître Manole⁵.

³ Mircea Eliade (1970: 235).

⁴ Mircea Eliade (1970: 246) considère « [qu']en dernière instance, si la Mioritza s'est conquis une place unique aux deux niveaux de la culture roumaine – folklorique et lettré – c'est que le peuple, aussi bien que les intellectuels, reconnaissent en ce chef d'œuvre du génie populaire leur manière d'exister dans le monde et la réponse la plus efficace qu'ils peuvent donner au destin, lorsqu'il se révèle, comme il est arrivé tant de fois, hostile et tragique. Et cette réponse constitue, chaque fois, une nouvelle création spirituelle. »

⁵ Dans une interview accordée à Adrian Păunescu (1972: 4), Mircea Eliade considère « [qu']en ce qui concerne la destinée [...] il est unimaginable de construire quelque chose sans sacrifice – et puisque Mioritza nous apprend cela, l'oracle doit être accepté. »

Iphigénie mourra et elle restera inaccomplie dans la perspective de l'homme profane, «*car mon corps et mon âme ne produiront des fruits sur la terre où toutes les choses sont passagères et nées de la douleur*». (p.63)

Elle dépasse la destinée profane et le destin d'Anne ou de Mira (personnage féminin de la pièce de Lucian Blaga Maître Manole), car elle ne sera pas emmurée dans la fondation d'un grand bâtiment pour l'animer et pour lui donner vie. Iphigénie va se répandre dans les âmes et les rêves des gens, en se sacrifiant pour son peuple⁶.

À la fin, l'orage s'adoucit et, sur la «*pétrification des âmes*», il se fit un grand silence⁷. Mais on a affaire à un silence dérangé par le bruit du bûcher qui brûle fortement, accompagné par la musique de plus en plus forte du chœur.

Finalement, l'héroïne se dirige tranquillement vers le sacrifice. Elle choisit la mort et demande à tous de se réjouir parce qu'elle est l'élue des dieux. Cette fois-ci, Mircea Eliade s'éloigne de la vision classique. Il attribue ainsi au mythe une vision moderne. En fait, «*il modernise dans un sens chrétien et existentiel un mythe inventé par l'esprit curieux du monde hellénique*». »⁸

Comme nous l'avons remarqué antérieurement, Mircea Eliade réactualise le mythe grec dans l'espace roumain. Il introduit le mythe d'Iphigénie dans la société roumaine, marquée par les mythes de la création et du sacrifice. À part ces mythes, Mircea Eliade en exploite deux autres qui sont ancrés dans les réalités roumaines : le mythe du *Zburător* (le Volant et celui du grand passage).

L'originalité de la tragédie eliadesque réside dans l'entrelacement du mythe antique avec les motifs mythiques autochtones, abordés par M. Eliade dans ses ouvrages scientifiques où il s'attarde spécialement sur les deux chefs d'œuvre de la culture populaire roumaine : Mioritza et La légende du Maître Manole⁹.

On retrouve des échos de Mioritza dans l'attitude d'Iphigénie devant la mort¹⁰. Elle accepte le sacrifice avec sérénité et le considère comme un signe divin. Dans la tragédie de Mircea Eliade, on insiste sur le problème du sacrifice pour le peuple mais, en même temps, sur la victoire de l'humain sur la mort.

Mircea Eliade a été préoccupé par le thème du sacrifice et il l'a abordé, comme nous l'avons remarqué, dans ses études sur la mythologie et sur l'histoire : «*Le sacrifice humain est attesté dans l'histoire des religions tant chez les paléocultivateurs que chez certains peuples ayant une civilisation plus complexe (par exemple, les Mésopotamiens, les Indo-européens, les Aztèques, etc.). On offre aussi des sacrifices pour des multiples motifs : pour*

⁶ Mircea Eliade (1996: X) soutient « [qu']Iphigénie survit, par son sacrifice, dans le corps mystique du rêve d'Agamemnon : la guerre contre l'Asie, la conquête de Troie. »

⁷ Voir Elisabeta Munteanu (1982: 76).

⁸ Eugen Simion (2005: 417).

⁹ Petru Ursache (2008: 273) observe « [qu']il a repris le schéma rituel, habituel dans l'ancienne Hellade, en trouvant des correspondances sur le terrain roumain. Dans le folklore et dans la création culte, l'imitation s'avère productive, étant donné qu'on ne rétrécit pas la source originale à laquelle on se rapporte directement ; on ne la transforme pas en copie, mais on l'élargit. »

¹⁰ Mircea Eliade (1970: 244) constate que « les noces mioritiques constituent une solution vigoureuse et originale donnée à la brutalité incompréhensible d'un destin tragique. L'adhésion presque totale du peuple et des intellectuels roumains au drame mioritique n'est pas donc dénuée de raison. Inconsciemment, aussi bien les poètes populaires qui chantaient et continuellement amélioraient la ballade, que les intellectuels qui l'apprenaient à l'école, sentaient une affinité secrète entre le destin du pâtre et celui du peuple roumain. »

assurer la fertilité de champs [...] ; pour fortifier la vie des dieux [...] ; pour rétablir le contact avec les ancêtres mythiques ou avec les parents récemment décédés [...] ; ou dans le but de répéter le sacrifice primordial, dont les mythes parlent. »¹¹

Dans son *Encyclopédie des symboles*, Michel Cazenave affirme que le mot *sacrifice* vient d'un syntagme latin *sacrum facere* : faire ou rendre sacré : *« C'est donc l'acte par excellence qui permet de se relier du numineux ou de divin et d'entrer directement dans la sphère. »¹²*

Nous retrouvons partout dans les œuvres de Mircea Eliade une profonde existence du sacré. Pour lui, le sacré signifie un pouvoir mystérieux qui fascine l'homme, qui l'élève. De même, il s'agit de quelque chose qui ne peut être touché. Par son sacrifice, Iphigénie accédera au sacré et, par sa mort, elle réalisera un rêve de son peuple.

Dans un de ses ouvrages où il s'occupe des mythes, Mircea Eliade soutient que *« la Vie ne peut naître que d'une autre vie qu'on sacrifie ; la mort violente est créatrice en ce sens que la vie sacrifiée se manifeste sous une forme plus éclatante à un autre niveau d'existence. Le sacrifice opère un gigantesque transfert : la vie concentrée dans une personne déborde cette personne et se manifeste à l'échelle cosmique ou collective. Un seul être se transforme en Cosmos ou renaît, multiplié, dans les espèces végétales ou dans les diverses races humaines. Une totalité vivante en éclate en fragments et se disperse en une multitude de formes animées. En d'autres termes, on retrouve ici le schéma cosmogonique bien connu de la totalité primordiale brisée et fragmentée par l'acte de la Création. »¹³*

Dans son œuvre, qu'elle soit scientifique ou littéraire, Mircea Eliade s'est penché sur l'étude des « signes » et de leur interprétation : *« J'aime, parmi d'autres, le sens méditerranéen du signe : limite, distinction, arrêt. [...] Le signe est le sceau qui distingue l'être de non être – et qui t'aide en même temps à t'identifier, à être toi-même et non à devenir porté par le fleuve vital et collectif. [...] C'est comme cela qu'on explique le miracle grec : les gens qui ont vu plus de formes et de signes que tous les autres, les gens qui se sont arrêtés devant eux, les ont respectés et les ont normalisés – ce sont exactement ces gens qui ont acquis la plus grande liberté de tous qu'on connaît dans l'Occident et ont créé les plus puissantes personnalités. »¹⁴*

Iphigénie est peut-être l'un de plus importants écrits de Mircea Eliade en ce qui concerne l'interprétation des signes¹⁵. Le prophète Calchas est un « homme des signes » ; il est celui qui les déchiffre et qui les interprète. Les flammes décodées par Calchas ou les navires écrasés par la tempête peuvent être différemment interprétés.

Par contre, Achille ne croit pas aux signes et aux oracles car ceux-ci sont toujours ambigus. Il existe par la suite plusieurs interprétations. Clytemnestre et Patrocle observent eux aussi cet aspect : *« car aucun mourant ne sait si les oracles disent toujours la vérité. Et personne ne sait si le devin Calchas a interprété comme il faut l'oracle. »¹⁶*

¹¹ Mircea Eliade (1970: 57-58).

¹² Michel Cazenave (1989: 596-597).

¹³ Mircea Eliade (2001: 226-227).

¹⁴ Mircea Eliade (1990: 193-194).

¹⁵ Petru Ursache (2008: 125) affirme « [qu']Iphigénie se distingue par une grande force dramatique, par un symbolisme bien défini et par des personnages dont les contours restent mémorables. »

¹⁶ Mircea Eliade (1996: 34).

Quant à Iphigénie, elle croit que « *les oracles disent toujours la vérité* » et c'est pour cela qu'elle fera son choix, en écoutant la prédiction sur Achille. Celui-ci doit choisir entre la vie heureuse et sans problèmes et la mort héroïque.

Vers la fin, Iphigénie se rend compte que tout ce dont elle avait rêvé s'accomplit. Tous les signes sont exactement comme elle les a déchiffrés : « *Voilà comment s'accomplissent tous les signes !* »¹⁷. Elle vit tous les signes et les rêves. Elle ne se contente pas de les interpréter.

Pour Iphigénie, la mort est un signe divin. Dans ses pièces de théâtre, ainsi que dans la plupart de ses écrits, Mircea Eliade revalorise la mort.¹⁸ D'ailleurs, un de ses personnages le dit explicitement : « *Destin signifie : le fait que l'homme est mourant, le fait que la limite de ses connaissances est très réduite, le fait que la souffrance est éternelle, le fait qu'un âme ne peut pas communiquer avec une autre. Cela représente la destinée humaine.* »¹⁹ [n.t.]

Pour mener à bien son existence, l'héroïne d'Eliade n'attend que la mort. Par sa pièce de théâtre, Mircea Eliade a réussi à rapprocher le mythe de la contemporanéité²⁰.

Il ne raconte pas à nouveau le mythe. Il crée une nouvelle mythologie dans l'espace culturel roumain.²¹

Finalement, la tragédie de Mircea Eliade est « *une pièce qui traite du sacrifice créateur où le mythe grec entre en liaison avec le légendaire Maître Manole et avec la vision mioritique de la mort [...]* En plus, il s'agit d'un débat sur la liberté humaine où chacun interprète les signes à sa façon ».²² [n.t.]

Cet approche très ponctuelle, nourrie par le trame, par le dialogue permanent des personnages, ainsi que par le monologue intérieur d'Iphigénie, nous a permis de relever les principales lignes directrices anticipées au début de la présente étude (voir *supra*). Mircea Eliade a misé en permanence sur le va-et-vient entre les mythes antiques et les mythes roumains, ce qui a été bénéfique non seulement pour la constitution de la pièce, mais aussi pour l'esquisse du personnage central autour duquel se dresse la pièce. Tout cela est réalisé, afin de souligner que le sacrifice d'Iphigénie n'est pas le sien mais celui de toute l'humanité qui tente d'échapper à sa destinée mais n'y parvient pas.

Bibliographie :

Alexandrescu, Liliana (2002), *Ficțiunea teatrală în proza lui Mircea Eliade*, in *Viața Românească*, n° 10, București, Uniunea Scriitorilor, p.35-56.

Banu, Georges (2005), *Les mémoires du théâtre*, 2^e édition, Arles, Éditions Actes Sud.

¹⁷ Mircea Eliade (1996: 62).

¹⁸ Mircea Handoca (1992: 282) précise que « *l'Iphigénie de Mircea Eliade est l'un des chefs d'œuvre de la littérature roumaine moderne où l'acte de la mort apparaît avec des sens humanistes explicites, le sacrifice étant accepté en tant qu'expression de la solidarité avec la destinée de la collectivité.* »

¹⁹ Mircea Eliade (1997: 194).

²⁰ Elisabeta Munteanu (1982: 76).

²¹ Mircea Eliade (1970: 185) précise « *[qu']il est significatif que ces deux créations du génie poétique roumain [Maître Manole et Mioritza] ont comme motif dramatique une mort violente sereinement acceptée.* »

²² Maria Vodă-Căpușan (1991a: 143).

- Berechet Lăcrămioara (2005), *Corporalitatea imaginii ezoterice în teatrul lui Mircea Eliade*, in *Analele Științifice ale Universității « Ovidius »*, Seria Filologie, tom XVI, Constanța, Ovidius University Press, p.7-13.
- Berlogea, Ileana (2000), *Teatrul românesc în secolul XX*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- Cazenave, Michel (dir.) (1989), *Encyclopédie des symboles*, coll. « Le livre de poche », Paris, Librairie Générale Française.
- Ceuca, Justin (1990), *Teatrologia românească interbelică*, București, Editura Minerva.
- Chircu, Claudia (2013), *D'Iphigénie d'Euripide à l'Iphigénie roumaine de Mircea Eliade. Le premier acte*, în Iulian Boldea (coord.), *Studies on literature, discourse and multicultural dialogue. Section Litterature*, Tîrgu Mureș, Editura Arhipelag XXI, p. 299-306.
- Comarnescu, Petru (1941), *Ifigenia de Mircea Eliade*, in *Revista Fundațiilor Regale*, VIII, n°2 (februarie), București, Uniunea Fundațiilor Culturale Regale, p.472-475.
- Demont Paul, Lebeau Anne (2003), *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie Générale française.
- Eliade, Mircea (1970), *De Zamolxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, coll. « Bibliothèque historique », Paris, Éditions Payot.
- Eliade, Mircea (1973), *Fragments d'un journal*, traduit du roumain par Luc Badesco, Paris, Éditions Gallimard.
- Eliade, Mircea (1981), *Fragments d'un journal*, 2, traduit du roumain par C. Grigoresco, Paris, Éditions Gallimard.
- Eliade, Mircea (1990), *Fragmentarium*, Deva, Editura Destin.
- Eliade, Mircea (199?), *Huliganii*, ediție îngrijită și cuvânt înainte de Mircea Handoca, București, Editura Garamond International.
- Eliade, Mircea (1996), *Coloana nesfârșită. Teatru* (Iphigenia, 1241, Oameni și pietre, Coloana nesfârșită), prefață de Mircea Handoca, București, Editura Minerva.
- Eliade, Mircea (2001), *Mythes, rêves et mystères*, coll. « Folio/ Essais », n°128, Paris, Éditions Gallimard.
- Eminescu, Mihai (1984), *Luceafărul*, București, Editura Cartea Românească.
- Euripide (1959), *Œuvres complètes*, tome IV (*Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*), texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- Euripide (1983), *Œuvres complètes*, tome VII (*Iphigénie à Aulis*), texte établi et traduit par François Jouan, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- Gandon, Odile (1996), *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*, Paris, Éditions Hachette Jeunesse.
- Ghițulescu, Mircea (1986), *Ifigenia de Mircea Eliade*, in *Teatru*, n° 4, p.62-63.
- Glodeanu, Gheorghe (1997), *Mircea Eliade sau funcția ritualică a spectacolului*, in *Buletin Științific*, seria A, volumul XI, fascicula Filologie, Baia-Mare, Universitatea de Nord, p. 45-53.
- Glodeanu, Gheorghe (2001), *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

- Handoca, Mircea (1992), *Mircea Eliade. Cîteva ipostaze ale unei personalități proteice*, București, Editura Minerva.
- Munteanu, Elisabeta (1982), *Motive mitice în dramaturgia românească* București, Editura Minerva.
- Păunescu, Adrian, (1972), *Mircea Eliade « Scriu în limba română, limba în care visez »* in *Contemporanul*, n° 11 (1322), vineri 10 martie, București, p. 2-4.
- Simion, Eugen (2004), *Mircea Eliade romancier*, traduction de Marily Le Nir, Paris, Éditions Oxus.
- Simion, Eugen (2005), *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Ștefănescu, Mircea (1941), *Ifigenia, piesă în 3 acte (6 tablouri) de d. Mircea Eliade*, cronică dramatică, in *Curentul*, n° 4672, 16 februarie, București.
- Ursache, Petru (2008), *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, ediția a III-a revăzută și dezvoltată, Cluj-Napoca, Editura Eikon.
- Vodă-Căpușan, Maria (1991a), *Accente*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Vodă-Căpușan, Maria (1991b), *Mircea Eliade - spectacolul magic*, București, Editura Litera.

HUMANITIES AND THE CONTEMPORARY ENGLISH NOVEL GENRE

Onoriu Colăcel, Assist. Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper looks at how cultural meaning is put together in fiction and how this is conveyed to readers. Conventionally, the documenting of either human life or, lately, lifestyle has always been phrased in terms of the celebrated 'humanities' idea. I use the reading of public narratives (mainly, of the contemporary English novel) to contextualize the cultural agency of aesthetic texts. Everything is done in a manner that discloses more about the social mandate of the genre than it does about any actual novel I mention. The recording of human experience boils down to notions of agency, reading of social reality, cultural practice, representation, etc. The fictionalizing of humanities points at a cultural imagery which conditions the audience to buy into the complex and self-reflexive narrative routine of 20th century public discourses.

Keywords: contemporary English novel, humanities, cultural reading, agency, representation

Alongside what is commonly thought to be its main aesthetic purpose, narrative fiction performs cultural and social tasks. Storytelling is embedded in circumstances most of the times unthinkingly considered by readers. Whether or not this is true, the reasonable doubt is that countless hackneyed, middle-of-the-road stories (films, video games, and TV series) not only carry meaning but also serve to police mainstream values and beliefs. Although most of them are conspicuously trite, they report on cultural and social issues. Possibly, these public narratives provide answers to some of the questions they themselves ask. Of course, these assumptions point at a rather notorious brand of functionalist reading. Broadly speaking, it is commonly circumscribed either to Marxist accounts of culture or to pragmatist contextualising of aesthetics. In-between the two, my approach to the English novel canon discloses more about the social mandate of the genre than it does about any actual novel I mention.

Various angles on the matter of the social services performed by the novel genre have been documented. To take one's pick means also to take one's place in, essentially, the honoured, yet marginal debate on rationality and/in narration. From the predicament of educating and entertaining to the commercial one in progress, they all seem to be figments of collective imagination. Creative writings tap into these shared values and beliefs and whatever is known as 'humanities' provides a compelling account of culture as well as a contextualising procedure of aesthetics. The recording of human experience boils down to notions of agency, reading of social reality, cultural practice, representation, etc. The fictionalizing of humanities points at a cultural imagery which conditions the audience to buy into the complex and self-reflexive representation routine of 20th century public discourses.

The current condition of the debate on agency in literary studies is best described by widespread disregard. One way or another, most sides involved in the debate showcase "the twentieth-century novel as a public form" (Morrison and Watkins, 2007: 1). In the face of widespread cultural conditioning, notions of free-will, transgression, etc. fuel the fictional activity. The argument is rooted in the mimetic assumptions exhibited by the narrative mode of knowing the world, as it is promoted by the novel genre. The approach is bound to cause the assessment of agency representation as if some alleged events had actually happened to all extents and purposes. Accordingly, fictions are bound to feature the faculty of an agent or,

generally, of acting. Surprisingly enough, these notions which secure significance are largely neglected in literary studies.

Occasionally, the “ideas of agency in theory and fiction” (Livingston, 1991) are openly scrutinized. However, the topic is generally thought to be way too straightforward to deserve further attention. Instead, resources are poured into more sophisticated language games and, by and large, into representation concerns, deemed more suitable for academic investigation. Indeed, the somewhat candid discourse of agency assessment in literary criticism is not free from peril. My own attempt at tracking down similar instances of action-taking imagery in contemporary English novels rests upon self-evidence. I hope to avoid instances of trivial self-evidence considering that they generally foster debate on a metaphysical scale. Free will, self-governance, principles of human conduct, etc. are at the core of moral philosophy. Such outlining of daily experience in (realist) fiction is likely to be readily admitted by the average readership. For the most part, the issues under scrutiny have always been stated in the terms of philosophical language: “we are purposive agents; but we – adult humans in a broadly modern world—are more than that. We are reflective about our motivation” (Bratman, 2007: 21). The comprehension of such knowledge is narrative, obviously long-winded and over-simplifying. Essentially, it is a popularizing tale that rests on the anthropocentric (Knappett and Malafouris, 2008) wording of aesthetic statements.

A folk understanding of humanities is unmistakably celebrated by public narratives (literature included). The writers’ literary competence to digest the common experiences and cultural constructs of humankind amounts to a meta-language that mirrors plot development. Storytelling engenders confidence in the historically-verified message and rhetoric of humanities. This is a frame of reference that complements the anecdotal knowledge of narration in novels and in various forms of reporting on social reality. As a matter of principle, the turn to considering instrumentality (embodied by discourse) and action (impersonated by characters) is meant to increase the availability as well as the appeal of both creative and critical writing. The cultural imagery assembled by the fictionalizing of humanities in 20th century English novels fuses together reflexiveness with purposiveness. These two cultural tropes assemble a meta-language that stages mostly a popular, and sometimes an academic understanding of humanities. This is to be read in the fictional invention of mainstream creative writing. A number of English 20th century novels play along with this wish to revivify the reception of agency in humanities as well as of humanities at large. Most of them have already gained wide currency in the second half of the last century. They are part and parcel of popular culture for the most obvious reason for their (several) cinematic adaptations. The other, less conspicuous, reasons have everything to do with the already-mentioned meta-language of fictionalizing our sense of cultural and social reality in terms of action or instrumentality. An arbitrary selection of the 20th century English novel canon ultimately serves the purpose of creating a mutually shared understanding of the British social environment.

Although impossible to speak about one specific type of fiction, the late 20th century English novel expresses a sense of collusion between writers and readers with respect to the fictionalizing of humanities. The underhand scheming inferred in literary discourses is the culturally proficient address delivered by authors who stage easily identifiable circumstances and characters as if they were side-effects of what really matters: the cultural policy of the

novel genre which paraphrases their understanding of humanities. These novels feature authors and narrative voices that meta-culturally act together with interested readers to enforce this policy. Namely, they work in order to boost the confidence in the current appeal of the novel genre. Most of the times, the readership is trained by authors to grasp this meaning that secures the survival of the somewhat endangered novelistic species. The recording of the 20th century's human experiences results in the totalizing narrative of an ideological plot that simultaneously addresses reflection on and production of literature.

Although self-absorbed, the aesthetic discourse is obviously down to earth. Everybody works to come up with a story off the beaten track or, at least, is summoned to – as the story of John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, goes. Even if one can safely argue that this is canonical literature, it is also safe to state that the reader is not dealing with highbrow fiction – the textbook example is the mentioned 20th century dystopian fiction (Aldous Huxley's *Brave New World*, George Orwell's *1984*, William Golding's *Lord of the Flies*). The novel genre is aware of likely reader-response and discriminates between audiences as shown in the choice of means and message – for example, Julian Barnes's *Flaubert's parrot* obviously targets only at a literarily informed readership. As a matter of principle, the narrative is commonsensical, always socially engaged and accommodating conflicting interpretation – the football fixtures craze of *Fever Pitch* by Nick Hornby best describes U.K. under Margaret Thatcher. The chosen topic is easily identifiable, making cultural sense – Ian McEwan's *Atonement* conveys national readings of historic events. The feminist thesis of *Passion* by Jeanette Winterson is packaged in an effective fairy-tale rhetoric.

The agency of humanities in narrative fiction relies on an ideology of self-reflection that spills into narration, character delineation, plot curve, etc. Its purpose is to provide a most common framework for assisting people in understanding the world they live in. Orwell's *Nineteen Eighty-Four* has developed into a popular lexicon, irrespective of its story proper. The meta-language took over the plot and its cultural reading of social reality amounts to the conventional language of totalitarianism indictment nowadays. Alongside the iconic 'big brother,' there are 'controlled insanity,' 'protective stupidity,' 'mental cheating,' etc. These have grown into almost (cultural) collocations – combinations of words that are now in regular public use. This is also the case of the very book's title that works as a common noun and has adjectival usage too. The habitual juxtaposition in language of these particular words George Orwell first coined is a distinguishing feat. The folk comprehension of social and cultural meanings is dramatized in the plot.

Fiction has always discursively resorted to something else but eventfulness proper (Hühn, 2010). The unfolding of events is complemented by an explicit but, mostly implicit, comprehension routine driven by the already-mentioned reflexiveness and purposiveness. The widely accepted benchmark for testing storytelling is the realist convention that is the originator of a socially-informed meta-language meant to assemble experiential knowledge. The address delivered by most narrative voices verges on ideological turn of phrase. In order to avoid overtly biased reporting on social reality, the novel genre packages notions of agency representation in what turns out to be a significantly political and historical frame of humanities. This is the less contentious choice narrators make in order to frame their one-sided discourse on notions of independent/autonomous/opportunist action embodied in fictional agents and instrumentality.

To a large extent, the dispute over rationality in storytelling points at a 19th century inbuilt conflict (Olsen and Pettersson, 2005: 1) that resulted in the 20th century literary studies. The science of reading literature is featured itself in fictional discourse. Coherence, consistency and good sense are placed in the background of the rhetoric by means of which stories are told to the reading public. Yet, they all point at the diffuse cultural conceptualising of the first-hand account fetish, of re-telling prior happenings. An entire procedural rhetoric that consists in inductive reasoning and professionalized vocabulary surfaces. This is favoured instead of the naïve belief in the faithful delivery of truth. The paradigm shift from oral heritage to a specialized language is consequential for fictional invention. Conceivably, it set the time bomb which literature and literature-reading now face. Readers in humanities are “savagely parodied in academic novels... This is all revenge for our perceived pretentiousness, for the impenetrability of our verbiage, [...] and for our apparent contempt for reality” (Gottschall, 2008: 1).

Conclusively, the texts and the literatures that populate the social environment we live in do not seem to need academic mediation in order to reach their audience. The influential public narratives that shape readers’ lives are usually performed and explained by professionals who do not have much, if anything, to do with the classic understanding of humanities. Instead, the media pundits of the day talk to the audience, imparting wisdom by examples from social intercourse, political sciences and folk psychology. They seem to have a better understanding of human agency and, rather surprisingly, of its actual narrative representation. Notions pertaining to reasoning, planning ahead and generally free will are narrative devices which place literary texts in revealingly larger cultural contexts.

The disputed matter mainly lies with their communication means of academic and fictional writing. They come across as feigning superiority to ordinary life, although being supposed to document habitual behaviour in the first place. This is one of the triggers that originally put in motion the inordinate reflection on writing and, essentially, on language all readers of literature witnessed to in the second half of the 20th century. The fictional discourse considers the purposiveness of the behaviour displayed by (fictitious) agents. For instance, Huxley’s narrative voices and characters (the dissenting ones – John the Savage, Bernard Marx or Helmholtz Watson) in *Brave New World* are on a quest to assess human identity against the arrested development of the dystopian “proper standard of infantile decorum” (Huxley, 2004: 195). They contend that being human is mostly the long-established cultural negotiation of one’s (and everybody else’s) understanding of the body and of its (working) life. Human action is narratively codified in the growing-old narrative, irrespective of highbrow philosophical inquiry. Roughly the same self-comforting celebration of normalcy is obvious in Golding’s *Lord of the Flies*. Since Bakhtin (Bostad, Brandist, Evensen, Faber, 2004), game-playing has been conceived of in the terms of a politicized cultural practice, which stands for social disruption. Most of the times, the games played on the island are tantamount to a warning sign of violence. The viciousness of a self-aware childish behaviour embraced by children is plain to see in the account of their acting together. The fictional rhetoric is informative of the social reality readers experience on a daily basis. They are likely to find for themselves that the under-age characters display the behaviour witnessed back home, in England. Tracking down their understanding of propriety (Englishness) opens up a debate on moral philosophy in the popular terms of folk wisdom.

Particularly in fiction and theory, the documenting of human agency represents a compelling cultural reading of social environment. When disrupted it leads to the sense of estrangement that relegates traditional humanities to their peripheral condition of the present. For instance, in Julian Barnes's *Flaubert's parrot*, the unfolding of the action and the narrative coherence are somewhat disregarded in favour of the sheer verbosity that details the various anecdotes portraying the ambiguous designation of reader-writer in the novel. Namely, George Braithwaite is shown to be both, and Gustave Flaubert (possibly, Julian Barnes too) frames his own self-awareness in cultural terms. To a large extent, the meta-language of the authorial discourse plays a part in posturing the narrator, the characters and even the readers. These three items of the address are fictionalized themselves. This is narrative competence at its worst/best. Essentially, the meta-language reflects on the competence to tell apart author from narrator. The talkative nature of the narrator may very well be read as an associated speech which advertises the exploits of the 19th century French writer. The protagonist works his way up through competing discourses and reaches the probable status of authorial voice, in an otherwise rather confusing locutionary setting. In other words, meta-fiction suffuses the plot. But there is definitely something more to it. To put it shortly, public discourses, whether fictional or not, seem to be steeped into the narrative of folk heritage. Such (mis)construal of reality is highly indebted to the prevailing worldview of what it means to act as "linked strictly to consciousness and intentionality" (Knappett and Malafouris, 2008: IX).

The rhetorical devices of this narrative help readers gain insight into socially-sanctioned notions of agency at work in reading and writing. The story told is best summarized by the traditional understanding of humanities. The narrative representation of human agency goes back to notions pertaining to experiential knowledge as well as to values and beliefs. The address of the narrator is doubled by the reflection on the plot, which spirals into a second layer of meaning. This technique actually quotes the interpretation commonly assigned to human constructs and practices. It turns out that the study of public narratives is the framework that re-enacts what it means to be human. The 'vernacular' of the inquiry is the celebrated academic pursuit of humanities. Relying on the popular comprehension of social intercourse amounts to the default rhetorical mode of the authorial voice-over which is the cultural rephrasing of the scientific inquiry into human experience.

To some extent, the writer who self-consciously assesses writing was an inherent prop of aesthetic writing. The contemporary English novel stayed on this beaten track of meta-fiction and fused the proper narrative address with the theoretical tools meant to map down storytelling. Together they contribute to the set-up of the cultural content audiences have come to take for granted. This has everything to do with the conceptual structuring of the otherwise experiential knowledge commonly claimed by storytelling. Literary criticism has always struggled with the abstract significance of anecdotal evidence. The academic industry of scrutinizing literature (and, in the process, of self-scrutinizing) is somewhat alive, if not actually kicking, but former glory is presently unattainable. For that matter, literature on its own is relegated to the script of current truly popular cultural communication such as cinematic, televisual or (digital) media entertainment.

The Passion is the minute elaboration on the feminist epiphany that 'biology is not destiny' that is the blueprint of the fictional address. Better yet, the novel is demonstrative of

the need for further action on behalf of the feminist agenda. Making use of the women liberation vernacular in storytelling shapes the unfolding of the plot. Oversimplifying statements which popularize folk psychology characterize the protagonists: "...I [...] understood for the first time my own need for a little father that had led me this far" (Winterson, 1987: 12). The trademark of the novel is its meta-language, which puts forth a 'strictly speaking' manner of producing aesthetic discourse. The characters are apt to take literally what common speech means figuratively, apparently disregarding the humorous or ironic intent and, in fact, heightening such rhetoric. Actions are understood in the most basic and obvious way, which is concomitantly unimaginative but also proof of the proficient narration the reader indulges in. Fiction targets the rhetoric of humanities, possibly the paramount achievement of humankind in respect to the means for understanding ourselves and the world we live in. The said meta-language of *The Passion* suggests that aesthetic writing should be one of the main cultural agencies to commit itself to educating readers. Other statements elaborate on the contemporary reconfiguration of literary studies and, conceivably, of (new) humanities. Whenever the reflection on cultural products occurs, a major concern of critical discourse is the (un)voiced notion of humanities, which is claimed or used both by the narrative voice and the subject matter. Authors are bound to explicitly discuss or implicitly exemplify the purpose and meaning of their work.

John Fowles and his foundational writing make the point of humanities agency in fiction too. The widespread belief is that *The French Lieutenant's Woman* is a novelistic breakthrough that fostered the reshuffling of the 20th century literary convention. It renewed the genre at a time when narrative fiction was literal storytelling, dependent on chronology, plot, character, causality, etc. The novel enhances the reputation of artistic communication as benefiting from and, simultaneously, amending the literary standard language. If *The Collector* adheres to the realist tradition, the relativist and ironic discourse of Fowles's later fiction engages in the acknowledged iconoclastic practice of, for instance, the French new novel. Essentially, what the authorial discourse implies prevails over what is actually stated. It is safe to say that fictional narratives help a simplified language of the academe to become generally known and accepted. The popularizing of academic judgements calls for an educational mind-set and rhetoric. The contemporary English novel provides plenty of examples that didactically prove the literariness of the aesthetic communication which conveys eventfulness. The prevailing statement of the novel in the second half of the 20th century is usually circumscribed to the use-value of truth and relativity of ideological position. Most of the times, this cultural context resulted in social escapism and political disengagement. The aesthetic text translates as such what was initially phrased mostly by philosophical post-structuralism. Everything boils down to a sceptical disposition that states "the limits of knowledge play an unavoidable role" (Williams, 2005: 1) in humankind's endeavours. The late 20th century's cultural paradigm of humanities is almost exclusively determined by the interplay between post-structuralism and postmodernism. Simplistically said, this resulted in the cultural policy of the novel genre, in its meta-language. The blatant way of fiction to voice such hidden yet public meaning has been quotativeness and irony. By quotativeness I do not mean exclusively the literal attribution of particular excerpts to other writers, in the unfolding of one's writing. Once more, the meta-language of narrative

development is readily available in novels. For example, it is to be found in Ian McEwan's *Atonement*.

In opposition, there is the practice of derivative representation, resulting in the close resemblance to a source text, frequently acknowledged as such. Explicitly, the impersonation of the fashionable (at the narrated time) literary manner of Virginia Woolf the novel incorporates. The radical semiotics of language, which is the uncompromising statement of (post)structuralism, has debunked not only the one-dimensional theory of language but also effectively collapsed the social discourse of humanities advocating that informed readers cannot tell apart language from reality. This comprehensive convention of construing all public communications as if they were stories is tantamount to “identity formation through life stories or corporate narratives” (Heinen and Sommer, 2009: 2). Working as a means to an end, scheduled tasks, and generally goal-oriented practices are all exposed for being oversimplifying and even misleading rhetoric strategies. It follows that, there is tension between the fictional address proper and the meta-language of fiction.

The alternatives are mutually exclusive: either public narratives are formative and help agents to survive or they sophisticatedly preach philosophical perplexities. A third option would be the in-between practice of fictionalizing both options in order to ponder on their practicality. The knowledge that results from this political language of fiction determines social and cultural decisions. Factually, the reading public is prompted to disregard the relativistic opinion that ‘language’ and ‘reality’ are easily interchangeable.

Basically, the recording of human experiences is dealing in the literary comprehension of culture. The manner in which popular and highbrow culture permeates (literary) texts is within the mostly unspoken, yet widely acknowledged, scope of 20th century humanities. In the search for academic legitimation the bibliography of the field appropriates various areas of scientific discourse. For example, this interdisciplinary approach to humanities comes up with the label of nothing less than literary anthropology. In other words, “as culture has become - albeit only recently - the central concern of anthropology, literature as an integral feature of culture is bound to have an anthropological dimension of its own” (Iser, 2000: 159). Nick Hornby's *Fever Pitch* borders on such an anthropological dimension openly internalized by the fictional discourse. Furthermore, the literary text under scrutiny seems to be a mouthpiece of the late 20th century pop culture. The representation of social practice – which the novel itself is part and parcel of – explains the need catered for by the lad literature whose patriarch is Nick Hornby. Conclusively, the writer managed to acquire cult status because of the opportunity he seized to examine the issue of a patriarchal revival in his work whose manifesto is *Fever Pitch*. The novel summarizes a male oriented drive to reassert control over social intercourse, the traditional way. The plot struggles to achieve the ends of a patriarchal narrative in the aesthetic terms of the contemporary English novel. The book is acknowledged in the terms of a seminal breakthrough. It managed to provide the blueprint for later ‘male-authored’ storytelling, which makes out of masculinity a literary trope and, probably, for the commonsensical construal of gender-roles in late 20th century United Kingdom. However, similar attempts that contribute to and, covertly, benefit from such association are open to questions. It comes across that the tradition of particular academic disciplines (i.e., anthropology) is conveniently used in order to advance the agenda of a 20th century construal to humanities.

Explicitly, “narrative is quickly emerging as a paradigm which unites the fields of inquiry [...] – *within* the humanities” (Heinen and Sommer, 2009: 2). Theorists argue that the interdisciplinary narrative research spills over into film studies, media studies, gender studies, and history besides literature and linguistics. Sociology, psychology and computing are also mentioned (Pettersson, 2005: 141). It turns out that it is feasible to argue that the drive to forge this new identity of the field has already been documented by the novel genre at the turn of the 20th century. Implicitly, what used to be a rather commonsensical reading of fiction is now deemed a cultural enterprise potentially able to bring back humanities in the limelight. Irrespective of academic pursuits to devise working methodologies and get results, the representation of humanities in fiction is showing a reactionary streak. Unequivocally, it is inclined or, at least, favourable to reaction against pop culture that indicts traditional humanities with dry academism at its worst. All in all, this seems to be a public relations exercise. Advertising the field in order to boost ‘brand awareness’ is a strategy that plays on the contrast with the study of (hard fact) sciences. This old angle is supplemented by the packaging of professionalised language, usually featured by academic texts, in a friendlier manner.

As a result, the user-friendliness of the discourse should lead to a more marketable genre that, otherwise, is plagued by accessibility issues. “Discussions of literature benefit from accountability and transparency. Fortunately, there is now an ‘ethical turn’ in literary studies that seems to mirror the literary turn in philosophy” (Levine, 2009: 11). The cross reference between various areas of academic inquiry seems to be beneficial, chiefly for the public appeal of humanities. Such an approach secures the ready availability of the critical text, next to creative writing and other narratives of the contemporary society.

Bibliography

- Aldama, F. L., 2008, *Why the Humanities Matter. A Commonsense Approach*, Austin: University of Texas Press
- Bostad, F., Brandist, C., Evensen, L. S., Faber, H. C., (eds.), 2004, *Bakhtinian perspectives on language and culture: meaning in language, art, and new media*, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- Bratman, M. E, 2007, *Structures Of Agency. Essays*, Oxford University Press
- Gottschall, J., 2008, *Literature, Science, and a New Humanities*, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- Heinen, S., Sommer, R., 2009, “Introduction: Narratology and Interdisciplinarity” in Heinen, S., Sommer, R. (eds.), *Narratology in the Age of Cross Disciplinary Narrative Research* Berlin and New York: Walter de Gruyter
- Huxley, A., 1932, *Brave New World*, London: Vintage, 2004
- Hühn, P., 2010, *Eventfulness in British Fiction*, Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- KG
- Iser, W., 2000, “What Is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and

- Exploratory Fictions”, in Clark, M. P., (ed), *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Knappett, C., Malafouris, L. (eds.), 2008, *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, Springer. PDF File
- Levine, P., 2009, *Reforming the Humanities. Literature and Ethics from Dante through Modern Times*, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- Livingston, P., 1991, *Literature and rationality. Ideas of agency in theory and fiction*, Cambridge University Press, 2008. PDF File
- Morrison, J., Watkins S., (eds.), 2007, *Scandalous Fictions. The Twentieth-Century Novel in the Public Sphere*, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- Olsen, S. G., Pettersson, A., 2005, “Introduction” in Olsen, S. G., Pettersson, A. (eds.), *From Text to Literature. New Analytic and Pragmatic Approaches*, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- Pettersson, B., 2005, “Literature as a Textualist Notion”, in Olsen, S. G., Pettersson, A. (eds.), *From Text to Literature. New Analytic and Pragmatic Approaches*, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- Williams, J., 2005, *Understanding Poststructuralism*, Chesham: Acumen Publishing Limited
- Winterson, J., 1987, *The Passion*, New York: Grove Press

ALCOHOL WITHOUT “ISM” OR FOR THE NECESSITY OF A LITERARY-CULTURAL PERSPECTIVE ON ALCOHOL

Adriana Teodorescu, PhD, Researcher, “1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia

Abstract: Our study has two main objectives. First we aim at breaking the chain of negative representations of alcohol, or to point out the fallacies of contemporary social approaches to alcohol consumption, especially those engendered by the mass media. Consequently, we shall identify the discursive structures underlying these social approaches – specifically, the medicalizing structure and the ethical one – and the ways in which these constructs engender narrow, one-sided approaches to alcohol. We shall see how the major consequence of all this is the cultural displacement of alcohol and the excessive pathologization of alcohol consumption, marked by the obligatory “ism” attached to alcohol. We shall also insist on the sacrificial overtones, in terms of the Girardian theory of the scapegoat, in the current representations of alcohol.

Second, the present study aims at presenting an alternative to current approaches, by rediscovering the cultural significance of alcohol, a basic feature dating from ancient times. We shall do that by investigating two works that look at alcohol through the culture lenses, building up multiple, rich meanings: an anthology of confessions or short stories about the first drinking experience, and a revisiting of the history of philosophy from the point of view of the relationship of philosophers, and especially their works, with a particular type of alcohol: wine. We shall thus discuss about a phenomenology, an ontology and a sociology of alcohol, the semantic proximity of knowledge and alcohol consumption, and the ambivalent, and sometimes ambiguous, character of alcohol.

Keywords: Alcoholism, Representation, Medicalization, Ethics, Culture

Tendințe actuale în configurarea percepției socio-culturale asupra alcoolului

Teoria girardiană a ȋapului ispășitor¹ rămâne de mare actualitate. Societățile de astăzi nu duc la extrem actul sacrificial și sunt mai puțin sistematice în procesul de identificare, construire și eradicare a unui dușman colectiv, catalizator al violenței. Totuși, este de remarcat felul în care anumite comportamente sociale trec de la un statut de acceptare, mergând până la o valorizare pozitivă, până la unul de condamnare și critică acerbă. O importantă achiziție a modernității târzii este însă că ea nu mai permite la fel de ușor umanizarea concretă, individualizarea contactului direct acuzator-acuzat. Așadar, în acord cu mentalitățile și regulile, mai mult sau mai puțin scrise, de tip *politically correct*², ȋapul ispășitor este mai puțin un om în carne și oase, cât o serie de atitudini sau de idei care, de la un moment dat, nu mai corespund canoanelor sociale și sunt considerate amenințătoare pentru acestea.

Există mai multe moduri de raportare a societății la alcool, dar o raportare cu mare vizibilitate culturală, și care tinde să devină dominantă, se realizează în termenii *alcoholismului*. Firesc, până la un punct, căci alcoholismul este o problemă eminamente socială, ea fiind nu doar a individului, afectând relațiile interumane în sens larg. Aprofundând,

¹ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972. René Girard și Gianni Vattimo, *Adevăr sau credință slabă? Convorbiri despre creștinism și relativism*, traducerea din limba italiană de Cornelia Dumitru, București, Curtea Veche, 2009.

² Aceste reguli, adesea generând discriminări inverse, pozitive, se împletesc cu ceea ce Gilles Lipovetsky numea paradigma lui *homo psicologicus*, adică a omului extras binomului rău-bine și livrat unui mecanism de terapie intensivă, de asigurare că, în sfârșit, *totul va fi bine*. Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.

observăm că sub acest semn al patologiei, al adicției, se ascunde reflexul socio-cultural al țăpului ispășitor. Alcoolismul – concret, efectiv – și alcoolul – în virtualitatea sa de alcoolism, ca alcoolism larvar, tind, ambele, să fie culpabilizate excesiv, prin campanii mass-mediatică³ și în grila de valori a opiniei publice. Ceea ce se întâmplă este o focalizare exagerată asupra problematicei alcoolismului în detrimentul altora, adesea foarte neglijate, precum, de pildă, violența, pornografia, perpetuarea camuflată a discriminării de gen etc. Apoi, o altă consecință este ceea ce am putea numi *alungarea din cultură* a alcoolului sau faptul că semnificațiile culturale ale alcoolului și ale consumului de alcool se estompează, osificându-se doar cele contemporan-sociale.

Vom încerca să arătăm care sunt coordonatele de bază pe care se construiește discursul social actual asupra alcoolului și alcoolismul. Dorim să precizăm că nu susținem ideea potrivit căreia discursul asupra alcoolului ar fi devenit în totalitate unic și monopolizator, ci doar că sunt semne și indicii că un asemenea fenomen este pe cale să se producă. De exemplu, paradoxal, publicitatea TV este una dintre ultimele redute ale semnificațiilor culturale ale alcoolului. Magia, erotismul sau descoperirea identității sunt elemente moderne, dar cu istorie culturală îndelungată. Cu toate acestea, este discutabil dacă se poate vorbi sau nu despre *cultural* referitor la întrebuirile publicitare ale acestor semnificații ale alcoolului, ținând cont că publicitatea are o indubitabilă vocație pragmatică. Prin urmare, am spune că aspectele culturale ale reprezentării alcoolului în publicitate par a fi pseudo-culturale. La aceasta contribuie și puterea de stereotipizare a publicității.

Primul discurs care determină diminuarea semnificațiilor culturale ale alcoolului și preluarea lor de către alcoolism, este cel al medicinei. Nu vom relua aici dezbaterele și studiile care arată că trăim, începând cu epoca modernă, o medicalizare accelerată a vieții cotidiene. Pe foarte scurt, reamintim faptul că medicalizarea, fenomen absolut esențial pentru creșterea speranței de viață a fost constatată mai cu seamă în legătură cu moartea⁴, provocând foarte multe critici. Medicalizarea presupune prezența medicinei – ca ramură a științelor umaniste, ca practică fundamentală sau ca set de acțiuni, dar, și mai important poate, a unui imaginar medical⁵ – pe toate palierele sociale și în toate momentele vieții umane⁶. Acest fapt devine destul de evident, la o privire mai atentă asupra numeroaselor site-uri de internet sau a posturilor de televiziune⁷, asupra jurnalelor tipărite sau a editurilor⁸ ce oferă – toate, aproape –

³ A se vedea, avertismentul care precedă majoritatea emisiunilor sau a serialelor: consumul excesiv de alcool dăunează grav sănătății. Alcoolul face parte dintr-o gamă mai largă a unor produse incriminate: grăsimi, sare, tutun. Este adevărat că *excesivul* este mereu prezent, dar el este surclasat și minimalizat conținutistic prin repetarea *excesivă* a avertismentului ce accentuează termenul „alcool”.

⁴ Ivan Illich, *Némésis médicale*, Paris, Seuil, 1975. Bryan S. Turner, *Medical Power and Social Knowledge*, London, Sage, 1987.

⁵ Pentru un imaginar „medicalizat”: Lucian Boia, *Tinerețe fără bătrânețe. Imaginarul longevității din Antichitate până astăzi*, traducere de Valentina Nicolae, București, Humanitas, 2006.

⁶ De pildă, medicalizarea alimentației (și corelativul său patologic, orthorexia), medicalizarea nașterii, o achiziție de dată relativ recentă, medicalizarea morții, medicalizarea vieții psihice – o medicalizare suplimentară din care a izvorât conceptul și practica îngrijirilor paliative sau chiar a eutanasiei. Cf.: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), *L'histoire du corps*, Paris, Seuil, 2006.

⁷ Există atât site-uri în întregime dedicate problemelor medicale, cât și doar site-uri ce conțin doar secțiuni sau link-uri către alte pagini web: <http://www.eva.ro/sanatate/>, <http://sanatate.ele.ro/index.html>, <http://www.avantaje.ro/Sanatate>, <http://www.sfatulmedicului.ro/>, <http://medlive.hotnews.ro/>, <http://www.medicinenet.com/script/main/hp.asp>.

⁸ Numai câteva exemple, altfel plaja este foarte largă: <http://www.libris.ro/carti/sanatate>, <http://www.edituraparelela45.ro/domeniu.php?iddomeniu=39>, <http://www.viatasisanatate.ro/>.

un spațiu generos problemelor medicale. A trăi corect înseamnă, din ce în ce mai mult, a trăi sănătos. Sănătatea devine punctul de convergență a tuturor preocupărilor umane ce presupun, într-o mare măsură, corpul, de la frumusețe, la nutriție, la viață sexuală, sau a celor care nu implică corpul direct, dar creează necesitatea raportării la acesta, cum se întâmplă, de pildă, în cazul reprezentării mass-mediatică a Alzheimer-ului, în cadrul căreia memoria, gândirea, sunt acut percepute ca funcții ale creierului⁹. Totuși, pentru a nu exista confuzii, precizăm, din nou, că medicalizarea nu înseamnă discurs medical autentic, ci adoptare unui discurs de factură medicală de către celelalte discursuri socio-culturale. Această contagiune discursivă nu ar fi fost și nu ar fi posibilă fără mass-media contemporană, foarte dezvoltată și tentaculară și care permite accesul la o serie de informații medicale.

Există două elemente esențiale în pedagogia mass-mediatică a sănătății: mai întâi aspectul patologic – posibilele boli trebuie identificate, cunoscute ca manifestări și factori de risc – și, în al doilea rând, aspectul de prevenire – cum, prin ce metode se pot preveni bolile respective. Prin îmbinarea, prin jocul dintre aceste aspecte, se construiește discursul medicalizant mass-mediatic (*new media* inclusiv), cu mare accent însă pe elementele de prevenție. Dorința de sănătate, o dorință care, cum vom vedea, ascunde frica excesivă de moarte, este pe de o parte reprezentată de către mass-media, iar, pe de altă parte, creată, stimulată de aceasta și constituie baza pregătitoare pentru practica socială efectivă¹⁰. În acest context, se discută mult despre beneficiile unui aliment sau altul, a unei activități sau alta, astfel încât, aleatoriul este îndepărtat și se instaurează impulsul de a controla relația de consum, într-un sens larg. Consumi un aliment pentru că este plin de magneziu, zinc etc., pentru că previne cancerul de plămâni, accidentul vascular cerebral etc., te înconjoari de ceilalți – îi consumi, în fond – pentru că previn apariția Alzheimer-ului etc.

Intrăm, astfel, într-o zonă a eticii. Discursul socio-medical, sprijinindu-se și pe cercetările și discursurile medicinei efective, își creează, din ce în ce mai mult, o morală a sănătății care tinde să fie încorporată în etica generală, ca știință și set de prescripții asupra vieții. Astfel, și reversul este tot mai mult valabil: a trăi sănătos înseamnă a trăi corect, adică a trăi etic. Dacă Vladimir Jankélévitch ținea să delimiteze și să apare etica de estetică, religie și viață psihologică¹¹, iată că o nouă provocare pentru autonomia domeniului eticii pare a veni dinspre medicină și discursurile socio-medicele. Distribuția binelui și a răului pare a fi de neconceput astăzi fără raportare la binomul sănătos-nesănătos, binom care subîntinde, de asemenea și discursurile ecologice actuale¹².

Alcoolul este un element care nu poate decât să pună în defensivă discursul medicalizant actual. Fără să fie nociv per se, având și numeroase întrebunțări pozitive, cum, spre exemplu și aproape ironic, în medicină¹³, el este un factor neliniștitor și subversiv,

⁹ Deși studiile asupra Alzheimer-ului nu sunt concludente, este înțeles ca o boală a creierului care se poate preveni prin exerciții de gândire – completare de integrale, tehnici de memorizare etc. Astfel, se produce o reîntoarcere la corp, o conștientizare a acestuia în procesele cele mai subtile, aparent de-corporalizate, precum viața intelectuală a persoanei sau capacitatea sa de a comunica cu lumea.

¹⁰ Este adevărat că ar trebui studii mai extinse care să ateste continuitatea dintre discursuri și reprezentări mass-mediatică ale sănătății și modul în care societățile implementează propriu-zis aceste sfaturi

¹¹ Vladimir Jankélévitch, *Curs de filozofie morală*, traducere de Adrian Șerban, Iași, Polirom, 2011.

¹² Cf.: Arnaud Viviant, „Nicolas Hulot”, in Jerome Garcin (coord.), *Noile mitologii*, traducere de Mona Țepeneag, București, Editura Art, 2009, pp. 167-177.

¹³ Ar fi suficient, în această direcție, să ne gândim la spirtul sanitar dezinfectant.

întrucât, oricât de multe indicații cu privire la utilizarea lui ar exista, acesta pare să exercite o forță magică asupra aceloră cu care „intră în contact”. Consumat, alcoolul agită, bulversează suprafețele sociale, este zvâcnire și destabilizare. Este un agent al schimbării neorganizate. În anumite cantități unele tipuri de alcool pot fi tolerate sau chiar promovate ca „bune” – cazul vinului recomandat pentru inimă sau al berii pentru contracararea litiazei renale, așa cum în anumite circumstanțe ele sunt permise – cocktailuri, întâlniri de afaceri etc. Cert este însă că discursurile sociale asupra alcoolului își asumă perspectiva medicalizantă și etică, depunând eforturi pentru a circumscrie maladia generabilă de către alcool – alcoolismul – și stabilirea măsurilor de prevenire a acesteia – moderația, auto-controlul, abținerea.

Se produce, astfel, o fixație asupra alcoolismului, în dauna alcoolului, pe care este important să nu o trecem cu vederea. Aceasta deoarece această fixație asupra patologicului riscă, în anumite situații, să devină ea însăși patologică, în două moduri. La nivel imaginar, se privilegiază boala în dauna normalității – prin normalitate înțelegând consumul de alcool. La nivelul raționalității, sediu al operațiilor logice de apropiere a lumii, complexitatea problematicii consumului de alcool este ignorată, astfel că se realizează o operație de simplificare a viziunii asupra lumii în general. Apoi, la nivel social, de reprezentare și de comportament, are loc o demonizare sau, mai exact, o mitologizare negativă – a cărei agresivitate urmează, cel mai probabil, să sporească în viitor – a celor care consumă alcoolul și a alcoolului însuși. Mitologizarea negativă este, în esență, un soi de clișeu ce afectează în sensul rău pe indivizii umani confrunțați cu acesta. Dar, mai mult decât un clișeu, mitologizarea negativă presupune rădăcini imaginare profunde cu o gamă mai largă de sensuri și, de cealaltă parte, de explicații ce se li se pot oferi. Mitologia negativă a alcoolului¹⁴ are o funcție socială ce înglobează funcția de țap ispășitor. Similar se întâmplă astăzi cu fumatul. Legi și dezbateri publice, imagini și avertismente despre și pentru cei care nu vor să renunțe la viciul lor ce, se spune, le deteriorează atât lor sănătatea, cât și celor din jur. Atenția opiniei publice este focalizată obsesiv pe problema fumătorilor și, poate mai puțin, deocamdată, a celor care consumă alcool. Facilitatea cu care și alcoolul și tutunul devin țapi ispășitori este datorată saltului de la nesănătos la non-etic, salt deplin asumat și perpetuat de către societate.

Alte insuficiențe ale ism-ului ca paradigmă atotcuprinzătoare ale alcoolului

După cele expuse mai sus, putem observa că *ism-ul* – prin care înțelegem patologizarea reprezentărilor sociale – nu poate constitui paradigma dominantă asupra percepției consumului de alcool. Pentru a înțelege mai bine tipul de demers pe care îl vom avea în acest studiu, este necesar să ne raportăm la Susan Sontag și la celebra sa lucrare asupra bolii și mitologiilor aferente ei¹⁵. Sontag a arătat că există un fenomen de suprainterpretare, mai ales în cazul anumitor boli precum cancerul, tuberculoza sau SIDA. Mecanismul care stă în spatele acestor *încări în semnificație* este simplu: pentru că nici indivizii umani atinși de ele, nici specialiști care ar trebui să îi trateze nu găsesc cauza sigură a acestora, se elaborează teorii – care sunt, de fapt, mituri, pentru a masca lipsa de sens, care

¹⁴ Scott O. Lilienfeld, Steven Jay Lynn, John Ruscio, Barry L. Beyerstein, *50 Great Myths of Popular Psychology: Shattering Widespread Misconceptions about Human Behavior*, Wiley-Blackwell Publishing, 2010.

¹⁵ Sontag, Susan, *Boala ca metaforă. SIDA și metaforele ei*, Cluj, Dacia, 1995.

este singura și adevărata boală a tuturor acestor boli. Adesea, victimele bolii devin principalii culpabili¹⁶.

Similar, există o ambiguitate mai mult sau mai puțin voită a două elemente: (consum de) alcool – alcoolism. O confuzie care ne poate determina să vorbim despre un soi de cancer interpretativ¹⁷, unidirecționat însă, cancerul fiind în acest caz alcoolism-ul, sau pur și simplu *ism*-ul, iar „trupul”, mediul de dezvoltare – alcoolul. Se remarcă o asemănare și între culpabilizarea socială a bolnavului, explicată de către Sontag, și culpabilizarea actuală, uneori fără nuanță, ce tinde să devină uniformizantă, a celor care utilizează alcoolul. Însă, dacă Sontag considera că există o realitate *tare* a bolii, una medical-corporală, rezistentă în fața interpretărilor socio-culturale și care este, din punct de vedere al valorii de adevăr, superioară lor, cu alcoolul lucrurile stau ceva mai complicat. În primul rând, nu discutăm despre un singur element, precum boala, ci despre un binom problematic, alcool-alcoolism. Apoi, față de Sontag, susținem redescoperirea aspectelor culturale uitate sau neglijate ale alcoolului și consumului de alcool, prin care sperăm să putem extrage alcoolul alcoolismului, de pe cele trei planuri despre care discutăm mai sus – imaginar, rațional/argumentativ și al reprezentărilor socio-culturale. În fond, dacă cancerul sau SIDA sunt mereu boli, utilizarea alcoolului nu este decât uneori alcoolism.

În cele ce urmează vom realiza o scurtă analiză a două cărți, relativ recente, consacrate alcoolului și vom observa că există o serie de semnificații ale consumului de alcool de care societatea actuală se dispensează mult prea ușor. Abia la sfârșitul acestui viitor capitol ne vom convinge pe deplin de faptul că paradigma *ism*-ului nu poate fi o paradigmă atotcuprinzătoare a semnificațiilor socio-culturale ale alcoolului. Vom vedea că există și alte discursuri asupra alcoolului, care, prin convertire în pedagogie, ar putea avea beneficii terapeutice, în problema strictă a alcoolismului. A rămâne exclusiv la pedagogia etică și medicală, dincolo de faptul că exacerbează latura prohibitivă a raportării socio-individuale la alcool, este riscant, deoarece ne înrădăcinează nu numai într-un imperiu al precauției și măsurii, ci mai ales într-unul al fricii. Zygmunt Bauman¹⁸ a arătat că este specific modernismului să se focalizeze asupra bolii, ca o încercare disperată de a gestiona ideea propriei mortalități. Astfel, moartea este aproximată la boală, iar boala, la rândul său, împărțită în boli și probleme medicale. Prin învingerea lor constantă – și în acest joc intră în scenă toate programele de nutriție și regulile de viață corectă ce adesea își asociază interese financiare – omul are senzația că poate domina moartea. Medicalizarea discursurilor sociale actuale are mult de-a face cu această relație a culturii umane cu moartea, o relație în cadrul căreia frica este un important regulator. Iar frica creează țapi ispășitori redutabili.

Semnificații culturale ale alcoolului

Alcoolul a fost înfățișat frecvent în literatură. Dat fiind că reprezentările literare presupun atât o trimitere la realitate, cât și o îmbogățire semantică și ontologică a acesteia, se

¹⁶ Este foarte cunoscută teoria pe care Sontag o deconstruiește în lucrările sale, potrivit căreia oamenii se îmbolnăvesc de cancer dintr-un soi de slăbiciune a propriei lor ființe, dintr-un tip special de pulsione de moarte. Răspunderea asupra bolii trece de la medic, neputincios, depășit, la pacient, adevăratul autor al bolii sale. Trupul este echivalat identității persoanei bolnave, iar procesele corporale sunt investite cu intenționalitate.

¹⁷ Cf.: Umberto Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași, Polirom, 2007.

¹⁸ Zygmunt Bauman, *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*, Cambridge, Polity Press, 1992.

poate lesne demonstra faptul că există o serie de semnificații ale alcoolului, dincolo de cele pe care societatea contemporană i le atribuie. Ne vom axa pe două lucrări recente care implică literatura, dar nu se rezumă la ea, având, înainte de toate, o dublă miză culturală: aceea a reprezentării alcoolului dintr-o perspectivă care nu mai este strict socială și nici strict actuală și, apoi, a unei polemici suple, dar constante, cu modul în care societatea contemporană tinde să reprezinte și să impună problematica alcoolului, orientând-o doar spre polul patologicului și al unei etici în bună măsură formate prin altoirea discursului medical asupra discursului despre alcool. Este vorba despre *Filosofia vinului*, de Massimo Donà¹⁹ și despre *Prima mea beție*, volum coordonat de Gabriel H. Decuble²⁰.

Volumul îngrijit de către Decuble reunește, fără prefața coordonatorului, 19 mărturisiri ale unor scriitori români sau oameni de cultură marcanți despre prima lor beție. La o primă vedere, putem spune că reprezentările sociale ale alcoolului, diversele stereotipuri deconspirate sau luate ca atare de către autori, se împletesc cu reprezentările literare – în sensul de personale și originale, ținând de stilul fiecărui autor. De unde rezultă că există destul material pretabil analizei și sesizării prezenței unor abordări culturale ale alcoolului. Să luăm lucrurile pe rând. Simpla idee de a coagula o carte în jurul unei tematici ca alcoolul implică, astăzi, la nivel uman, un act de curaj, așa cum implică și o altă idee, cum că alcoolul poate constitui un subiect suficient de interesant încât să producă literatură sau cel puțin narațiune. Să vedem ce înseamnă însă *alcoolul*. Alcoolul înseamnă *beție* și nu orișicare beție, ci *prima* beție și, mai ales, *a mea*, semn al dialogului dintre carte și cititori, al empatiei care se țese între cele două părți. Complicitatea dintre cititori și autori este creată astfel încă din titlu, primul efect fiind eliminarea, pe planul expectanței și al imaginarului, a reprezentărilor negative ale alcoolului. De fapt, beția se învecinează cu alcoolismul, fiind o formă de exces, dar nu unul constant, ci un alcoolism pe care l-am putea numi, raportat la durată, punctual.

În introducere, Decuble identifică o reprezentare importantă a alcoolului, care va mai apărea și la alți contribuitori, dar pe care o vom regăsi și în cea de-a doua carte, anume alcoolul ca băutură sacrificială. Ce este, într-adevăr, remarcabil la discursul lui Decuble este critica pe care o face reprezentărilor sociale ale alcoolului. Amintind de funcția sacrificială în istoria religiei creștine și de utilizarea ceremonială a alcoolului în toate momentele importante ale vieții umane individuale și comunitare, de la naștere, botez, aniversări de tot soiul și până la înmormântare, Decuble subliniază că „în privința consumului de alcool, religia în care ne-am născut este mai tolerantă decât Comisia Europeană pentru Sănătate, căci religia ne învață doar măsura și cumpătarea, nu ne fixează tabuuri”²¹. Totodată, Decuble nu se rezumă la a critica un anumit tip de reprezentare, predominant negativă, a alcoolului, ci face el însuși distincția între un alcool rău și un alcool bun, între o utilizare pozitivă a alcoolului și una negativă. Pentru a realiza acest lucru, Decuble folosește figura lui Noe. Noe este cel care s-a salvat de la potopul biblic și nu a reușit să se salveze de la potopul lăuntric – cel care l-a făcut de răs în fața fiilor săi după binecunoscutul episod al consumării de alcool. Iată că potopul lăuntric nu este întotdeauna pozitiv. Totuși, cartea este organizată sub forma unui potop

¹⁹Massimo Donà, *Filosofia vinului*, traducere de Cristian Cercel, București, Editura Art, 2010.

²⁰Gabriel H. Decuble (coord.), *Prima mea beție*, București, Editura Art, 2009.

²¹*Idem*, p. 10.

lăuntric menit să constituie „o formă de rezistență”²². Așadar, există întrebări și întrebări ale alcoolului, nu toate sunt egale calitativ, cum nici cantitativ.

Majoritatea povestirilor din carte, multe autobiografice, sunt descriptive, în sensul complex – adică pun în imagine, creionează un statut al beției și al alcoolului, al bețivului și al băutorului accidental de alcool și, în același timp nostalgice, căci beția, prima, este asumată de către autor și încorporată unui trecut cu densitate ontologică. În principal sunt detectabile trei mari planuri ale reprezentării alcoolului în cadrul acestei cărți. Planul fenomenologic, planul ontologic și planul sociologic.

În plan fenomenologic, putem discuta despre o descriere fizică a beției, de cele mai multe ori prin intermediul rememorării sau a falsei prezentări directe a naratorului cuprins de beție. Ipoteza fenomenologică nu putea lipsi, întrucât însuși titlul anunța o beție personală, dar trebuie precizat că ea nu este nicidecât unica perspectivă posibilă, beția și bețivii fiind adeseori priviți din exterior, ca un spectacol în care se intervine mai mult sau mai puțin. Rămânând la fenomenologie, există o fenomenologie negativă: durerea de cap, vertijul, voma, pierderea reperelor spațio-temporale, senzația de saturație de după trezire, și o fenomenologie pozitivă, obținută însă mai degrabă la polul narării evenimentelor decât al trăirii lor: magia, atracția, vraja. O consecință demnă de luat în seamă a existenței unei fenomenologii a beției este umorul²³. Acesta este și un semn al faptului că există o distanță între autor și personajul său, în alți termeni, că fenomenologia beției, oricât de directă, de reală ar părea, este ficționalizată, ea realizându-se în cadrul scriiturii, al cărei pretext este.

Planul ontologic al cărții se referă la acele reprezentări ale alcoolului care echivalează acest element, în planul importanței și al simbolisticii, cu o formă aflată în directă legătură cu ființa. Alcoolul, mai exact, consumul de alcool dezvăluie aspecte referitoare la ființa umană. Cel mai bine se poate sesiza dominantă ontologică a reprezentării alcoolului în contribuția scriitorului și traducătorului român Bogdan Ghiu, o contribuție extrem de critică la adresa discursurilor actuale asupra alcoolului și a simplificării raportului om-alcool. Ghiu vorbește despre alcool ca despre un drog și despre drog ca fiind utilizat de către om ca răspuns al unei necesități a omului de a-și proteza individualitatea și ontologia fragilă. Ghiu distinge două tipuri: drogurile stimulative, ca tutunul, și drogurile recreative, precum alcoolul. Oricum, cele care au cunoscut excluderea socială au fost cele „socialmente periculoase”²⁴, iar nu cele ce au ajutat la muncă sau relaxare. Adevărata amenințare a drogurilor, pe care societatea o intuiește, dar nu o exprimă ca atare – și aici autorul se apropie de un plan aproape metafizic – este faptul că ele denotă incapacitatea omului de a se rezuma la sine, dependența de „forțe exterioare”²⁵. Această intuiție este cel mai profund declanșator al fricii sociale în fața consumului de droguri. Ghiu doar contemplă această rană ontologică, ci o sfredește, o exhibă: „Adevărul e că nu ne aparținem, dar ne mințim prostește pentru ca alții să se înstăpânească asupra noastră, să ne transforme în proprietățile lor. Fără droguri n-am putea să existăm, nu ne-am aparține, nici n-ar trebui să existe o categorie aparte, specială, a *drogurilor*, iată de ce prefer epocile, rarisime și rapid, imediat oculte, în care omul trăia înfruntându-și deschis, pe față, cu adevărat eroic, vacuitatea, altfel spus, *drogându-se, medicându-se*

²² *Idem.*

²³ Poate cea mai umoristică povestire este cea a lui Gabriel H. Decuble, *Et in Elysio Ego...*, pp. 35-51.

²⁴ *Idem.* p. 60.

²⁵ *Ibidem.*

conștient, lucid, filozofic: etic”²⁶. Etica alcoolului poate părea ciudată în acest context. Ea este însă numai etica lucidității obținute prin contestarea unor discursuri dominante și manipulative: „De ce trebuie să bem? Ca să nu ne lăsăm otrăviți de drogurile artificiale, ucigătoare, ale ideologiei, ale economiei. Să ne *îmbătăm* farmaceutic, terapeutic, filosofic, contra-politic, ca să nu ne lăsăm îmbătați nici măcar cu apă rece (...) Să bem. Să bem politic. Operând însă marele salt de la beția pasivă (îmbătarea) la beția activă”²⁷. Viziunea ontologică a lui Ghiu asupra alcoolului trece ușor în metaforă, în chestiune de stilistică sau simbol: „Să bem împotriva beției. *Să devenim alții pentru a nu fi făcuți alții*”²⁸. Trebuie, spune, în esență, Ghiu, să nu renunțăm la alcool și beție deoarece a le alunga cu totul din viața noastră ar însemna să interiorizăm un discurs despre noi înșine la persoana a treia.

Pe de altă parte, același autor remarcă faptul că dubla raportare, la consumul de alcool și la memorie face vizibil că trăirea la persoana întâi este exclusă. Cu alte cuvinte, că a bea înseamnă transformarea ființei în obiect, într-un *altul*. Astfel, nu există amintiri veritabile despre o beție *a mea*, ci numai despre o beție în permanență *a altuia*²⁹. Odată livrat beției, te livrezi non-ființei în fața căreia, ne spune același Bogdan Ghiu, încerci să te protejezi prin consumul de alcool. Dacă beția este mereu amintire, și o amintire oarecum falsă, în sensul că se diluează suplimentar față de alte amintiri, la fel se poate discuta despre *amintirea ca beție*³⁰. Vedem cum alcoolul este conotat aici, spre deosebire de ipostazele sale sociale actuale, ca fiind pozitiv și capabil să poată da seama de realități existențiale. Totuși, contradicția – poate observată de Ghiu, dar neraportată ca atare – între un alcool ce ajută la câștigarea identității și, în același timp, facilitează, grăbește pierderea ei, între un consum de alcool care vindecă și un consum care ucide, rezistă. Dar nici nu este în intenția autorului să transforme alcoolul într-un element eminamente subversiv doar în raport cu discursuri de putere, ci în raport cu orice sistem de referință. Avem în această contradicție un indiciu asupra faptului că alcoolul și consumul de alcool, de la moderat și până la beție, stă sub semnul socio-cultural al ambivalenței.

Tot de la Bogdan Ghiu putem porni pentru a identifica un plan social al reprezentării alcoolului în această carte a primei beții. Autorul notează că alcoolul are întotdeauna o funcție socială. Atât în ipostaza primei beții, când „este un ritual de trecere, o inițiere”³¹, cât și în general, când poate fi definit ca un „ritual socializant”³². Reluând viziunea lui Ghiu asupra consumului de alcool ca transformare într-un altul, lucrurile devin și mai clare, dar și mai interesante. Alcoolul, am putea spune, îl conține pe celălalt, este o licoare, când magică și bună, când otrăvitoare a posibilității ființei de a se transforma în altul, de a-l cunoaște pe celălalt – categorial vorbind – în sine însuși. Și alți autori ai cărții vorbesc despre consumul de alcool ca rit de trecere, cel mai frecvent prima beție fiind asociată trecerii de la copilărie la

²⁶ *Idem.* p. 61.

²⁷ *Idem.* p. 68.

²⁸ *Idem.* p. 69.

²⁹ *Idem.* p. 68.

³⁰ *Idem.* p. 65.

³¹ *Idem.* p. 64

³² *Ibidem.*

maturitate, intrării, nu de puține ori dure și dificile, cu simptomele mai sus descrise, în lumea oamenilor adulți³³.

De planul sociologic al alcoolului ține și o pedagogie, uneori implicită, alteori explicită a consumului excesiv de alcool, a beției. Alcoolul poate dăuna și celui care îl consumă și relațiilor sale cu ceilalți. Cea mai bulversantă relatare din carte, în această direcție, este cea a lui Radu Vancu. Fiu al unui alcoolic, cunoaște el însuși, într-o anumită perioadă, problemele pe care dependența de alcool le iscă. Intervenția sa din carte este de fapt o confesiune și o tentativă de găsim a sensului în toată această adicție acum depășită. Iată cum își descrie Vancu experiența băutului: „Beam cu o furie pe care nu o înțelegeam și pe care nu o înțeleg nici acum, ca și cum aş vrut să lichidez toate lichidele, să beau toate bețiile, pahar după pahar, sticlă după sticlă”³⁴. Aflăm și o posibilă cauză a acestui comportament: „Sigur, dacă aş căuta să induc retrospectiv o cauzalitate, aş putea zice că furorul și furia mea alcoolică se aflau cumva într-o relație de consecuție cu sinuciderea tatălui meu alcoolic”³⁵. O cauză pe care scriitorul o privește cu circumspecție: „nu sunt absolut deloc convins că nu e vorba doar de o coincidență sau de acea eroare de tip *jigsaw puzzle*, în care observatorul recrează realitatea în funcție de imaginea la care dorește să ajungă”³⁶. Tatăl optând pentru o moarte violentă, aflat în mrejele alcoolului, nu este, cu necesitate, văzut ca factorul declanșator al plăcerii de a bea a fiului, ci doar ca o oglindă ce nu mai opune rezistență realității, ci, din contră, o filtrează, o selectează în funcție de propriile ei criterii. Mai simplu, gestul tatălui acționează ca un stimulator a ceea ce deja există, iar nu ca un transformator veritabil: cel care investește cu atribute magice, și, eventual, chiar thanatice, alcoolul, nu este tatăl, ci fiul. Privirea, și deci capacitatea de a întemeia imagini, reprezentări, este a fiului, nu a tatălui, devenit imagine în ochii fiului. După o cunoaștere adâncă, viscerală a imperiului beției: „fiecare beție era toate bețiile și toate bețiile – beția”³⁷, autorul-personaj își regăsește liniștea: „Și, deodată, pe 13 aprilie 2009, o mână nevăzută a economiei vieții mele a luat toate imaginile astea ca pe un teanc de poze, le-a răsfirat și le-a lipit una câte una într-un album care-mi povestește viața fidel, dar cu o străină gură. Care nu mai pune pic de alcool pe limbă. Și timpul, și spațiul, și corpul meu au fost din nou ale mele. De ce? Nici asta nu știu”³⁸.

Astfel, este lesne observabil că tipul de pedagogie cu care operează aceste reprezentări, culturale, în fond, ale alcoolului, este unul foarte subtil. O pedagogie care nu se impune cu brutalitate și rămâne, în ciuda conținutului parțial latent, parțial manifest de *sfat*, cu destule întrebări. Pe de o parte avem o pedagogie a responsabilizării – vina este a celui care poate alege și alege prost, nu a celui care a ales deja, a fiului și nu a tatălui, a tatălui pentru el însuși, dar nu și a tatălui pentru fiu, iar pe de altă parte, una împotriva raționalizării excesive, eventual una a transcendenței.

Cea de-a doua lucrare care atestă bogăția cultural-semantică a alcoolului este *Filosofia vinului*. În acest caz alcoolul nu este unul oarecare, ci vinul. Lucru ce nu constituie un impediment pentru demersul nostru, din contră. Dacă se poate vorbi despre o istorie a

³³ Cf. Constantin Acosmei, *Sfârșitul copilăriei, prima beție*, pp. 13- 21 sau pentru simbolistici sociale ale alcoolului și ale tinereții: Matei Martin: *Avoir și etre*, pp. 125-133.

³⁴ *Idem.* pp. 201-202.

³⁵ *Idem.* p. 202.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Idem.* p. 208.

³⁸ *Idem.* p. 209.

filosofiei din perspectiva relației cu vinul, se înțelege că cu atât mai mult se poate discuta despre o istorie a filosofiei din perspectiva alcoolului. Pentru a fi mai preciși, trebuie spus că Massimo Donà tratează problema alcoolului la intersecția dintre o filozofie a alcoolului, captată diacronic, și o filozofie de viață asupra alcoolului, filozofie aparținând unor marcanti filosofi din diverse perioade. Primează totuși scrierile filosofice asupra alcoolului și viziunile filosofilor detectabile în operele lor.

În prefața cărții se dezvăluie caracterul militant al unui alt tip de discurs despre alcool, care nu simte nevoia să fie unul anti-alcoolic. În fapt, Donà consideră că atât vinul și cunoașterea sunt inseparabile, cât și, poate mai surprinzător, vinul și spiritualitatea umană: „așadar, vin și spiritualitate; vin și cunoaștere”³⁹. Dincolo de o interpretare filosofică a vinului – ce trebuie înțeleasă în sens plural – există o viziune antropologică asupra vinului, pe care o putem rezuma în câteva cuvinte: dacă vinul, alcoolul în general, așează omul în fața măsurii, a limitei sale, înseamnă că el este un element necesar evoluției sale, atât socio-individuale, cât și istorice. Deoarece, pentru a fi stabilită, măsura trebuie descoperită, testată, sau, cum spune Donà, „trebuie să ne situăm dincolo de măsură pentru a fi capabili să o măsurăm. Sau, cu alte cuvinte, măsura nu poate fi măsurată decât în lumina preaplinului său”⁴⁰. În fond, aceeași caracteristică este fundamentală și pentru filozofie: „spiritul cel mai autentic al filosofiei a fost de fapt caracterizat dintotdeauna de o oscilație fundamentală: urmărind să desemneze granițele măsurii permise, să arate ceea ce poate fi definit drept bun și adevărat, la un moment dat, el este obligat în mod irezistibil să le încalce”⁴¹.

Reprezentările filozofice asupra alcoolului au cunoscut, după cum arată Donà, suficiente variații de-a lungul timpului. Încă înainte de a intra efectiv într-o filozofie asupra alcoolului, autorul italian vorbește despre un conținut filosofic al alcoolului, anterior filosofiei efective ca metodă de înțelegere și explicare a lumii. Acesta este regăsibil în substratul religios-mitologic pe care se clădește construcția culturală a filozofiei. Iar acest substrat religios-mitologic este racordat la o realitate *de facto* a civilizației umane. Încă începând cu 30.000 de ani î.Hr. se dezvoltă cultivarea viței-de-vie, în Iordania, Egipt și Palestina, de unde se va răspândi în foarte multe zone. Produsul viței de vie va fi rapid convertit dintr-o realitate concretă într-o realitate conotată spiritual. Exemple ale acestei relaționări și treceri de la concret la cultural îl dă Herodot, care descrie sărbători ale vinului dedicate divinităților. Osiris, zeul egiptean, este cel mai adesea desemnat ca descoperitorul vinului. În Egipt, de altfel, vinul era utilizat numai la ceremonii religioase și în special de către elita țării, într-atât era considerat de important. Cu toate acestea, hieroglife datând din anul 2500 î.Hr. atestă utilizarea vinurilor și în afara scopurilor religioase⁴². Vechii greci sunt cei care, o dată cu celebrarea lui Dionysos, consacră ideea, prezentă, în forme uneori derivate și astăzi, potrivit căreia vinul este nectarul zeilor. Iar aici se topesc, de fapt, două semnificații ce în societatea actuală se rup una de alta, având fiecare drumul său. Mai întâi este vorba despre nectar în sens de băutură extrem de plăcută la gust, iar apoi de nectar în sens de adevăr, de licoare ce deschide porțile cunoașterii, sens detectabil în sintagma *in vino veritas*⁴³. Massimo Donà

³⁹ Massimo Donà, *Filosofia vinului*, p. 13.

⁴⁰ *Idem.* p. 11.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Idem.* pp. 18-19.

⁴³ *Idem.* pp. 20-21.

observă că încă din acest stadiu al interpretării culturale a vinului, se naște ambiguitatea ce va face istorie, căci dacă vinul apropie de divinitate, apropierea înseamnă ieșire din zona umanului și proximitate a morții. La rândul nostru, subliniem faptul că discursul contemporan asupra alcoolului privilegiază, în esență, acest aspect thanatic, dar îl orientează în direcția *fricii*.

Filosofia antică va oscila între sensul profund religios al vinului, de sorginte dionisiacă și cel al cunoașterii pure, probabil cel mai bine reprezentate prin figura lui Socrate. Pentru acesta, vinul înseamnă posibilitate de aflare a adevărului și nu duce cu necesitate la pierderea de sine sau la euforii hedoniste. În recuperarea sensurilor culturale ale vinului, filosoful italian descoperă o filiație între Platon și Freud. Pentru Platon, accederea la eul propriu, nu una abisala, ci la un eu al cunoașterii, se face prin vin. Semn că aparența nu este realitatea însăși, ea trebuind căutată prin străpungerea – din exterior, în cazul lui Platon, din interior, în cazul lui Freud – a acestei suprafețe imediate⁴⁴, iar beția este un instrument al renunțării la masca socială⁴⁵. Aristotel, o altă figură fundamentală a Antichității, își va reprezenta alcoolul nu ca pe o băutură a adevărului și a căutării cunoașterii, ci ca pe un element capabil să inverseze la 180 de grade personalitatea celui care îl consumă. El va insista asupra măsurii, necesare pentru păstrarea sinelui. Nu va interzice alcoolul, dar îl va situa sub zodia suspiciunii, lucru pe care îl vor face, exacerbându-l însă, de asemenea, și stoicii, în așa fel încât, la sfârșitul Antichității sensul religios și filosofic al alcoolului se estompează foarte mult.

Creștinii vor fi cei care vor redescoperi aceste sensuri și le vor amplifica chiar. În paragrafele biblice ce conțin istoria lui Noe, filosoful italian descoperă asocierea între vin și promisiunea vieții „care face din băutura introdusă de Noe un dar”⁴⁶. O dată cu Isus, vinul dobândește o importanță mai dramatică. Dacă în nunta din Cana Galilei vinul rămâne o formă de dar, prin sacrificiul lui Isus și riturile sacramentale ce continuă până astăzi, vinul devine un substitut cristic, și se poate spune că din dar se transformă în dăruire, fiind un simbol *pregnant al creștinismului*. Donà discută pasaje din Biblie în care se găsesc reprezentări ale lui Isus sub forma vinului sau a viței de vie și semnalează cum în iconologia creștină crucea și pomul vieții preiau imaginea viței de vie, așa cum Judecata de apoi alege ca reprezentare a sfârșitului culesul viței de vie. Secolele XII și XIII vor prelua acest simbol al vinului cristic în legenda Sfântului Graal, cupa pe care ar fi folosit-o Isus în timpul Euharistiei. Și în ocurența biblică și a tradiției creștine, dar și în cea a unor romane precum cele ale lui Chrétien de Troyes, caracteristica majoră este ceea ce Donà numește „natură relațională”⁴⁷ a vinului. El nu mai este un simplu element concret al mundanului, ci deschide înspre transcendental. În fond, în opinia noastră, *relaționalul* vinului este o caracteristică ce tinde să fie întotdeauna prezentă în reprezentările culturale nu doar ale vinului, ci ale alcoolului. Tocmai pentru că alcoolul înseamnă legătură – ceea ce include și posibilitatea accidentului, a rupturii. O legătură între măsură și ne-măsură, între eu și non-eu, între luciditate și estompare a gândirii. Un echilibru fragil, pe care reprezentările sociale contemporane tind să îl distrugă aprioric în favoarea termenului negativ.

⁴⁴ *Idem.* p. 39, p. 42.

⁴⁵ *Idem.* pp. 43-44.

⁴⁶ *Idem.* p. 64.

⁴⁷ *Idem.* p. 77.

În Renaștere se produce o relativă delegitimare culturală a alcoolului, prin restrângerea dominanței culturale a teologiei și apariția abordărilor cognitiviste generate de proaspătul umanism renescentist. În ciuda acestui aspect, vinul rămâne o formă de bună-stare, o dăruire de nectar divin. Știința reprezentată de Galilei sau Descartes, la fel ca și raționalismul lui Spinoza vor distinge între o întrebuintare folositoare a vinului și una excesivă, dăunătoare, ce încalcă măsura. Se naște precauția față de abuz și suspiciunea față de validitatea euharistiei, dar vinul nu este trecut în categoria elementelor dăunătoare. Asemănător se va raporta la alcool și Epoca Luminilor. Jean-Jacques Rousseau, mare admirator al vinului, consideră că degustarea vinului împrumută ceva din degustarea filosofică⁴⁸. Kant va fi mai sceptic încă cu privire la consumul de alcool, arătând că femeia este superioară bărbatului prin capacitatea ei de a se abține în fața alcoolului. Interesant este că el va numi ca beneficiu al consumului de alcool socializarea. Iată că, deși sensul relațional transcendent al alcoolului se diminuează, crește importanța sensului său socio-relațional.

Romantismul va reinfuza cu sens pozitiv alcoolul, asociindu-i conceptul de libertate. Novalis, de pildă, exaltă conotațiile spirituale ale vinului, căci, pentru el, hrănirea trupului înseamnă totodată hrănirea spiritului, iar Hölderlin face din vin un simbol al viului și îl sustrage semnificației sale dionisiace, provocatoare de desfrâu și distrugere⁴⁹. Beția romantică își găsește sursa în reîntoarcerea la natural, iar ca funcție, se poate identifica în consumul de vin soluția calmării contrariilor romantice, insurmontabile altfel. Vinul alină și dă fericire. Filosofii secolului XX vor fi foarte nuanțați în reprezentarea alcoolului, dar, ca o trăsătură generală, se poate spune că ei păstrează echilibrul relațional al alcoolului, fiind interesați însă de aspectele simbolice și metaforice ale acestuia. Influența lui Nietzsche se resimte. Lipsit de apetență pentru alcool, acesta distingea între o beție ordinară, comună, viciu adolescentin, și beția lui Zarathustra, beția cosmică, unică și adevărată ce va reintegra supra-omul în lume⁵⁰. Heidegger, reinterpretându-l pe Nietzsche, vede în beția nietzscheană o stare de explozie a subiectivității individului, ce se întinde dincolo de ameteala propriu-zisă produsă de consumul de alcool. Tot în secolul XX, Donà descrie bețiile existențialiștilor francezi și modul lor *crâșmăresc* de raportare la scris. Nu se mai scrie în birouri, ci, renunțând la turnuri de fildeș, scriitorii coboară în stradă, în cafenele de pe bulevardele pariziene pentru a scrie înconjurați de semeni și alături de un pahar de vin. Sensul relațional al alcoolului, social și de-teologizat participă la crearea operelor literare, fiind, iată, mai puțin reprezentare, cât sursă, condiție a punerii lumii în reprezentare. Donà sfârșește demersul său prin exprimarea speranței că epocile viitoare vor avea ce învăța din aceste reprezentări și abordări filosofice. Cea mai vizibilă pedagogie fiind aceea a ineficienței unei *legi a excluziunii*, astfel că: „doar într-o asemenea perspectivă ne vom putea raporta la beție ca la adevăratul mod în care ni se arată sobrietatea și la sobrietate ca la oglinda cea mai fidelă a beției”⁵¹.

Urmând această linie de gândire, încheiem subliniind, încă o dată, complexitatea existenței culturale a alcoolului, imposibilitatea extirpării ei din abordările sociale actuale și pericolele ca, totuși, această extirpare să se producă, într-un mod fals și generând leziuni

⁴⁸ *Idem.* p. 131.

⁴⁹ *Idem.* p. 155.

⁵⁰ *Idem.* pp. 190-200.

⁵¹ *Idem.* p. 259.

culturale cu impact negativ asupra celor care nu trăiesc numai social, ci și cultural, nu beau numai cu trupul, ci, oricât ar părea de prețios, cu spiritul.

Concluzii. Pentru o scurtă beție culturală

Abordarea alcoolului trebuie să se facă – ca înțelegere și cunoaștere și mai puțin, poate, în calitate de practică – și cultural. Este nevoie de o re-infuzare cu sens a alcoolului ca element social, generator de inter-relaționare, așadar o re-inserare a sa în cultură și, abia apoi o regândire a sa dintr-un punct de vedere social. În acest fel, până și colateralul problematic al alcoolului, adică alcoolismul, ar putea avea de câștigat, prin surprinderea complexității bolii, o complexitate culturală, pe care, suntem convinși, nici Susan Sontag nu ar fi privit-o cu scepticism, dimpotrivă.

Într-un alt mod, tot ca o concluzie și o luare aminte, am putea spune că orice obiect de cercetare trebuie, din când în când, salvat din mâinile – a se citi metodologiile – celor care îl cercetează. Există o rugină a sensului inerentă în orice îndelungată utilizare, fie ea a opiniei publice sau a specialiștilor dintr-un anumit domeniu, fie ea o utilizare pragmatică și obiectuală, de perspectivă cognitivă sau de ce nu, afectivă. O rugină suportabilă până la un anumit punct, dar care poate degenera în clișeu și tabuizare. În ceea ce privește alcoolul, există riscul ca el să fie abordat preponderent din perspectivă medicală și (pseudo)-etică, așa cum arătam, și, în acest mod, să ducă în viitor, la stigmatizarea consumatorilor sau la accentuarea unor prejudecăți referitoare la comportamentele lor publice care includ utilizarea alcoolului – așa cum se petrece astăzi, în multe zone ale Occidentului, cu tutunul. Or, și mai nociv încă, la dizolvarea totală a statutului cultural al alcoolului și la păstrarea exclusivă, în discursul și, mai cu seamă, în imaginarul social, a termenului alcătuit prin alăturarea sufixului *ism*. Alcoolismul este o realitate indubitabilă, pentru gestionarea căreia se nasc reflecții, cercetări științifice, programe sociale de ajutorare și reechilibrare psiho-socială a celor afectați direct sau indirect de el. Dar rămâne faptul că, prin prevalența bolii asupra normalității societatea privilegiază și pune în circulație auto-reprezentări construite pe tiparul anxietății, al fobiei. Doar că, din când în când, o beție culturală este necesară și benefică.

Bibliografie

Bauman, Zygmunt, *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*, Cambridge, Polity Press, 1992.

Boia, Lucian, *Tinerețe fără bătrânețe. Imaginarul longevității din Antichitate până astăzi*, traducere de Valentina Nicolae, București, Humanitas, 2006.

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques și Vigarello, Georges (coord.), *L'histoire du corps*, Paris, Seuil, 2006.

Decuble, Gabriel H. (coord.), *Prima mea beție*, București, Editura Art, 2009.

Donà, Massimo, *Filosofia vinului*, traducere de Cristian Cercel, București, Editura Art, 2010 [*La filosofia del vino*, Milan, Bompiani, 2003].

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, tradus din italiană de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași, Polirom, 2007.

Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

- Girard, René și Vattimo, Gianni, *Adevăr sau credință slabă? Convorbiri despre creștinism și relativism*, traducere de Cornelia Dumitru, București, Curtea Veche, 2009.
- Illich, Ivan, *Némésis médicale*, Paris, Seuil, 1975.
- Jankélévitch, Vladimir, *Curs de filozofie morală*, traducere de Adrian Șerban, Iași, Polirom, 2011.
- Lipovetsky, Gilles, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.
- Lilienfeld, Scott O., Lynn, Steven Jay, Ruscio, John și Beyerstein, Barry L., *50 Great Myths of Popular Psychology: Shattering Widespread Misconceptions about Human Behavior*, Wiley-Blackwell Publishing, 2010.
- Sontag, Susan, *Boala ca metaforă. SIDA și metaforele ei*, Cluj, Dacia, 1995.
- Turner, Bryan S., *Medical Power and Social Knowledge*, London, Sage, 1987.
- Viviant, Arnaud, „Nicolas Hulot”, în Jerome Garcin (coord.), *Noile mitologii*, traducere de Mona Țepeneag, București, Editura Art, 2009.

FIN DU MONDE /FIN D'UN MONDE DANS LE THEATRE DE IONESCO ET VISNIEC

Emilia Munteanu, Assoc. Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău

Abstract: The End of the World, The End of Humanity, The End of All Time, The End of spirituality, millenarian cataclysm, nuclear cataclysm, Aocalypse, Armageddon, and the list might go on, globalisation has also been considered as such for years, that is the end of the world or of a world. In fact, the fragmentation of modern society, the identity flexibility, the lack of continuity, the heterogenous nature, metatextuality, the dissolution of any reference to reason as a unifying concept, these all appear to be symptoms of the end of the modern world and the beginning of postmodernism. Literature in general and particularly theatre could never ignore it but rather transform it into a theme or a literary motive. Suffice it to question the textual and theatrical signs of Rhinocéros or of Le roi se meurt by Ionesco, or those of Paparazzi by Matěj Visniec in order to convince oneself of it. With Bérenger (Le roi se meurt) there is a swift from self fulfillment, from recklessness to self-obsession, from narcissism to the anxiety of one's own passing, coinciding with the cosmic eschatology. There are signs foretelling the end of the world to this dying king who thus sees the end of himself.

In Paparazzi, the solar implosion is first mentioned like any other piece of news, but takes over the scene bit by bit, under the form of a sign of the end of the world. Nevertheless, under its own self-referentiality, this theatre fears not staging its own termination.

Keywords : end of the world/ of a world, postmodernism, bursting of identity, self-referentiality.

1. Les précurseurs

Celui qui se proposerait de repérer les sujets ayant trait à l'universalité n'en trouverait pas de plus incitant que celui de la fin du monde qui enjambe toutes les frontières géographiques et traverse toutes les époques. Les chercheurs, dont l'historien Luc Mary, qui en ont tracé le tableau depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'à présent, ont inventorié quelque 183 événements prophétisés : fin du monde, fin de l'humanité, fin des temps, fin spirituelle, cataclysme millénariste, cataclysme nucléaire, Apocalypse, Armageddon, et la liste peut continuer. La mondialisation se décline aussi depuis des lustres comme fin du monde ou bien d'un monde.

Grâce à la profusion des ressources de la langue et à sa fonction esthétique visant à toucher le récepteur, la littérature en général et le théâtre en particulier, en raison de sa dualité foncière (texte/représentation), se penchent sur ce sujet sous la forme du thème ou du motif.

Quant à la scène du théâtre des années cinquante, elle nous incite à proclamer avec Michel Corvin : « C'en est fini du monde – et du théâtre – où tout s'explique, où tout se définit. [...] Les divers plans de conscience s'interpénètrent, se chevauchent sans se laisser reconnaître ; le principe d'identité est aboli ; le même est l'autre, le rire est larme ; le temps n'est plus senti comme homogène, uniforme, mais la durée étant liée à la subjectivité d'une conscience déchirée, présent et passé se confondent dans l'immobilité de l'instant ».¹

Mais la fin du théâtre se manifestant comme crise immanente ne cesse de hanter l'esprit des chercheurs, des auteurs dramatiques et des praticiens de la scène. Dès le dernier

¹ Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, P.U.F. 1980, p.9.

quart du 19^e siècle elle donne lieu à un débat qui s'attaque aux principes esthétiques, aux modes d'exercice et aux finalités de la dramaturgie traditionnelle. Sous les coups mortels de la voix de Nietzsche, les fondements mêmes de l'édifice théâtral tels qu'ils avaient été statuifiés par la *Poétique* d'Aristote se voient ainsi anéantis : la mimésis aristotélicienne, la primauté de la fable et la domination du dialogue, le lien avec le réel, l'orgueil de la raison omnisciente, la tendance du spectateur à s'identifier avec son double scénique et la catharsis.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le spectateur de 1896 soit choqué devant le spectacle d'un *Ubu Roi* où le prosaïsme, le délire de la vanité et la scatologie ébranlent son confort de consommateur d'un « théâtre digestif ». En effet, avec Alfred Jarry et son célèbre personnage, nous pénétrons dans un monde labyrinthique dont les dimensions historiques sont anéanties, une sorte de jungle où la hiérarchie des valeurs est bouleversée et les personnages, mus par des pulsions élémentaires, ramenées à leur expression la plus abstraite et la plus crue, signent la fin de la mimésis et sonnent le glas du théâtre classique, de son style sentencieux, de ses héros exemplaires et de leurs exploits. Loin de se proposer de conférer un ordre au monde, ce théâtre en exacerbe l'anarchie et la déraison se servant des opérations transvalorisantes de la praxis parodique auxquelles il soumet l'hypotexte classique.

Durant le 20^e siècle, quelque impressionnant que soit le progrès de la technique et des sciences auquel la modernité fait entièrement confiance, les prophéties ne cessent de semer la panique par l'annonce de la destruction complète des gouvernements et des religions en 1914, de l'Armageddon en 1942 et 1975, de la fin du monde en 1979, de l'Apocalypse biblique en 1980, du cataclysme nucléaire en 2003 et 2006, de la fin spirituelle du monde en 2013, etc.

Il est naturel que le vécu d'une expérience frustratoire de l'existence humaine telle que celle des deux guerres mondiales soulève chez les survivants des questions qui inspirent aux modernistes un discours et aux auteurs dramatiques des années cinquante l'exhibition de l'absurde. Dans l'essai *Le mythe de Sisyphe*, publié en 1942, Camus « tente de faire le diagnostic de l'homme dans un monde où les croyances sont détruites »², et définit « le sentiment de l'absurdité » comme le « divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor ».³

Quoique les spectateurs aient du mal à le reconnaître et désertent les salles accueillant des pièces indigestes, le lendemain de la seconde guerre mondiale se présente comme une époque de « dégénérescence, de névrose et de sensualité basse »⁴, aussi n'y a-t-il d'autre moyen de le lui faire saisir que « par la peau ». C'est ce qu'Antonin Artaud (se) propose dès 1932 lorsqu'il publie le manifeste du « théâtre de la cruauté » qui capte pour s'y identifier les forces essentielles présidant à la destruction et à l'édification du monde selon les deux mouvements de la dialectique platonicienne: *diairesis* et *sunagoge*. Dans le théâtre de la cruauté le spectateur n'a d'autre alternative que de s'affranchir de la dépendance (tissée durant plus de 400 ans) d'un théâtre descriptif, d'un théâtre qui « raconte de la psychologie ».⁵

Par ailleurs, bien que l'absurde trouve dans les œuvres de Camus et de Sartre un terrain de choix, il s'y limite à une pléthore discursive, en revanche, dans le théâtre des années cinquante il exhibe son néant, se fait voir dans toute sa nudité. Martin Esslin résume

² Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet /Chastel, 1992, p.19.

³ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1967, p.18.

⁴ Artaud, *Le théâtre et son double*, 1964, Gallimard, p.126.

⁵ Ibidem, p. 119.

pertinemment : « Pendant que Sartre ou Camus apportent un contenu neuf à une convention ancienne, le *Théâtre de l'absurde* fait un pas de plus en tentant de créer une unité entre ses postulats fondamentaux et la forme dans laquelle ils sont exprimés ».⁶

2. La révolution théâtrale des années cinquante

Sans que les grands auteurs dramatiques ayant signé l'acte de naissance du Théâtre de l'absurde : Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet et Arthur Adamov constituent une école, nous retrouvons cependant chez eux le même refus du jeu psychologisant, traditionnel.⁷ Malgré la diversité thématique et les différences de style et de technique abordés par ces auteurs, on décèle dans leurs créations dramatiques la tendance à remettre en question toutes les certitudes. C'est justement cette antipathie qui les rapproche des romanciers qui s'interrogent eux aussi sur le processus de création et s'insurgent contre les contraintes formelles abolissant ainsi les frontières qui séparent les différentes formes d'expression. Pareillement aux Nouveaux Romanciers qui dans les années cinquante faisaient fi des vieux concepts de personnage et d'intrigue, les nouveaux dramaturges, dans le sillage de Pirandello et de ses *Six personnages en quête d'auteur*, s'ingénient à montrer la mort de l'intrigue, la mise en miettes du personnage tel qu'il avait été minutieusement affublé, depuis le 18^e siècle, d'une identité, d'un état civil, d'une biographie et d'une psychologie. D'ailleurs, comment représenter une humanité qui a été secouée par deux guerres au cours desquelles l'être humain s'est vu réduit à néant ? Rien d'étonnant alors à ce que l'art devienne l'espace de manifestation du « degré zéro d'écriture », fût-il romanesque, dramatique ou spectaculaire, qui atteindra plus tard sur la scène de Matěj Visniec, par exemple, des formes saisissantes.

Les auteurs dramatiques renoncent donc au discours sur l'absurde pour le montrer à travers la seule présence des personnages. Mais si ces personnages s'avèrent incapables de grands discours philosophiques, leur évolution scénique ne vise pas non plus à divertir le public, à le transporter dans un univers fictionnel ou à satisfaire son appétit de récit, d'histoire, de fantaisie. Le spectateur n'a pas même le droit de se reposer dans la mimésis naturaliste puisque ce théâtre récuse l'effet de réel et s'installe dans la pure « littéralité » sans avoir l'intention de conférer à la scène quelque fonction symbolique que ce soit. Ce que le théâtre nous donne à voir à travers la fusion du métaphysique et du physique, du contenant et du contenu, de la représentation et du représenté c'est le théâtre lui-même. La scène n'est plus l'icône, la représentation du non sens, du vide, puisqu'elle l'exhibe, le montre en assumant le risque de choquer le spectateur qui, saisi de panique, dérouté, déserte les « pissotières » de la rive gauche de la Seine. Mais si ce théâtre récuse « les structures traditionnelles sécurisantes » (intrigue, personnages),⁸ à quoi le spectateur s'accrocherait-il ? Ce qui lui reste à faire, c'est de s'interroger sur lui-même, sur le théâtre, sur le jeu du comédien qui à son tour se regarde jouer, faisant de l'autoréférentialité le sujet de prédilection de la scène des années cinquante : « Rien à faire », sonne la réplique liminaire d'Estragon dans *En attendant Godot* de Beckett.

En effet, non seulement, le Nouveau Théâtre ne fait pas de concessions censées assurer l'hédonisme du spectateur mais le prend même pour cible de son agression. C'est d'ailleurs

⁶ Martin Esslin, *Théâtre op. cit.*, p.20.

⁷ Geneviève Serreau, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard, 1981, p.6..

⁸ David Bradby, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Presses Universitaires de Lille, 1984, p.96.

l'un des traits communs de tous les arts du 20^e siècle : les fauves font crier leurs couleurs, les cubistes défigurent les portraits, les surréalistes exposent des objets sur ou hyper-réalistes, des ready-made qu'ils qualifient de « pièces d'art », les compositeurs assourdissent les oreilles délicates des auditeurs par leurs cacophonies musicales, autant d'*Offense(s)* destinées au récepteur moderne (Peter Handke).

La fin du monde n'est plus figurée par les stéréotypes classiques, comme cataclysme mais comme stagnation, comme mécanismes répétitifs. Condamnés à un cycle sans fin, à une immobilité sisyphique, les personnages beckettien sont pris dans des structures répétitives (telle le chant fredonné par Vladimir au début de l'acte deuxième).⁹ L'explication de Lipovetsky nous permet de comprendre que chez les postmodernistes « la tradition n'appelle plus la répétition, la fidélité et la reviviscence de ce qui s'est toujours fait : elle est devenue produit de consommation nostalgique ou folklorique, clin d'œil au passé, *objet-mode*. Elle régula institutionnellement le tout collectif, sa valeur n'est plus qu'esthétique, émotionnelle et ludique ». ¹⁰ Il n'y a rien d'étonnant à ce que la scène abrite des paradoxes tels que celui prononcé au tout début de la pièce par Clov : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »¹¹. Comme au jeu d'échecs, le plus difficile c'est de finir, aussi les tentatives de trouver une fin à « quelque chose qui » ne fait que « suivre son cours »¹², de conclure en échouent-elles.

Pour la première fois le théâtre se montre tel qu'il est sans les oripeaux dont des siècles entiers l'ont affublé. Geneviève Serreau conclut pertinemment : « Il n'y a plus ici ni personnages, ni intrigue, mais le pur mécanisme théâtral fonctionnant à vide, ou plutôt broyant le Langage, seul héros de la pièce, cocassement malmené jusqu'à l'agonie ». ¹³

Dans le sillage d'Artaud, les attaques des auteurs des années cinquante visent la textocratie, un théâtre fondé uniquement sur le langage verbal, aussi s'ingénient-ils à en démonter les mécanismes rationnels, logiques pour nous signaler l'existence d'autres moyens de communication et mettre en doute la supériorité de l'humain. Ainsi dans *Rhinocéros*, l'animalité envahissante convertit-elle les humains au zoomorphisme. Par ailleurs, libérée des lois discursives, la parole retrouve sa force primordiale, sa kratophanie et permet au Professeur de *La leçon* d'accomplir le rituel sacrificiel en faisant simplement répéter à l'Elève le vocable *couteau*. De la sorte, la scène ionescienne donne réalité au rêve artaudien d'un « théâtre de la cruauté ». Ionesco trouvait donc la solution de la polémologie spectaculaire de l'artificiel et du concret : « Pousser tout au paroxysme là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique ». ¹⁴

Pareillement à Beckett, Ionesco s'ingénie à rendre visible l'absence, à faire voir le vide en les rehaussant, paradoxalement, par l'accumulation des objets, par la prolifération de la matière, du concret. De cette manière, à mesure que la scène se couvre de chaises, fonctionnant comme métonymie du public, nous avançons inexorablement vers la fin de la pièce, du théâtre, vers la mort, le néant ontologique et sémantique s'incarnant dans les ratés

⁹ Beckett, *En attendant Godot*, Les Editions de Minuit, 1990, p.80.

¹⁰ Lipovetsky, *Les temps....op.cit* , 130.

¹¹ Beckett, *Fin de partie*, Les Editions de Minuit, Paris, 2004, p.13.

¹² Idem, p. 26.

¹³ Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, 1981, p. 41.

¹⁴ Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1995, Paris, p. 60.

discursifs de l'Orateur dans *Les Chaises*. Dans un paratexte autographe, Ionesco déclare que « le thème de la pièce n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux, mais bien les chaises, c'est-à-dire l'absence de personnes, l'absence de l'Empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique, le thème de la pièce, c'est le rien ».¹⁵

Depuis la prolifération des paroles-objets (*La cantatrice chauve*), en passant par la multiplication des nez de Roberte (*Jacques ou la soumission*), des tasses de thé amoncelées sur le buffet de Madeleine (*Victimes du devoir*), les champignons et le cadavre à progression géométrique (*Amédée ou Comment s'en débarrasser*) jusqu'à celle des rhinocéros nous sommes envahis par un univers multipliant le néant.

Dans *Le Roi se meurt* nous assistons à la progression de la dégradation, à l'installation de l'entropie régnant aussi bien sur l'humain que sur le milieu et bouleversant les structures physiques depuis le microcosme jusqu'au macrocosme. Vivre pour un roi est synonyme de l'exercice de son Pouvoir, de la manifestation de son autorité de Maître du Temps et de l'univers, de principe souverain mais au moment où le déclin biologique s'installe, l'entropie atteint des proportions eschatologiques : « Mars et Saturne sont entrés en collision... Le soleil a perdu entre cinquante et soixante-quinze pour cent de sa force... La comète est épuisée de fatigue, elle a vieilli, elle s'entoure de sa queue comme un chien moribond. »¹⁶ Le temps cyclique n'échappe pas non plus à cette catastrophe cosmique : « Le printemps qui était là hier soir nous a quittés il y a deux heures trente... les feuilles se sont desséchées, elles se décrochent. Les arbres soupirent et meurent. »¹⁷ Le récepteur en est complètement bouleversé mais il lui suffit d'interroger les travaux scientifiques des années 30 et les enquêtes menées par Hubble pour apprendre que l'ordre cosmologique tellement confortable et rassurant n'est qu'une illusion. En réalité, l'univers doit son existence aux « spasmes de la genèse » si proches des « convulsions de l'agonie » et non à un ordre impeccable tel qu'il a été prôné par Copernic. Ionesco semble mettre en scène, à travers le personnage du roi moribond, le partisan de la science classique qui a du mal à accepter la mort de l'Ordre-Roi tandis que la reine Marguerite entrevoit dans le désordre et le scandale de la mort un agent organisateur du cosmos. Elle semble incarner cette sagesse moderne qui s'avère en fin de compte être nourrie de pensée antique qu'Edgar Morin nous invite à revisiter : « Cette formidable complexité où entropie/néguentropie, désorganisation/organisation, dégénérescence/régénération, vie/mort sont aussi intimement, aussi gordiennement liées et mêlées, de façon évidemment complémentaire, concurrente et antagoniste, trouve son expression la plus dense et la plus complète dans la formule d'Héraclite : « Vivre de mort, mourir de vie »¹⁸

A partir du théâtre des années cinquante nous participons à une révolution de l'esthétique puisque la scène démolit les principes thomistes de l'esthétique classique en faisant de la laideur un critère de séduction (Jacques refuse d'épouser Roberte II en lui reprochant : « Mais que voulez-vous que j'y fasse, elle n'est pas assez laide ». *Jacques ou la soumission*). Ailleurs, on fait même l'apologie de la beauté animale faisant ressortir la laideur humaine (*Rhinocéros*). Nous sommes à mille lieues de l'anthropocentrisme et assistons à la

¹⁵ Ionesco, « Lettre à Sylvain Dhomme », in *Spectacles*, Paris, 1956.

¹⁶ Ionesco, *Le roi se meurt in Théâtre IV*, Gallimard, 1966, p.17.

¹⁷ ibidem

¹⁸ Edgar Morin, *La méthode, I, La nature de la nature*, Le Seuil, 1981, pp.297-298.

mort de la conception de l'homme comme entité supra-animale : « Ce qui meurt aujourd'hui, ce n'est pas la notion d'homme, mais une notion insulaire de l'homme, retranché de la nature et sa propre nature ; ce qui doit mourir, c'est l'auto-idolâtrie de l'homme s'admirant dans l'image pompière de sa propre rationalité. »¹⁹

3. Du postmodernisme à l'hypermodernisme

Lorsque le théâtre des années cinquante se donne du mal pour démolir les concepts de la Grande Culture il aplanit ainsi le chemin du postmodernisme.

Finis le temps des chefs-d'œuvre, du beau absolu car « à l'encontre des dogmes de cohérence, d'équilibre et de pureté sur lesquels le modernisme s'était fondé, le postmodernisme réévalue l'ambiguïté, la pluralité et la coexistence des styles »²⁰ Si dans *Le roi se meurt*, par exemple, dans un décor médiéval on entend une musique rappelant le 17^e siècle ou un lexique appartenant à la modernité, la scène des *Paparazzi* accueille un rap faisant le réquisitoire de la société mais aussi un trio pour violoncelle, flûte et saxophone, un langage scatologique et un discours philosophique, etc.

De même, tandis que le personnage moderniste était par excellence tragique, écrasé, comme les personnages existentialistes, par exemple, lors de leur confrontation avec le néant, véhiculant une mystique de la souffrance et une paranoïa intellectualiste centrée sur l'omniprésence du sens, le postmoderniste, en revanche, semble avoir trouvé son plus confortable abri au cœur même du néant.²¹ Dans la scène 5 des *Paparazzi*, L'Homme qui veut partir en train, La femme qui veut partir en train et Le caissier engagent une conversation que des structures répétitives et un vocabulaire pauvre déréalisent. Le Caissier distribue dans une gare déserte des billets pour des trains inexistants et des destinations imprécises : « Aussi loin que possible. » Le vide s'empare des lieux rendant la présence du Caissier inutile et qui, exaspéré par l'insistance des voyageurs, éclate : « Il n'y a plus de trains, il n'y a plus de guichets, il n'y a plus de destinations... »²² dédramatisant la désagrégation du couple.

Passé l'époque des héros classiques, des porte-parole des grands idéaux de l'humanité, bienvenue à l'âge des anonymes, des êtres obscurs et faibles, des clowns²³, des estropiés, des mort-vivants. La scène peuplée de comparses n'a plus de place pour la Grande Culture remplacée par des séquences prolongées de pantomime, des numéros de cirque. Ce à quoi on assiste ne peut être nommé un acte de culture ; il est vain de chercher un dialogue savant dans ce spectacle dérisoire signé par des condamnés à vivre, à proroger leur parodie d'existence humaine. La nouvelle de l'imminence de l'apocalypse provoquée par l'implosion du Soleil, devenu personnage médiatique, dans *Paparazzi* et l'annonce de la mort du roi dans *Le roi se meurt* ne sont nullement perçues comme une chance de retour à la cosmogonie en vue d'une renaissance. Certains l'ignorent, absorbés par la soif d'instantané (Paparazzo 2, Le chef), de scandale, d'autres paniquent (la star et ses invités dans la pièce de Visniec, Bérenger au début de l'annonce de sa mort), certains autres se lamentent puis se résignent (le Roi, le Clochard, la Voix de l'aveugle), tandis que la Patronne de café tombe dans l'apathie. Mais cette démarche

¹⁹ Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Seuil, 1979, p.79.

²⁰ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 2010, p.151.

²¹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucarest, 1999, p.65

²² Matěj Visniec, *Paparazzi*, p.22.

²³ Serreau, op.cit., p. 88.

titubante et ces discours syncopés semblent avoir depuis longtemps gagné ces figurants apparentés à des mannequins.

Le ver de la fin imminente devenue immanente ronge en l'effilochant l'espoir de l'avenir, la vision globale, la continuité. Non plus le fluide, l'écoulement mais la syncope. Non plus la valse des amoureux mais le hip-hop, le rap avec leur répétition mécanique, leur mouvement fracturé et le hoquet scatologique en guise de discours prêté à un Clochard.

En crise d'identité, puisque dépourvus de biographie, les semblants de personnage de Visniec errent, pareils à des éphémères nocturnes, porteurs d'une onomastique posturale ou conjecturale (L'Homme qui veut partir en train, L'Homme à l'étui à violoncelle, La Femme aux pieds nus). Dans le royaume de la mort ioneskien, le Médecin est aussi bourreau, bactériologue et astrologue, Juliette est femme de ménage et infirmière. Accrochés aux paroles comme unique preuve d'existence, ces pantins singent les personnages traditionnels sans avoir la chance de se constituer en actants. Par ailleurs, la flèche du désir amoureux, fondatrice du modèle actantiel, passe presque inaperçue dans *Paparazzi* et ne fonctionne plus chez Bérenger 1^{er} et Marie. Enfermé dans un sac, un messenger moderne de l'apocalypse renvoie évidemment à Géronte des *Fourberies de Scapin*, mais, bien plus, il est ramené à des gémissements encodés de façon à faire passer un message minimal et à provoquer le rire suite à l'intrusion du mécanique dans le vivant. Si Visniec emprunte à Molière ce procédé, c'est dans le but de créer un contrepoint comique aux propos graves de L'Homme pour lequel la naissance a été une chute: « Vous savez, je me suis très souvent posé la question, c'est quoi une naissance? Eh bien, une naissance c'est d'abord un cri. Un cri qui te pousse brutalement d'un monde à l'autre. Et ensuite? Ensuite est l'angoisse. Le stress. L'impuissance. Le temps. L'attente. La répétition de certains gestes. De certains mots. »²⁴ Les quatre interventions du Garçon de café, demandant à celui-là de régler l'addition, interrompent le fil du logos déplorant l'ontos.

Notre connaissance du monde est perturbée en raison de la perception altérée des cadres subjectifs de l'espace et du temps par l'entremise desquels nous accédons à la cognition. Mais dans ce théâtre, il arrive que l'espace se dérobe (comme ce croisement de rues à la place duquel se trouve un chien: L'homme à l'étui à violoncelle « Je ne comprends plus rien! » L'homme à l'étui à saxophone « Quoi? » L'homme à l'étui à violoncelle « Là, il y avait un croisement... »), que le chronotope de la gare soit désert ou bien qu'il crée des perceptions antinomiques.

Dans *Paparazzi* les scènes ont lieu dans un café ou bien dans la rue, sans que cet espace public acquière la fonction de l'agora grecque, favorable à l'extraversion publique. Nous sommes invités à pénétrer dans un monde transitoire fréquenté par des gens de passage: un Homme et une Femme qui veulent partir en train, un Clochard, une Femme aux pieds nus. Inaptes à s'adonner à des causes grandioses, à s'émouvoir et à saisir la gravité des catastrophes universelles (telle l'implosion solaire), ils s'apitoient sur leurs propres drames (le départ du chien du Clochard, la solitude de l'aveugle, etc.) et se contentent de désirs mineurs (partir en train, surprendre le sensationnel).

²⁴ Visniec, op.cit., pp.37-38.

Chez Ionesco c'est Marguerite qui annonce la fin de la postmodernité insouciant, de l'hédonisme : « Fini de folâtrer, finis les loisirs, finis les beaux jours, finis les gueuletons »²⁵ tandis que Marie est peut-être une préfiguration de l'hypermodernité.

Visniec, contemporain de la société de consommation et de l'inflation communicationnelle, nous en donne la radiographie à travers un personnage insensible au drame, à la tragédie, rejetés comme « truc publicitaire »,²⁶ aux valeurs : le fait divers, les signes de la mondanité ont la priorité devant des événements majeurs. L'annonce : « c'est la fin du monde »²⁷ faite par Paparazzo 2 passe inaperçue car les seuls récepteurs sont un improbable anglophone dont le discours se résume à un obsédant vocable scatologique et une Patronne aboulique, renfermée dans son cercle. L'échange bilingue finit dans un accord parfait scato-eschatologique sur fond de musique country signant ainsi une sorte de pacte à parfum de mondialisation : Paparazzo « On est dans le shit, yes. »²⁸

Lipovetsky nous annonce que « c'est sous les traits d'un composé paradoxal de frivolité et d'anxiété, d'euphorie et de vulnérabilité, de ludique et d'effroi que se dessine la modernité de deuxième genre ».²⁹ Et les personnages de Visniec traînent ou pataugent dans cet univers où « la fièvre consumériste des satisfactions immédiates, les aspirations ludico-hédonistes n'ont certes nullement disparu, elles se déchaînent plus que jamais, mais enveloppées d'un halo de peurs et d'inquiétudes ».³⁰ La star qui attire le téléobjectif des paparazzi en est un exemplaire qui après un festin pantagruélique avorté traîne une vague angoisse eschatologique dans les rues désertes.

Par conséquent, il n'y a rien de surprenant à ce que les interrogations angoissées et angoissantes soient prêtées à un Aveugle, à un Distributeur, à un Malade. L'unique discours réconfortant des *Paparazzi*, expression d'une satisfaction esthétique, sera prononcé par le Distributeur. Mais cet épilogue optimiste et valorisant contraste avec la situation communicationnelle (dans le noir éclairé par une bougie, trois personnes jouent mal en luttant contre le sommeil). On décèle chez ce dramaturge un goût particulier pour les finales inattendus, disjoignant parole et contexte énonciatif : « Oh, mon Dieu... Comme c'est beau ça ! »³¹, s'exclame le Distributeur.

4. En guise de conclusion ou pour aller plus loin

L'histoire de l'humanité est une toile que les limites de l'être humain et de son monde ne cessent de tisser. Au moment où les limites sont ressenties comme une menace, en temps de crise planétaire, elles acquièrent valeur de fin du monde, de fin de l'humanité, etc.

En effet, « lorsque le fait qu'on ait décidé à notre égard (qu'on nous ait donné des limites) peut être ressenti comme une immense humiliation, cela engendre l'orgueil »³² ce qui mène à la révolte contre nos limites. De plus, « seule la démocratie devant la mort et Dieu (ce point suprême de la suppression des différences) rappelle la limite de la finitude et celle du

²⁵ Ionesco, « Le roi se meurt » in *Théâtre IV*, p.14.

²⁶ Visniec, op.cit., p.23.

²⁷ Ibidem, p.24.

²⁸ Ibidem, p.26.

²⁹ Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Nouveau collège de philosophie, Grasset, 2004, p.91.

³⁰ Idem, p.102.

³¹ Gilles Lipovetsky, op.cit., p.55.

³² Liiceanu, *Despre Limita*, Humanitas, 1994, p. 16.

fait d'être homme ».³³ Bérenger avait oublié qu'il était homme et son orgueil de détenteur du Pouvoir, de décideur, donc de poseur de limites, l'obnubile au point de lui faire oublier que lui aussi était homme donc pareil à tous les hommes. L'orgueil du Roi l'aveugle au point de l'empêcher d'accepter sa propre finitude comme limite imminente. Par ailleurs, l'absence de la conscience d'être (chez la Patronne des *Paparazzi*) met en doute l'être sans qu'on ait pourtant la certitude du non être.

On sait que l'exercice du pouvoir, la gouvernance s'accomplissent par la capacité de donner des ordres et de se faire obéir, par le fonctionnement de la force illocutoire du langage. Au niveau lexical cela s'énonce dans les formes flexionnelles du verbe d'autorité « pouvoir » à la forme négative. Mais l'inflation des énoncés injonctifs et du déictique personnel de la première personne du singulier dans le discours du roi ionescien, au lieu d'affirmer, de renforcer le pouvoir le déconstruisent.

Par ailleurs, l'impossibilité des catégories du tragique et du sérieux, du grave semble être une caractéristique du Roumain qui même sous la dictature parvient à faire contre mauvaise fortune bon cœur. Lucian Boia affirme que durant l'époque communiste, « la seule manifestation de liberté se concrétisa dans une collection impressionnante de blagues politiques. Il s'agissait d'une soupape psychologique, une forme de folklore toléré finalement. ».³⁴

Ainsi, il n'y a rien d'étonnant à ce que le roi ionescien s'ingénie à contourner le tragique, le grave par la plaisanterie, par des arguments dérisoires, par la banalisation du dysfonctionnement du pouvoir, par des énoncés puérils : « on verra bien... », « je me suis relevé ». Après deux conflagrations mondiales, les mécanismes de la tragédie deviennent douteux, faibles voire impossibles. D'ailleurs, Ionesco refuse de céder au tragique. Il ne faut pas « s'attendrir sur soi ni sur ses personnages »³⁵, affirme l'auteur. Ce qui nous reste alors c'est le comique en vertu de sa capacité à « s'intercaler entre les deux pôles [les essences absolues et leur contraire] comme pour assurer la transition ou pour créer la confusion: LE BEAU>le grotesque< LE LAID ; LE BIEN> l'humour (noir) < LE MAL ; LE VRAI >l'ironie <LE FAUX »³⁶ Si les lamentations rapprochent le Roi de la plus humble des créatures, Juliette, l'humour a l'air de lui permettre « de triompher du malheur et de la malveillance, en les réduisant à des inconvénients dérisoires ».³⁷ Dans sa tentative d'éluder le mal et la vérité par l'humour, au lieu de l'affronter, de l'assumer, il s'éloigne de l'héroïcité classique et comme le terme « éluder », emprunté au latin classique, « eludere », (de « ludere », « jouer ») renvoie à « jouer, se jouer, esquiver, se jouer de », nous sommes dans le ludique avec cet athymique qui rejoint la famille de ceux qui peuplent les écrits postmodernistes et contournent la fin de soi et la fin du monde.

Mais cette tendance ionescienne trouve l'une de ses origines dans la littérature roumaine qui a donné un poète tel Urmuz, un Caragiale, « probablement le plus grand des auteurs dramatiques inconnus »,³⁸ puis un Tristan Tzara, fondateur du mouvement Dada. La

³³ Idem, p.29.

³⁴ Lucian Boia, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Les Belles Lettres, 2007, p.182.

³⁵ Ionesco, *Notes...*, op.cit. p., 180.

³⁶ Jean-Marc Defays, *Le comique*, Seuil, 1996, p.10.

³⁷ Idem, p.11.

³⁸ Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Gallimard, 1962, p.162.

sphère de prédilection de la verve comique de Caragiale est celle du politique qui lui inspire la figure d'un Farfouridi qu'on entend proclamer avec emphase : « De deux choses l'une....ou qu'on la révisé (la loi électorale) , j'accepte ! mais qu'on n'y change rien ; ou qu'on ne la révisé pas, j'accepte ! mais alors qu'on la change par-ci par-là, et notamment dans les points essentiels ». (*Une lettre perdue*). Lorsqu'on entend le Roi prononcer : « Il n'y a rien d'anormal puisque l'anormal est devenu habituel. Ainsi tout s'arrange »³⁹ notre mémoire culturelle y reconnaît spontanément des échos caragialéens. Chez Visniec les brisures humaines, les éclats de logique, les haillons de discours flottent dans le chaos diurne titubant sans but et inaptes à s'inquiéter, à saisir la gravité de l'évènement apocalyptique surpassée par celle du non règlement d'une addition. Nous nous y reconnaissons en tant qu'êtres errant à la recherche de je ne sais quoi ratant toujours l'essentiel.

Sans pouvoir conclure, nous dirions que la meilleure preuve de vivacité du théâtre des deux auteurs d'origine roumaine, malgré la crise mondiale du genre dramatique, demeure sa capacité à transgresser les limites spatio-temporelles, à conquérir les scènes en donnant vie à des thèmes universels tels ceux liés à la fin de l'être humain et du monde.

Bibliographie

- Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Bernard Grasset, 1978
 Artaud, *Le théâtre et son double*, 1964, Gallimard
 Boia, Lucian, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Les Belles Lettres, Paris, 2007
 Bradby, David, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Presses Universitaires de Lille, 1984
 Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1967
 Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucarest, 1999
 Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 2010
 Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, P.U.F. 1980
 Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1992
 Ionesco, Eugene, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1995
 Ionesco, « Le roi se meurt », in *Théâtre d'Eugène Ionesco*, Gallimard, 1963
 Liiceanu, *Despre Limita*, Humanitas, Bucarest, 1994
 Lipovetsky, Gilles et Charles, Sébastien, *Les temps hypermodernes*, Nouveau collège de philosophie, Grasset, 2004
 Edgar Morin, *La méthode, I, La nature de la nature*, Editions du Seuil, 1981.
 Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Editions du Seuil, 1979,
 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, 1980
 Serreau, Geneviève, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard, 1981
 Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*, Belin, 2001
 Visniec, Matéi, *Paparazzi ou la chronique d'un lever de soleil avorté*, Actes Sud-Papiers, Paris, 1997

³⁹ Ionesco, « Le roi se meurt », in *Théâtre d'Eugène Ionesco*, Gallimard, 1963, p.20.

THE SEARCH FOR ABSOLUTE FREEDOM AND NATIONAL IDENTITY IN MIRCEA ELIADE'S *NINETEEN ROSES*

Lioara Coturbaș, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

*Abstract: The paper focuses on presenting Mircea Eliade's message concerning the communist dictatorship in Romania and his belief in the revolutionary power of dramatic art. The show is a method of illumination and the new type of dramatic art which is proposed represents the only way of achieving absolute freedom. The novel **Nineteen Roses** focuses on the theme of theatre, of absolute show that can reveal the hidden meaning of human acts, which may represent the only method of making reality intelligible, the last way to absolute freedom, freedom that lies outside civic or social reality and even outside history and the very existence of this freedom can defy or even transcend history. Beyond the mystical message, the novel talks to Romanians about freedom, national identity, at a moment when they thought these were lost, as censorship was ubiquitous. By means of art and drama, we can find ourselves and escape from the terror of history.*

Keywords: absolute freedom, terror of history, national identity.

Introducere

Romanul *Nouăsprezece trandafiri* se centrează, în special, pe tema teatrului, a spectacolului absolut care poate revela sensul ascuns al actelor umane, care poate fi singura modalitate de a face inteligibilă realitatea, ultima cale de acces spre libertatea absolută, libertate aflată în afara realității civice sau sociale și chiar în afara istoriei, iar existența acestei libertăți poate sfida sau chiar transcede istoria.

Problematica spectacolului nu este, însă, nouă la Mircea Eliade; o regăsim și în alte scrieri, dintre care amintim: nuvela *Adio!*, *Uniforme de general*, precum și *Incognito la Buchenwald*.

În nuvela *Adio!*, spectacolul nu este realizat doar pe scenă, ci îi implică și pe spectatori, care dialoghează, analizează, caută indicii pentru descifrarea simbolului. Pare a fi vorba de o dezvoltare a strigătului nietzschean de la finele secolului al XIX-lea, potrivit căruia Dumnezeu a murit. Se evidențiază lipsa unui rămas bun din partea divinității cu care autorul aparent nu este de acord, el crede că unii oameni, mai ales copiii, l-au auzit șoptind „*Adio!*”.

Nu lipsesc indicațiile scenice și, ca în piesele personajului Anghel Dumitru Pandele din *Nouăsprezece trandafiri*, monologul este aparent illogic, traductibil doar cu ajutorul unei anume chei, accesibilă doar autorului și câtorva inițiați.

Urmează ca autorul, aflat în sală, să elucideze misterul, dar acesta arată doar că publicul este prea savant, meditează prea mult și decide să nu mai scrie piesa care, de fapt, s-a jucat. Avem aici o situație inversă față de cea din *Nouăsprezece trandafiri*, unde Anghel Dumitru Pandele insistă asupra importanței citirii operei sale dramatice, înaintea reprezentării sale, punctul comun fiind ieșirea din istorie prin intermediul spectacolului.

În *Uniforme de general*, un tânăr actor, Ieronim Thanase, care va apărea și în *Nouăsprezece trandafiri*, împreună cu un licean, Vladimir Iconaru, intră în podul unei case pentru a fura două uniforme de general. Aflăm, mai apoi, că nu este vorba de un furt, că Ieronim este nepotul generăleseii Calomfir și dintr-o numeroasă familie au mai rămas doar el și un unchi bătrân. Ni se prezintă, în plan secund, acest unchi, Manole Antim, violonist

celebru, părăsit de logodnicele străine după ce spunea o stranie povestire, al cărei final nu și-l amintea. Ca și în *Nouăsprezece trandafiri*, apare obsedant amnezia legată de evenimente, de momente cheie din viața personajelor. În timp ce Ieronim caută uniforme, apare Maria Daria Maria, o tânără muziciană, admiratoare a unchiului acestuia. Planurile se întrepătrund, tinerii coboară din pod, discuția dintre ei prezintă momente din trecutul familiei, iar Maria Daria Maria va pleca în final cu Ieronim.

Întrepătrunderea evenimentelor reale cu cele ale spectacolului duce la depășirea timpului istoric, la regăsirea esențelor, *Uniforme de general* reprezentând, în anumite privințe, o antecameră pentru *Nouăsprezece trandafiri*. Realitatea cade pe planul al doilea, spectacolul este cel care contează.

Pe Ieronim, pe care îl vom regăsi în *Nouăsprezece trandafiri*, paralizat pentru că nu a surprins odată esența actului dramatic, îl vedem de pe acum stăpânit de luminile rampei, subjugat de spectacol și de tainele sale. Pentru el cadrul real dispare, importantă este scena, spectacolul fiind mult mai puternic decât realitatea.

Ieronim este deja în căutarea unei noi formule a spectacolului, a unei reinventări a artei dramatice. El susține cu vehemență posibilitatea transfigurării în vederea atingerii perfecțiunii dramatice, se vede în stare să joace atât rolul principelui Danemarcei, cât și pe cel al fantomei tatălui acestuia și tot ce are nevoie pentru a spune în mod direct că este vorba de moarte, e o uniformă de general. Putem deduce că el preferă să ipostazieze personaje moarte, plecate în cealaltă lume, fără să fi rupt definitiv legăturile cu lumea noastră.

Spectacolul apare și aici ca o forță copleșitoare, capabilă să transfigureze realitatea și să ofere posibilitatea evadării într-un univers mai bun.

În *Incognito la Buchenwald*, aceiași Ieronim și Maria Daria Maria doresc să demonstreze că, datorită spectacolului, deși condiționați și îngrădiți de realitate, nu pot fi prinși în cursa acesteia. Fericirea, libertatea pot fi obținute oriunde și oricând, având la îndemână spectacolul și înțelegându-l.

În *Nouăsprezece trandafiri*, spectacolul reprezintă cheia pentru găsirea libertății absolute, dar pentru aceasta trebuie să cunoști codul corespunzător.

Funcțiile spectacolului în *Nouăsprezece trandafiri*

Romanul transmite un mesaj clar legat de dictatura comunistă și de credința lui Mircea Eliade în puterea revoluționară a spectacolului, fiind scris cu intenția, parcă, de a anticipa căderea Cortinei de Fier. Universul totalitar este fundalul, din care nu lipsesc datele concrete ale ultimelor decenii de dictatură comunistă, marcate de masacrul valorilor identitare, al culturii autentice românești.

Acțiunea se petrece în anii 1938 și 1966, la Sibiu și București. Oamenii teatrului apar chiar în primul capitol: Laurian Serdaru și Niculina, logodnica sa, amândoi absolvenți ai Conservatorului din București. De la bun început, se precizează, însă, că ocupațiile lor nu au legătură cu studiile, Laurian fiind instructor de înot la Uzinele Uricani, iar Niculina predând în particular franceza și latina. Deducem intenția autorului de a sublinia greutățile sau imposibilitatea artiștilor de valoare de a se impune în perioada comunistă, precum și zbaterea mocnită pentru redobândirea valorilor ce țin de identitatea națională.

Laurian pretinde că este fiul lui Anghel Dumitru Pandele – pe scurt A.D.P. – un important scriitor al vremii și dorește să i-o prezinte acestuia pe Niculina, fata cu care urmează să se căsătorească.

Aflăm că, în urmă cu 30 de ani, A.D.P. scrisese și el o tragedie în două acte și cinci tablouri, *Orfeu și Euridice*, pusă în repetiție în decembrie 1938, la Sibiu. Putem presupune că piesa fusese interzisă de cenzura dictaturii regale a lui Carol al II-lea instaurată în 1938. Mama lui Laurian era actriță și interpreta rolul Euridicei, însă maestrul nu își amintește nimic de o anumită întâmplare a tinereții sale, un ajun de Crăciun petrecut la Sibiu în 1938, împreună cu mama tânărului.

Anul 1938 este marcat și de un alt eveniment: apariția celei mai cunoscute cărți a lui A.D.P., *Roata Morii*, care prezintă – apreciază Ștefan Borbély – „o coborâre psihopompă, o dublă descindere prin intermediul unei <<nunți>> în lumea de dincolo”¹. Dacă urmărim acest fir al interpretării, ajungem la concluzia că piesa *Orfeu și Euridice* reipostaziază, prin intermediul unui alt mit, evenimentele din *Roata Morii* constituind, astfel, o repetiție. Astfel, putem explica dezinteresul lui A.D.P. față de teatru și față de piesa al cărei debut eșuase. A.D.P. nu va mai încerca niciodată să pună în scenă piesa sau să o publice.

Acceptarea anului 1966 ca an al întâlnirii dintre A.D.P. și Laurian părăsește oarecum domeniul exact al numerelor, beneficiind însă de o dimensiune simbolică.

Atât Niculina, cât și Laurian își caută tatăl, iar „în spiritul gnozei, să presupunem că acest <<Tată>> nu poate fi decât unul spiritual, descoperit prin intermediul unei morți, sau al unei ocultări (în cazul de față, al celor trei împreună, <<nunți>> prin moarte): niciodată, în gnoză nu se caută un tată natural, sublunar, terestru.”². Prin această analogie, coroborată cu acceptarea anului 1966 ca an al întâlnirii dintre Niculina și Serdaru cu A.D.P., moment în care Laurian ar fi trebuit să aibă 27 de ani, Ștefan Borbély ajunge la concluzia că „Serdaru a petrecut un an în moarte”³. Ipoteza este sprijinită și de o mărturisire făcută de A.D.P. secretarului său, legată de perioada petrecută la Sibiu: „Dar nu izbutesc să înțeleg de ce nu-mi aduc aminte nici măcar de figura Euridicei. Foarte probabil era o femeie frumoasă; uită-te la Laurian. Cum a fost posibil **să uit** tot?! O asemenea amnezie își are desigur o cauză profundă. Dacă aș utiliza terminologia mitologică, aș spune că amnezia mea exprimă într-un fel cât se poate de concret moartea Euridicei. Pentru mine, Euridice **a murit definitiv**, așa cum ea n-a murit niciodată pentru Orfeu, nici după ce rămăsese pentru totdeauna în Infern. Dar dacă interpretarea asta e corectă, înseamnă că atunci, în iarna lui 1938, eu n-am văzut în acea tânără artistă întruchiparea Euridicei, am văzut pe altcineva. Dar, mă tot întreb, **pe cine?**”⁴.

Întâlnirea dintre A.D.P. și cuplul Niculina – Laurian stârnește procesul anamnezei. Strania amnezie îl determină să creadă că subconștientul său ascunde o mare spaimă. Creația pornește de la transpunerea coborârii lui Orfeu în infern. Scriitorul descoperă că destinul orfic se aseamănă cu cel al lui Iisus, dar dacă Orfeu a coborât în infern ca să salveze o singură ființă, Hristos a coborât pentru ca să mântuiască toți oamenii. În ciuda acestui sacrificiu,

¹ Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic.*, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 208.

² *Ibidem*, p. 209.

³ *Ibidem*, p. 209.

⁴ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 54.

biserica creștină nu a reușit să schimbe lumea. În jurul acestei idei se construiește inițierea lui A.D.P., acesta trăiește revelația catabasică în noaptea de Crăciun, reunind, într-un fel, sensul orfic și sensul cristic al morții și învierii. În acea noapte, în care își concepe și fiul, A.D.P. este cuprins de o sete devoratoare: „*Nu cred că am mai cunoscut de atunci o asemenea sete: parcă aș fi înghițit jăratec. Am coborât din pat și m-am îndreptat către bucătărie. Am găsit cana cu apă, și am dus-o direct la gură, am început să beau ca un animal. Câteva clipe nu simțeam nimic, parcă aș fi înghițit aer, și somnoros cum eram, m-a cuprins groaza. Nu cumva n-am să-mi pot potoli niciodată setea?*”⁵. Are viziunea unei fete blonde, Euridice, care îl îndeamnă la tăcere, apoi A.D.P. uită pentru mulți ani acest episod. Duce o viață monotonă, fără revelații, până în momentul în care își reamintește de setea cumplită și mai ales de spaima ce a însoțit-o.

În *Tratat de istorie a religiilor*, M. Eliade vorbește despre setea mortului, simbol care revine în majoritatea religiilor și a miturilor, precizând că „apele **potolesc setea mortului**, ele îl dizolvă, îl solidarizează cu semințele. Apele **ucid mortul**, anulând definitiv condiția sa umană, pe care infernul i-o lasă la un nivel scăzut, larvar, păstrându-i astfel intactă posibilitatea de suferință. În diversele concepții despre moarte, defunctul nu moare definitiv, ci dobândește numai un mod elementar de existență. Este o regresie, nu o extincție finală. În așteptarea revenirii în circuitul cosmic (transmigrarea), sau a eliberării definitive, sufletul mortului **suferă** și această suferință este exprimată îndeosebi prin **sete**”⁶.

A.D.P. este condamnat la amnezie, aceasta presupunând o stare de descompunere a eului, o pedeapsă capitală a ființei căzute. Amnezia este urmată, ca în multe alte scrieri ale lui Mircea Eliade, de procesul de anamneză. Laurian și Niculina sunt vestitorii acestui proces, ei îl pun pe A.D.P. în legătură cu spectacolul, acesta fiind singura cale de regăsire a sinelui, singura cale de eliberare, dobândind o dublă funcție: terapeutică și revelatorie.

Ieronim Thanase este cel care înlesnește procesul anamnezei prin intermediul unei „dramaturgii posibile”. Spectacolele la care asistă A.D.P. îl încântă, îl entuziasmează, încât se hotărăște să scrie din nou teatru și consideră chiar că aceste scrieri vor constitui adevărata sa capodoperă. Aflat în mijlocul grupului lui Thanase, A.D.P. reînvie asemenea păsării Phoenix, trăiește unul dintre cele mai revelatoare evenimente din viața sa.

A.D.P. îl invită pe secretarul său, Eusebiu Damian, să ia parte la experiența extraordinară a spectacolului. Călătoria acestuia stă sub semnul somnolenței, în ciuda cafelelor băute, căci somnul rațiunii naște monștri, iar rațiunea distruge misterul. Tânărul care îl duce, cel care face trecerea între aceste două lumi, practică un ritual al tăcerii, sporind misterul.

Spectacolul are loc într-un decor nocturn, într-o clădire ruinată și bizară, „căci *părea alcătuită din mai multe blocuri, unul destul de înalt, celelalte retezate la diferite înălțimi*”⁷. Clădirea fusese părăsită în urma unui incendiu, semn al purificării locului prin foc.

Spectacolul începe cu un exercițiu de anamneză care face trecerea la un accident, la o greșeală, care duce la primul document de limbă arhaică românească. Este pusă în scenă cronica despre primele sintagme românești *torna, torna fratre*, care a dat certificat de naștere românilor.

⁵ *Ibidem*, p. 104.

⁶ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 191.

⁷ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 41.

„Spectacolul ilustrează modul de a fi al evenimentelor istorice și, totodată, structura istoriografiei.”⁸. Semnificația absconsă a spectacolului se află în nuanțarea teoriei hegeliene conform căreia „în orice eveniment istoric se află *Spiritul Universal* – toți exegeții interpretează această idee într-un mod simplist, și anume: trebuie să acceptăm evenimentele istorice, manifestările concrete ale Spiritului Universal, chiar în cea mai monstruoasă expresie a lor, bunăoară, în crematoriile de la Auschwitz: să le acceptăm și să le justificăm: dacă au avut loc, dacă s-au realizat în Istorie, înseamnă că sunt raționale și, deci, justificate sau justificabile.”⁹.

Ieronim Thanase merge mai departe cu explicarea evenimentului; important e „să-i descifrăm **semnificația lui simbolică**, pentru că orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificație simbolică, ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal.”¹⁰.

Exercițiul spiritual de tip regresiv poate fi realizat prin intermediul spectacolului. Utilizându-se cât mai multe elemente și recuzită de tip arhaic, legătura cu prezentul este diminuată, favorizând procesul anamnezei. „Revelarea semnificației simbolice a gesturilor, acțiunilor, pasiunilor și chiar a credințelor noastre se obține participând la un spectacol dramatic **așa cum îl înțelegem noi** – cuprinzând, adică, dialoguri, dans, mim, muzică și acțiune, sau dacă vrei, <<subiect>>. Numai după experiența câtorva spectacole de acest fel, spectatorii vor reuși să descopere semnificațiile simbolice, transistorice, **ale oricărui** eveniment sau incident cotidian.”¹¹. Mai devreme, Ieronim observase că „descifrarea semnificațiilor simbolice secrete, ale evenimentelor istorice, poate constitui o **revelație** în sensul religios al termenului. De altfel, acesta este țelul tuturor artelor.”¹².

Astfel, se sugerează că, pe de o parte, doar artele pot produce revelație și numai artele pot pune omul în legătură cu arhaicitatea, iar, pe de altă parte, participând la spectacol, omul poate ieși din timp, poate evada din istorie. Așadar, „spectacolul dramatic ar putea deveni, foarte curând, o nouă escatologie, sau o soteriologie, o tehnică a mântuirii.”¹³.

Ieronim vede spectacolul ca o modalitate de iluminare, de mântuire a maselor, iar acest nou fel de artă dramatică, singura cale de dobândire a libertății absolute.

Primul text care îi este dat spre redactare lui Eusebiu este *Introducere la o dramaturgie posibilă*, scris, de fapt, de Ieronim, introducere care ar trece neobservată dacă ar fi publicată sub numele adevăratului autor. Având în vedere importanța textului și a publicării sale imediate, A.D.P. hotărăște să o publice sub numele său, urmând să anunțe numele autorului la o ediție ulterioară.

Urmează creația dramatică a lui A.D.P., la redactarea căreia Eusebiu încearcă din nou somnolența asociată cu imposibilitatea de concentrare, astfel – romanul fiind scris din perspectiva lui Eusebiu – esența pieselor lui A.D.P. rămâne, parțial, un mister pentru cititor. Din puținul pe care îl putem deduce, rezultă faptul că A.D.P. încearcă să reproducă în dramaturgia sa creația divină. Prima piesă are titlul simbolic pentru reprezentare *La început a*

⁸ Ibidem, p. 46.

⁹ Ibidem, pp. 56-57.

¹⁰ Ibidem, pp. 57-58.

¹¹ Ibidem, pp. 60-61.

¹² Ibidem, p. 58.

¹³ Ibidem, p. 61.

fost sfârșitul... Aceasta începe prin replici neinteligibile, prin dialoguri extravagante și artificiale care se amestecă, până ce devin un psalm ciudat și armonios ce anunță creația și victoria Demiurgului. Din haosul inițial, Demiurgul a realizat marea sa creație. Dintr-un haos asemănător, „se va crea Universul imaginar pe care îndrăznesc să-l prezint în mai multe volume, un Univers **dramatic**, adică creat anume pentru spectacol – și care numai întâmplător e semnat cu numele meu.”¹⁴. A.D.P. crede că „cititorul **trebuie** șocat, speriat, indignat. Numai după aceea poate avea loc **metanoia**, cum spune Niculina, <<răsturnarea>>, trezirea, reintegrarea. Cred că ai înțeles că în acest haos bogat în virtualități, anumiți indivizi se pot realiza **chiar acum, pe loc** în mijlocul descompunerii generale; ei nu sunt obligați, ca toți ceilalți, să aștepte o nouă Creație pentru ca să-și poată găsi plenitudinea...”¹⁵.

Adevăratul rol al spectacolului este însă evadarea, ieșirea din istorie. Într-o scrisoare adresată lui Matei Călinescu, datată 17 martie 1979, Mircea Eliade scrie: „Ca și mine, Ieronim crede că este posibilă o evadare prin tehnica <<spectacolului>> (în fond, de natură <<mioritică>>). Asta e lecția pe care o învață A.D.P.: descoperă că scriind un nou fel de *Teatru* (în special piesele 3 și 4, despre care Eusebiu nu-și mai aduce minte nimic!) reîncepe o nouă viață și începe o nouă creație”¹⁶. Tehnicile de evadare sunt teatrul, poezia, cântecul, jocul, contemplația mistică. Evadarea face parte din esența umană, este o condiție a devenirii și, în ultimă instanță, o obligație. Ideea apare formulată de Ieronim Thanase care spune că evadarea „nu implică țări, orașe sau continente necunoscute. <<Evadezi >> doar din timpul și spațiul în care ai trăit până atunci, timp și spațiu care, într-un viitor din nefericire destul de apropiat, vor echivala cu o existență perfect programată într-o imensă închisoare colectivă. Urmașii noștri, dacă nu vor ști să descopere tehnicile de evadare și să utilizeze **libertatea absolută**, care ne este **dată** în însăși structura condiției noastre, de ființe libere, deși încarnate, urmașii noștri se vor considera cu **adevărat** captivi pe viață într-o temniță fără uși și fără ferestre – și, în cele din urmă, vor muri. Căci omul nu poate supraviețui fără credința într-o libertate posibilă – oricât ar fi ea de limitată – și fără speranța că, într-o zi, va putea dobândi, sau redobândi, această libertate...”¹⁷.

Credința în libertatea absolută, care poate fi dobândită doar prin spectacol, prin înțelegerea actului dramatic, duc la însănătoșirea lui Ieronim, după ce acesta își dă seama de greșeala comisă.

În ajunul Crăciunului, Eusebiu este chemat la Sibiu de A.D.P. din motive foarte importante, unde acesta din urmă este implicat, alături de trupa lui Ieronim, în producerea unui film. Această a doua călătorie inițiată, spre o lume a spectacolului, care permite accesul spre libertatea absolută, pare a fi periclitată de vreme, de ninsoare, ninsoare care în final va conferi peisajului o notă aparte, de feerie, de purificare, parcă așteptând și pregătind momentul de trecere, de evadare.

¹⁴ Ibidem, p. 75.

¹⁵ Ibidem, p. 77.

¹⁶ Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 58.

¹⁷ Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 133.

A.D.P. îi mărturisește lui Eusebiu că încheiase procesul de anamneză și și-a reamintit tot ce se întâmplase în 1938 de Crăciun; frica pe care o simțise și atunci și în prezent este frica din pragul mântuirii, frică imposibil de eludat, căci și lui Iisus i-a fost frică.

Apoi, A.D.P. împreună cu Laurian, Niculina și Eusebiu întreprind o călătorie, o reeditare a Crăciunului din 1938. Când A.D.P. revine în locul în care s-a petrecut episodul cheie al tinereții sale, reușește să scape de teamă și de sete și, inițiat fiind în tehnicile evadării, trece în târâmul libertății absolute. Pădurea de care își amintește Eusebiu nu mai există acum, dar A.D.P. o poate regăsi prin intermediul înțelegerii spectacolului și, totodată, a sinelui. El descoperă drumul spre momentul ratat în tinerețe pentru că acum știe să se orienteze în haos și să găsească ieșirea. A.D.P. trece în altă dimensiune a lumii, dispăre din realitatea cunoscută, deoarece el poartă în sine o experiență neobișnuită, ale cărei sensuri rămân camuflate dintr-un sentiment de frică.

Apariția fiului său reprezintă un semn al întoarcerii la întâlnirea cu Euridice, fiul reprezentând calea, reînvierea prin moarte. Poarta morții este precedată de un labirint din care A.D.P. poate ieși cu ușurință. Procrearea în noaptea de Crăciun, amnezia urmată de anamneză, întâlnirea cu mesagerii, ritualul haosului colectiv îi redau, în cele din urmă, condiția inițială de ființă liberă și capabilă să găsească ieșirea din labirint. „Dispariția misterioasă a maestrului și a «salvatorilor» săi în 1966 poate fi socotită apogeul *trezirii*, întrucât fundalul mitic al tramei sugerează că, în urma eforturilor de a-și reaminti, personajul și-a recuperat adevărata natură și că, în consecință, are în sfârșit acces la timpul sacru, izbăvitor”¹⁸.

După strania dispariție a scriitorului, Eusebiu primește nouăsprezece trandafiri, de unde și titlul romanului, însoțit de un bilet semnat de A.D.P.. Ștefan Borbély interpretează simbolismul ascuns al buchetului de trandafiri¹⁹. Mărimea buchetului este decisă de A.D.P. după ce înțelege mesajul adus de Niculina și Laurian, după ce vede sensul apariției celor doi ca echivalând cu o întoarcere legată de moarte. Ducerea buchetului la cununia civilă este ratată de către Eusebiu, lucru care conduce la revenirea buchetului. Nu vom ști niciodată dacă Laurian și Niculina s-au căsătorit, deoarece Eusebiu nu îi găsește la oficiul stării civile. Împlinirea nunții o va face cuplul Eusebiu – Valeria, ei devenind cei care vor primi ofranda pregătită pentru Laurian și Niculina.

Eusebiu este legătura intermediară între maestru și lumea cotidiană, astfel explicându-se și invitațiile care îi sunt adresate acestuia, aparent fără un motiv anume. Eusebiu devine martorul procesului amnezic – anamneză și este un substitut al lui A.D.P., substituție sugerată de A.D.P. chiar la începutul romanului, atunci când acesta spune că, dacă cititorii vor avea vreodată în mână memoriile sale, vor putea fi siguri că nu le-a scris el, ci Eusebiu.

Florile, de obicei, simbolizează banal viața, regenerarea, însă „în iconografia creștină, trandafirul este fie potirul în care a picurat sângele lui Hristos, fie o transfigurare a picăturilor de sânge, fie simbolul rănilor lui Hristos”²⁰, astfel simbolizând sacrificiul, suferința, renașterea. M. Eliade transpune simbolul cu sensul său mitic de renaștere și îl introduce ca mesaj de dincolo de timp. Eusebiu primește câte un buchet de nouăsprezece trandafiri din afara timpului concret, din târâmul libertății absolute.

¹⁸ Marta Petreu, *Teze neterminate*, Ed. Cartea Românească, București, 1991, p. 111.

¹⁹ Cf. Ștefan Borbély, *Op. Cit.*, pp. 213-214.

²⁰ Jean Chevalier, Alain Geerbrandt, *Dicționar de simboluri*, vol III, Ed. Artemis, București, 1995, p. 176.

Șt. Borbély precizează că „din 19 în 19 ani, fazele lunii se repetă la aceleași date din anul solar, ceea ce înseamnă că, la fiecare 19 ani, lumea sublunară parcurge un ciclu complet, de la moarte la renaștere [...] la sfârșitul fiecărui asemenea interval, universul sublunar își <<aduce aminte>> de ce i s-a întâmplat cu 19 ani mai devreme, intrând pe orbita unei povești pe care a mai trăit-o...”²¹. Astfel, numărul 19 pare aici a denota ciclul complet la finele căruia există posibilitatea evadării.

Dar din cei nouăsprezece trandafiri, atât la începutul romanului, cât și la trei ani de la dispariția maestrului, șase se ofilesc, și rămân doar treisprezece, număr pe care Eusebiu îl cataloghează drept norocos. Numărul 13 a fost socotit, încă din antichitate, ca fiind de rău augur. Dar 13, poate fi interpretat și sub aspectul deplinătății, 12 la care se adugă unitatea, sugerând ieșirea din timp, libertatea absolută.

Ieșirea din istorie sau refugiul în istorie?

Dincolo de semnificația mitică, romanul conține un mesaj legat strict de opresiunea comunistă a anilor '80, vorbind românilor despre identitate națională, libertate, într-un moment în care aceștia le pierduseră, cenzura fiind omniprezentă. Ideologia comunistă viza pervertirea adevăratelor valori, iar unica modalitate de a ieși din întunericul impus de regim o reprezenta arta, spectacolul.

Dintru început este precizat, după cum am mai menționat, că Serdaru și Niculina trăiesc camuflat, el ca instructor de înot și ea ca profesoară de latină și franceză; ei nu își dezvăluie adevărata preocupare, și anume, căutarea libertății absolute, libertate care, desigur, presupune și o evadare din sistem, din opresiunea comunistă.

Reprezentarea Niculinei la prima întâlnire cu A.D.P. indică în mod clar posibilitatea transfigurării realității, a sfidării regimului prin spectacol. Garderoba Niculinei care, mai precis, făcea parte din rochie, aceasta scoțând-o și îmbrăcând-o, sugerează posibilitatea dedublării și, mergând mai departe, chiar a utilizării sistemului în favoarea lor.

Căci, vom vedea în continuare, grupul lui Ieronim beneficiază tocmai de sprijinul Numărului Doi pentru realizarea spectacolelor sale. Ne aflăm la finele perioadei de dictatură, iar elita comunistă este constituită din anchetatori preocupați de doctrine metafizice și din activiști interesați de experiențe teatrale, trăind camuflat, ascunzând fiecare aspirații secrete.

Fiul Numărului Doi face parte din grupul lui Ieronim și aceasta este suficient pentru ca A.D.P. să afirme cu siguranță că „*dacă s-ar ivi cumva dificultăți, oricare ar fi ele, Ieronim are posibilitatea să lămurească lucrurile...*”²².

Ulterior, A.D.P. mai precizează legat de fiul Numărului Doi că, datorită practicării exercițiilor indicate de Ieronim, acesta a reușit să se autodescopere, să dovedească istețime, după ce la școală fusese considerat debil mintal de către colegii și profesorii săi. Interesant este că, dintre ucenicii lui Ieronim, fiul Numărului Doi este singurul care practică un ritual al tăcerii spre a descoperi, poate, funcția eliberatoare a spectacolului sau mai degrabă pentru a putea refuza să dea detalii despre practicile lui Ieronim în afara cercului acestuia.

²¹ Ștefan Borbély, *Op. Cit.*, p. 215.

²² Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007, pp. 70-71.

Așadar, reprezentanții elitei sistemului sunt capabili să înțeleagă spectacolul, ficțiunea, întocmai cum în *Pe strada Mîntuleasa...*, Anca Vogel este singura capabilă să aprecieze poveștile bătrânului dascăl.

Un alt personaj aparținând universului totalitar este Emanoil Albini, preocupat și el de doctrine metafizice și de gnosticism, dar speriat de haos, de elemente noi care ar putea destrăma principiile comuniste pe care trebuie să le apere. Îi numește pe „băieții” lui Ieronim Thanase „*elemente nesigure, tineri exaltați, lipsiți de maturitate, victime ușoare ale oricărei ideologii desuete și primejdioase*”²³. Dar îi consideră și mai periculoși pe Laurian și Niculina. El precizează că pe fată o cheamă, de fapt, Elena Niculescu, ceea ce duce din nou cu gândul la camuflajul ei, la utilizarea diferitelor ipostaze pentru atingerea obiectivului final. Nereușind să-și găsească tatăl natural, îl înlocuiește cu cel spiritual, A.D.P., alături de care, împreună cu Laurian, reușește să iasă în final din capcana timpului, a universului opresiv.

Preocupările, pasiunile oarecum înrudite ale opresorilor și oprimaților, sugerează că teroarea poate veni pentru cei neinițiați de oriunde, chiar și din lumi superioare, din spectacol.

Un exemplu relevant în această direcție este Ecaterina, pentru care grupul de actori constituie o adevărată instituție a Securității. La debutul întâlnirii dintre Ecaterina și Eusebiu, suntem convinși că aceasta se teme de agenții Securității. „*A început să cerceteze bănuitor strada, de la un capăt la altul, înălțându-și prudentă privirile către balcoane, furișându-le prin curțile pietruite*”, iar mai apoi spune: „*Și dacă vă fac semn cu mânușa, uite așa – și mi-a arătat cum –, vă prefaceți că iar v-a apucat tusea...*”²⁴. În urma unui scurt schimb de replici, chiar și Eusebiu remarcă: „*ți-e teamă că te urmărește Securitatea*”. Răspunsul Ecaterinei e prompt: „*ce-o să-mi facă mie Securitatea?!*”²⁵. Ecaterina îi povestește lui Eusebiu întâmplări stranie din casa maestrului în care sunt implicați actorii din trupa lui Ieronim și, în special Niculina și Laurian, care apar sub alte înfățișări, asigurând-o însă că sunt chiar ei. Ecaterina pare a fi cobaiul acestora care, în lupta cu sistemul, hotărăsc să folosească tocmai armele acestuia, să se dedubleze, să se transfigureze, reușind să dobândească orice înfățișare și să se afle pretutindeni. Ecaterina ajunge să bănuiască orice trecător, indiferent de înfățișare, că ar aparține trupei lui Ieronim, aceștia fiind deja maeștri ai deghizării, ai dedublării. „*Se oprea câteodată la o vitrină și pe neașteptate cineva apărea în spatele ei și, după felul cum o privea sau îi zâmbea, descoperea că face parte din trupa lui Ieronim. Dar greu de-abia atunci începea, pentru că nu-i era ușor să-i identifice. Uneori îi trebuiau două sau trei zile și nopți...*”²⁶.

Ieșirea din sistem cere, astfel, inițiere în metodele acestuia, iar mijlocul concret de opunere în fața teroarei istoriei este spectacolul.

Regizorul Ieronim dorește permisiunea de a face un film și de a participa cu el la festivalul de la Cannes. Filmul, *Copiii nimănui*, câștigă premiul întâi la festivalul de la Cannes, Ieronim devenind astfel purtătorul mesajului despre teroarea comunistă. Filmul, apreciat inițial și în țară și considerat o capodoperă care face elogiul comunismului, o feerie „*perfect compatibilă cu viziunea realist socialistă*”²⁷, este de fapt o satiră virulentă a

²³ Ibidem, p. 64.

²⁴ Ibidem, p. 85.

²⁵ Ibidem, p. 89.

²⁶ Ibidem, p. 93

²⁷ Ibidem, p. 140.

sistemului socialist. Filmul va rula în toată Europa, dar și în Statele Unite și America Latină, devenind mijlocul de promovare a mesajului general de atingere a libertății absolute prin spectacol. Și din afara timpului concret, prin intermediul a câte 19 trandafiri, este transmis periodic mesajul libertății absolute, a condamnării la libertate, după cum îi mărturisește un student lui Eusebiu. Libertatea este starea obținută în urma evadării din istorie, în urma scăpării de teroarea istoriei.

Considerații finale

Romanul *Nouăsprezece trandafiri* propune spargerea oricăror frontiere prin artă, prin spectacol, omul putând dobândi libertatea absolută atâta vreme cât își alege calea potrivită. Dincolo de mesajul mistic, romanul vorbește românilor despre libertate, despre identitate națională, într-un moment în care aceștia le pierduseră, anticipând astfel căderea Cortinei de Fier.

Mesajul politic al romanului vizează sistemul comunist din țară și nu are nicio legătură cu mișcarea legionară, așa cum susține, în mod inacceptabil, Claudio Mutti²⁸. Acesta consideră că Ieronim îl figurează pe Corneliu Zelea-Codreanu, văzut prin ochii lui Julius Evola, iar numărul nouăsprezece ar sugera cei nouăsprezece legionari judecați în anul 1938. Din această perspectivă, anamneza lui A.D.P. este legată de evocarea lui Codreanu făcută de Evola.

Într-o pagină de jurnal scrisă în 1974, Mircea Eliade mărturisește că o aluzie făcută de Julius Evola în autobiografia sa îl mâhnise și îl iritase, determinându-l să rupă legătura cu acesta. Având în vedere atitudinea lui Mircea Eliade, este foarte puțin probabil ca acesta, câțiva ani mai târziu, să fi scris un roman care să fie centrat pe perspectiva lui Evola. Și, după cum notează Matei Călinescu, „spectacolele lui Ieronim sunt explorări ale *identității românești* (vezi rolul jucat în anamneză de cuvintele primordiale ale limbii române, «torna torna fratre», citate într-o veche cronică bizantină)»²⁹, aspect care exclude încă o dată interpretarea lui Claudio Mutti.

Grigore Traian Pop identifică, la fel de forțat ca și Claudio Mutti, teme legionare în narațiunea *Nouăsprezece trandafiri*. Acesta propune niște analogii a căror validare ar duce nu numai la o interpretare eronată a textului, dar chiar la minimalizarea principalului mesaj al romanului. În opinia acestuia, Serdaru și Niculina sunt orfani, întocmai ca și legionarii care „s-au considerat, dintru începuturi, socialmente orfani, ostracizați moral, dezmoșteniți ai soartei”³⁰. Camioneta cu care se deplasează Ieronim, Serdaru și Niculina este asociată cu primul vehicul al legionarilor, camioneta Căprioara, iar asemănarea dintre Orfeu și Iisus de care vorbesc personajele semnifică amestecul dintre sacru și profan din doctrina legionară. Potrivit lui Grigore Traian Pop, *Nouăsprezece trandafiri* este romanul anamnezei legionarului Mircea Eliade care, prin această scriere, își aduce la suprafață trecutul politic.

Din această perspectivă, romanul ar constitui un tribut adus ideologiei legionare, iar această interpretare ignoră adevăratul mesaj al textului, acela care afirmă funcția soteriologică a spectacolului.

²⁸ Cf. Claudio Mutti, *Mircea Eliade și Garda de Fier*, Ed. Puncte Cardinale, Sibiu, 1995, pp. 61-65.

²⁹ Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 61.

³⁰ Grigore Traian Pop, *Mircea Eliade și Nobelul interzis*, Ed. Eurasia, București, 1998, p. 33.

Bibliografie

- Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.
- Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Ed. Polirom, Iași, 2002.
- Jean Chevalier, Alain Geerbrandt, *Dicționar de simboluri*, vol III, Ed. Artemis, București, 1995.
- Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ed. Humanitas, București, 2007.
- Idem, *În curte la Dionis*, Ed. Humanitas, București, 2008.
- Idem, *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1992.
- Claudio Mutti, *Mircea Eliade și Garda de Fier*, Ed. Puncte Cardinale, Sibiu, 1995.
- Marta Petreu, *Teze neterminate*, Ed. Cartea Românească, București, 1991.
- Grigore Traian Pop, *Mircea Eliade și Nobelul interzis*, Ed. Eurasia, București, 1998.
- Florin Țurcanu, *Mircea Eliade: prizonierul istoriei*, Ed. Humanitas, București, 2005.

CRACKING THE GLOCAL CODE IN AMERICAN FICTION

Ileana Vesa, PhD, "Emanuel" University of Oradea

Abstract: The article focuses on the invariable (space) and the variable (the culture) of globalization in American fiction, in other words, it tries to crack the code of glocal. The space is analyzed from the perspective of the imaginary geography, the healthy roots, and the domestic alien. The culture, local or global, is seen through the eyes of the exponents of different nationalities that invaded the United States. The solution is either to find a thorough interpretation along with a brand new name for the literature that deals with global issues, or to give up any sort of label that overwhelms literary criticism.

Keywords: globalization, imaginary geographies, healthy roots, postcolonial writers, medievalization of cities.

For those who have lamented that globalization meant a subversive way to americanize the world, the good news provided by the wave of 90s scholars say that the effect is reciprocal – American society has been altered at its very core by globalization. The specialists who assumed that American culture was a national monolith, based on the presumption that it was the result of one single space, were confronted by the cultural historians who focused predominantly on the complexity of American cultural landscape and proved there was no such thing as singularity. Whether it had a huge impact and influenced the other cultures on a global scale, it was just because it proved to be inclusive, rather than reclusive. Concepts like cultural hegemony and cultural imperialism have been recently replaced in the American paradigm by de-territorialization and fragmentation. The theorists have embedded America in the elusive process of being both an agent and a product of globalization.

This article follows neither the idealist paths, nor the gloomy predictions about globalization. There are critics who developed an apocalyptic vision, seeing globalization as a devastating flood that would turn the consumerism into a powerful god of contemporary societies and that would sweep away the distinctiveness of local communities; others advocate for the best of it – the free flow of goods and services across the world, enabling even the poorest to take advantage of the opportunities of nowadays civilization; finally, a group of scholars think highly of its self-sustainable structure that can improve in the years to come. None of these discourses capture my specific concern. Instead, I want to focus on the invariable (space) and the variable (the culture) of globalization in American fiction, in other words, to crack the code of glocal. In a general and short definition, glocal represents the adaptation of a global product to local characteristics. The term was first coined by economists and it is used to denote how international companies, like McDonald's, Starbucks or Disneyland strive to reflect the local identity along with their global standards. But here, it means how the local space and international cultures mingle and work together to give us a spectacular result.

The space is analyzed from the perspective of imaginary geography, healthy roots, and domestic aliens. The culture, local or global, is seen through the eyes of the exponents of different nationalities that invaded the United States. Whether they were aware of it or not,

they established a connection to this place and the resulting works were neither Nigerian, Polish, Jewish etc., nor American. This connection created a common communication code that made it possible to introduce their imagination into the mainstream literature. This could be an explanation for the increasing number of Pulitzer Prizes, National Book Awards and other prestigious prizes awarded to writers of non-American origin along the past years. These authors have now become global. However, from another perspective, they couldn't be deprived of their local flavor that made them so popular among their readers. This means that the authors have focused on local traditions, customs, experiences etc. and they have emphasized the legacy they carried with them into their new dwelling place. The Nobel Prize winner, Isaac Bashevis Singer, who wrote his stories and novels in Yiddish first and then in English, is the best example of an American writer who brought the local into the global. He could be considered a glocal writer.

But as I mentioned at the beginning of this article, it goes both ways: not only has the American culture had a huge impact on globalization, but it has also been sacrificed at the altar of the global marketplace. It has adapted and resisted as well to the temptations of globalization. This can be easily noticed in literature through the works of American writers who borrowed extensively from other cultures. The American mindset prevails, it couldn't be mistaken, but neither could be the obvious presence of alien aspects, like the marvelous exotic vampires that populated the cities from the United States after they had been forced to flee Europe, Asia or even Australia. Authors like Stephenie Meyer and L. J. Smith turned the place – the North American continent – into a recipient of some of the most dangerous and strange creatures from folklores around the world. Even the Romanian vampires had a notable representation in this bunch of bloody monsters. In order to conquer the imagination of the entire planet, these novels generated a common code that appealed to more than a Western audience. This suggests that glocal literature seems to work well and moreover, it seems to be a growing trend with great success in contemporary society.

Starting from Gaston Bachelard's *The Poetics of Space* (1958), the philosophers of postmodernism defined space as fluid, devoid of substance, a simulated play – none of these ideas are related to the speculations of globalization theories. In his 1967 essay, *Of Other Spaces*, Michel Foucault coined the term Heteretopia, defined as spatial representation, a place lacking real dimensions, with juxtaposed layers and parallel functions. Human geographers adopted the concept to explain the multicultural and multiracial social environment we are living in today. In *Simulacra and Simulation* (1981), Jean Baudrillard made a clear distinction between what it is perceived and how real space unfolds, proving an inherent incoherence that leaves us with just the impression of space, as it seems so pregnant and visible, while the carcass is empty: Beaubourg – this space of delusion. More than other places, the urban space offers the best heterotopic impulses, so the scholars have oriented their studies to these polyvalent spaces. They have discovered nothing else than infinite fragmentation down to the level of primary cells, making almost impossible the investigation of the space. Umberto Eco called this process “the medievalisation of the city” in his *Travels in Hyperreality* (1986), namely, the enclaves formed within the modern cities, micro-societies that were not assimilated in time and now, they refuse to be integrated into the continuum of the urban identities.

If only postmodern space was reprimanded by its inconsistency and incongruity, yet there are scholars who warn readers against their enchantment with imaginary geographies. In *Rerouting the Postcolonial – New Directions for the New Millennium* (2010), Ana Ball and Simon Gikandi associate the imaginary geographies with geographies of faith, for *faith is not necessarily fixed within a geographical space. Such places have vague borders, a myriad of nuances and they sometimes reject their offsprings, as in the well-known case of Salman Rushdie. In his novels, the local was filtered through magical realism and the globalism of The Satanic Verses was subject to violent criticism.* His American counterpart is the aforementioned Isaac Bashevis Singer. *While for some literary critics, such controversial works pass the test of glocal; for others, these works are outside the globalization issue, they are simply fictional endeavors that should be treated as such. Moreover, these writers continuously feel the need to overlap the spaces – the place of their origin and the country that adopted them – to the point the readers can't distinguish the variable and the invariable.* Novelists coming from Islamic space are increasingly involved in tracing routes back to the origins, thus short-circuiting the meaning of space for the followers of migration from the periphery to the center. Causing more confusion, this return is due to religious beliefs which were designed to firmly root the refugee in a particular geography, even *it is a question of imagined geography.*

There have been some attempts to trace this spiritual heritage to a historical place, but it proves to be elusive and transitory, thus it cannot be confined to the boundaries of a certain place. Of course, this is the space of its origin, a space where it came into being and started to develop, but it has traveled beyond its geographical limits together with its human vehicles. So it is no longer in its virgin and unaffected state, it has changed a lot through borrowing from and juxtaposing with other traditions, styles, beliefs etc. No longer being in its raw form, it could not claim to belong to a certain space as well. A mixture like that misleads the readers' interpretation and they get to the point of patronizing the authors who fail to be “authentic” in their fiction. In her lovely speech *The Danger of a Single Story*, held at TED 2009, the Nigerian-American novelist Chimamanda Ngozi Adichie, said something very enlightening about the expectations of American readers when they happen to discover a writer like her. She stated, “(...) a professor, who once told me that my novel was not “authentically African.” Now, I was quite willing to contend that there were a number of things wrong with the novel, that it had failed in a number of places, but I had not quite imagined that it had failed at achieving something called African authenticity. In fact I did not know what African authenticity was. The professor told me that my characters were too much like him, an educated and middle-class man. My characters drove cars. They were not starving. Therefore they were not authentically African.”

Now, to inflict such a wicked imagination on a place one never visited is the fault of colonialism, but the accounts about African people as beasts are as old as the Middle Ages and the Renaissance, when the first merchants tried to open a new sea route to India. It is interesting that such a childish perception has perpetuated almost unspoiled to our times. The only explanation possible here is that in the era of globalization, some people still consider some places out of its touch. As a consequence, these places are considered the contemporary Middle Ages. In their seminal articles, John M. Ganim – *Medievalism and Orientalism at the World's Fair* (2008) and Bruce W. Holsinger – *Medieval Studies, Postcolonial Studies and*

the Genealogies of Critique (2002) discuss the close relationship existent today between oriental and medieval spaces, as both are or were inhabited by domestic aliens, struggling to come to terms with the new scientific discoveries. The correspondence is preserved at the level of space-time: for the sake of entertainment, the contemporaries have colonized the past of Middle Ages with their imagination in movies, books, video games etc.; for the sake of their welfare, the colonists conquered the space of Oriental and African countries. Through cultural synthesis, European Middle Ages have been remodeled in the contemporary Oriental and African spaces. Bruce Holsinger and John Ganim warn us about such correspondence that puts in jeopardy both the Middle Ages and these geographical areas.

In fiction, the problem posed by these scholars is very tricky. If comparing a real geographical space with the Middle Ages as they are imagined by writers and film directors could be degrading with an obvious hint of imperialism and ideological colonialism, then confusing the reality with the imaginary in reading a text could be very dangerous for readers. To conclude, the postmodern space is volatile and erratic, the geographies of faith are conceptualized and the spaces are overlapped in fiction, while the local cultures and traditions are playfully interwoven within the new discovered patterns. But we can't assume that these spaces and their inherent cultural values could migrate massively to the imagination just because our knowledge of them has been distorted or reduced to preconceptions. The flavor of remote spaces has conquered the imagination of Western readers, but how could they seize the opportunity of a real experience when they have never visited those places? Or when their contact with such spaces is mediated by media, television, tourist agencies and so on? For those readers, such stories and discourses are similar to the fantastic realms from the fantasy novels.

For example, let's examine *Half of a Yellow Sun*, by Chimamanda Adichie and *Mockingjay*, by Suzanne Collins. Both novels center on war: the first retells the story of Nigerian-Biafran War in 1967-1970 while the latter is the third part of a trilogy, *The Hunger Games*, that tells the story of Panem War, in the future of the United States. Both novels are best-sellers, made into great movies and the authors are widely acclaimed for their creative imagination. Both novels describe the effects of war through the dynamic relationship among the characters – an emotional bond that can be destroyed by war. Both novels could be considered glocal. As an American writer, Adichie had to appeal to her English audience, fitting her writing style to the requirements of her readers, though she depicted a distant space and its so-called peculiarities. Collins had to largely cover the American space with global issues at a large extent, therefore it had a large appeal to the European audience. While *Mockingjay* is explicitly fantastic with its amazing weapons (i.e. Katniss Everdeen has a technologically designed bow with deadly arrows that function much like bombs of today) and other refined things that convince the reader this is a futuristic story, *Half of a Yellow Sun* seems fantastic to the readers as well, due to its setting, characters' reaction and the event itself – the Nigerian-Biafran War – in which the young readers have little to no knowledge.

Engaging with global pressures and opportunities, American writers have gradually shifted their interest from American fictionality to global issues. This step enlarged their vision and enriched their writings. This has become a very important movement for them, culturally and financially as well. For immigrant writers though, who have already moved from local to global when they accepted the challenge to be (re)rooted in America, the

experience was awkward. According to Deborah Madsen in her article *Un-American Exceptionalism in the Disciplinary Field: From Unmeltable Ethnics to Flexible Citizens* (2010), multiculturalism is concerned only with the immigrant's culture and literature, and not with his or her condition of an expatriate citizen, considers. Madsen is annoyed by *hyphenated naming of national affiliations, such as Japanese- or German- or Italo-American*, which increases the xenophobic cleavage between *the enduring image of the threatening unassimilated 'domestic alien'* and *the underlying reason of the United States nationalism*. Where can you find a place for native Indians as individuals, when citizens of civilized nations from Europe and Asia are considered *'unmeltable ethnic'*? So, in order that their works be assimilated, these writers have to speak the reader's language, both literally and metaphorically.

Third world diaspora escapes the label of local or global, it wanders the world in search of its existential roots: *"To have healthy roots in a new place is to be at home, but to have healthy roots in an old place is to enrich that home even further."* (Wilson, 2010:132) More than juxtaposing two different spaces and their cultural values, the authors extend their creative genius like a rhizome and this phenomenon could be easily grasped today due to network theories. Instead of binary relationship – global and local – these writers and their works are involved in a ternary system, their roots going vertically, in time and history. It is not about here and now – the new space and the new culture they acquired, in relation to there and then – the space and the culture they left behind. It is about the entire process of becoming that glocal cannot comprehend. We live in an tightly connected world, with every piece of information and experience (at least virtually) at one click away distance and we call this globalization, but we only scratch the surface, as our connections only go horizontally.

The modern countries have swept away their visible borders and now, in their attempt to consolidate their international relationships, they are becoming virtual entities, whose existence depends more and more on the connections they establish and their global recognition. If in the past, the networks provided safety by means of imperial roads, town guilds, vassal allegiances etc., in postmodernism, the individuals manipulate the networks to elude the imprisonment of their microcosmos in order to enter parallel worlds. These networks are no longer some ways to escape the fear of uncertainty, they act now in exactly the opposite way; they fascinate the masses and encourage them to break free from the imposed order. In literature, one of the most interesting examples of this phenomenon is the best-selling memoir *Eat, Pray, Love* (2006), by Elizabeth Gilbert. After a devastating divorce, Elizabeth embarked on a travel around the world to find her spiritual, emotional and physical balance. The tangible result was this book, which addresses global problems in a global manner. After almost two years spent in Italy, India and Indonesia, she discovered the power of these networks and how they work to release us from our internal anxieties, but she followed only the horizontal paths. She approached all these cultures with a consumer mentality, one which struggles to satisfy desperate needs. As a typical American, she indulged in eating, praying and loving. Perhaps, this was the main reason why the Western world appreciated this memoir to the extent it did. She (re)rooted in neither of these cultures and places, as the immigrant writers did: therefore, she could be called a "glocal writer".

When a writer draws his or her inspiration from two or three roots, not only do the roots become lasting and robust, but their creative genius is enriched – it goes deeper, and

even their possible “glocal” vision turns into a rhizome-like perspective. The price they have to pay for being different is the reception of their books. In other words, the price they pay is the difference between mass culture and midculture, as Dwight Macdonald coined them in his famous essay *Masscult and Midcult* (1960). High culture has been replaced by midculture, closer to regular readers, but different from mass culture, recognized by “its impersonality, and its lack of standards” (Macdonald, 1983:7). To make a long story short, these writers pay the price of popularity. They don't address to high or mass readers, they produce midculture in the interstitial space between the high and low culture. In Macdonald's words, they offer “emotional catharsis” and “aesthetic experience” – these demand too much effort from masses, but conveyed with lack of high standards and in an easy to assimilate manner, providing entertainment. Besides the writers mentioned in this article, there are many others who managed to crack the code of glocal in American fiction, and they can be identified easily: they are good enough to win a Pulitzer Prize or Book Award, even a Nobel Prize, but not popular enough to create an enduring seduction among readers, as Harry Potter, Twilight Saga or The Hunger Games series did. In addition, they are not written only for young audiences.

This article is not an exhaustive analysis of this phenomenon in the United States, it just cautions that what is labelled glocal may be beyond that label. If glocal were just a label, but it keeps defining the new literature from a binary point of view. The solution is either to find a through interpretation along with a brand new name for the literature that deals with global issues, or to give up any sort of label that overwhelms literary criticism. It is also restrictive and inappropriate to maintain a binary relationship where the spaces are fluid, overlapped, fragmented and the cultures are no longer in their raw state, derived from the relative geographies of faith or imaginary geographies, subject to distorted views and or even reduced to Other Middle Ages. Indeed, globalization was affected and affected American fiction, but it couldn't catch in its toils the slippery fish of literature.

Bibliography

- Adichie, Chimamanda, *Half of a Yellow Sun*, New York: Random House, 2006
 Adichie, Chimamanda, *The Danger of a Single Story*, speech held at TED Talks 2009
 Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas, New York: Orion Press, 1964
 Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Michigan: University of Michigan Press, 1994
 Collins, Suzanne, *Mockingjay*, New York: Scholastic, 2014
 Eco, Umberto, *Travels in Hyperreality*, trad. William Weaver, London: Pan Books, 1986
 Foucault, Michel, *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, edited by Neil Leach. NYC: Routledge, 1997
 Ganim, John M., *Medievalism and Orientalism*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008
 Gilbert, Elizabeth, *Eat, Pray, Love*, New York: Penguin Books, 2006
 Holsinger, Bruce W., *Medieval Studies, Postcolonial Studies and the Genealogies of Critique*, in *Speculum*, vol. 77, nr. 4, Medieval Academy of America, 2002.
 Macdonald, Dwight, *Masscult and Midcult*, republished from *Partisan Review* (1960) in *Against the American Grain*, New York: Da Capo Press, 1983.

Wilson, Janet, Sandru, Cristina, Welsh, Sarah Lawson, *Rerouting the Postcolonial – New Directions for the New Millennium*, London: Routledge, 2010.

ION MUREȘAN, *CARTEA DE IARNĂ*/ THE WINTER BOOK (1981-2013) - INTERPRETATION PERSPECTIVES OVER THREE DECADES

Vasile Feurdean, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: Our paper attempts to explore literary critic's perspective on Winter Book of Ion Mureșan over the span of three decades. The study will mainly approach the voices of some important literary critics and poets that especially focused on the first appearance of Mureșan's book, in 1981, but will also take into account the later viewpoint of literary critics that focused on its new edition from 2013. As our demarche will proceeds, we will illustrate the neo-expressionist poetics to which the poetry volume Winter Book pertains and present as well the affinities that Ion Mureșan's kind of lyrical discourse shares with other great Romanian and universal poets, such as G. Bacovia, L. Blaga, A. Rimbaud, M. Maeterlinck or G. Trakl.

In the last part of the paper we will make out a case for the idea that over the span of 32 years there cannot be found any downfall in Ion Mureșan's poetry. On the contrary, the opposite seems to be confirmed mainly by his last poetry volume, The Book Alcohol, which shows that Ion Mureșan's poetry draws ahead of this art, as most of the critic had also agree with.

Keywords: neo-expressionism, perspective, metaphysic, literary critic, ontology, avant-gardism.

«Câteva cuvinte despre virtuțile limbajului poetic ar fi, cred, binevenite. (...) Stăm sub limbaj ca sub un munte nevăzut. După cum omul își sapă tunele în muntele de piatră, își sapă tunele în muntele relațiilor sociale, nestânjenit își face casă, își cumpără mașină etc., la fel își sapă el tunele prin limbaj. Cuvântul, spunea Heidegger, este rostirea cuvântului din Ființă, care nu are limbă. În Ființă, toate "cuvintele" sunt legate de toate "cuvintele". Bequerel, dacă nu mă înșel, spunea că, dacă cineva mișcă un deget pe Pământ, ceva se mișcă pe Sirius. La fel este și în Limbaj: dacă eu mișc ceva în cuvântul "deget", ceva se mișcă în cuvântul "Sirius". Asta nu înseamnă că noi putem vorbi cu toate cuvintele lumii deodată. Tocmai de aceea spunem că discursurile noastre sunt un fel de tunele.

Numai Dumnezeu poate vorbi cu toate cuvintele (și cu toate semnele) deodată. Și chiar o face. Prorocii mărturisesc despre vorbirea lui că este ca tunetul. Cât despre urechile noastre, ele îl aud foarte rar, iar când înțelegem frânturi din Marele Tunet ne cutremurăm. Vorbirea noastră delimitează și, uneori, vorba lui Rilke, delimitează prea tare. Altfel spus, trasăm hărți pe hârtia Limbii, iar apoi ne orientăm după ele în Lume. (...).

*Singurul, limbajul poeziei, riguros la modul absolut, leagă (...), toate înțelesurile unui cuvânt de toate înțelesurile cuvântului următor. (...) Mai mult, deși mult mai bogată, poezia cu nobila-i umilintă nici măcar nu râvnește la prestigiul surorii mai sărace, nici la numele ei pompos: "Știință".»
(ION MUREȘAN – *Cartea pierdută. O poetică a urmei*, 1998)*

*«Poezia este cea mai credibilă dovadă a existenței lui Dumnezeu.»
(ION MUREȘAN)*

*«Scriu pentru a fi folosit după Sfârșitul lumii. »
(ION MUREȘAN)*

Am optat, în demararea investigației pe care ne-o propunem cu privire la perspectivele de receptare a volumului *Cartea de iarnă* (1981/2013) pe parcursul a trei decenii, pentru trei dintre cele mai cunoscute și, desigur, mai pline de substanță citate extrase din interviurile poetului Ion Mureșan cu scopul de a circumscrie, încă de la început, aspirațiile și convingerile sale poetice referitoare la esența și finalitățile procesului creator. Conștient că „în lume există o armonie de legături invizibile”, că „poezia este, prin excelență, metaforă”, că ea „leagă două realități, două cuvinte, două lucruri care nu au nimic de-a face una cu alta” și „reuşește să facă acea călătorie atât de bogată între far și cireș, între acoperiș, să spunem, și pai sau spicul de

grâu (...) între realități îndepărtate (...)”¹, Ion Mureșan a devenit el însuși un etalon al generației douămiiiste, un veritabil maestru al unora dintre scriitorii acesteia pe filiera Lautréamont-Rimbaud-Trakl.

El a pornit de la premisa că „în poezie, orice răspuns ai da, nu poți greși decât față de tine”² (I. Mureșan) și că exigența față de sine este însăși măsura propriei valori. În toate înfăptuirile sale creatoare a dat dovadă de maturitate poetică și de o conștiință literară exemplară, dar și de bun-simț, onestitate și respect în relația cu cititorii. Urmând îndeaproape ermetismul perfecționist al filonului poetic din tradiția expresionistă, Ion Mureșan a probat dimensiunea calitativă în poezia românească contemporană, și nu aportul cantitativ, reușind să creeze, în opera sa, viziuni mereu proaspete, uneori, șocante, să instituie sensuri coerente și viguroase. Chiar dacă unii critici consideră experiența poetică de debut a scriitorului un mare succes care își anunță, prin el însuși, finalul, Ion Mureșan a reușit să se impună ca un talent extraordinar, un spirit nepervetit de vreo ideologie sau grupare literară, un spărgător de tipare și un răsturnător de valori.

Debutul în volum al lui Ion Mureșan are loc într-o perioadă de profundă emulație culturală, primii doi ani ai deceniului nouă al secolului al XX-lea fiind excepționali pentru dezvoltarea poeziei contemporane. Apar în perioada amintită volume ca: *Faruri, vitrine, fotografii* de Mircea Cărtărescu, *Cântece de trecut strada* de Florin Iaru, *La noapte va ninge* de Matei Vișniec, *La fanion* de Liviu Ioan Stoiciu, *Fântâni carteziene* de Nichita Danilov, *1,2,3 sau...* de Traian T. Coșovei, *Mona-Monada* de Lucian Vasiliu, *Esopia* de Gellu Dorian, *Viața fără nume* de Ioan Moldovan, *Ieșirea din apă* de Ion Stratan, *Cartea cu retoride* Aurel Pantea, *Aduceți verbele* de Marta Petreu, *Cartea de iarnă* de Ion Mureșan. Este o perioadă de transgresare a paradigmei moderniste, de tranziție către postmodernitate, nu doar prin formule lirice și forme de sensibilitate inedite, ci și prin asumarea unei perspective teoretice care restructurează complet poezia contemporană.

În ciuda diferențelor sensibile – care au emers, uneori, până la aparente adversități – între acești poeți, datorate personalității fiecăruia, programelor estetice și formulelor lirice adoptate, viziunii și filtrului propriu de percepere a realității imediate, modului particular de a se poziționa față de sine și de a se relaționa cu lumea, generația '80 a fost un model de rezistență, o grupare pe care a coagulat-o ideea de solidaritate, paradigma literară și de sensibilitate, în înțelesul pe care i-l dă chiar poetul Ion Mureșan³. Între debuturile literare menționate, cel al lui Ion Mureșan s-a impus imediat, creând poetului o glorie care îl însoțește până astăzi.

¹ Ion Mureșan, *Poezia este cea mai credibilă dovadă a existenței lui Dumnezeu*, interviu realizat de Daniel Săuca în “Caiete silvane”, nr. 11, noiembrie, 2010.

² Ion Mureșan, *Poezia este suprema terapie* (II), interviu realizat de Svetlana Cârstean în “Observatorul cultural”, nr. 91, noiembrie, 2001.

³ Ion Mureșan, *Poezia este suprema terapie* (II), interviu realizat de Svetlana Cârstean în “Observatorul cultural”, nr. 91, noiembrie, 2001: „Optzecismul a fost o stare de solidaritate. Noi am avut parte de cea mai cruntă epocă istorică. După '68, toți șaptezecisti au fost repartizați direct în redacții literare. (...) Am fost cu toții centrifugați. Important era să nu fim la un loc. Tocmai această centrifugare a creat o stare de coeziune. Eu am avut o corespondență îndelungată cu foarte mulți optzeciști. (...) Ne aveam tot timpul unii pe alții sub ochi. Ne supravegheam ca să nu pătească careva ceva. Ne citeam poeziile, ne trimiteam unii altora cărți, desigur cenzurate și corectate cu cerneală pe urmă. Asta a fost atmosfera. Aveam grijă să nu dispară vreunul. Împingeam cu toții în același perete. Când peretele a dispărut, au dispărut și relațiile dintre oameni și revistele literare. Acum e o părăsire totală.”

Poet optzecist, echinoxist binecunoscut, Ion Mureșan a publicat puțin de-a lungul anilor, dar *Cartea de iarnă* (1981), volumul său de debut, reeditat de curând, a rămas un reper în istoria poeziei românești a ultimelor decenii și o dovadă incontestabilă că „poezia este suprema terapie”⁴ – vorba poetului – care ordonează, estompează entuziasmele și patetismele, ține în frâu spaimele, plictisul, alungă singurătatea și nebunia. Volumul de poezii *Cartea de iarnă*, de Ion Mureșan, a apărut la Editura Cartea Românească din București acum treizeci și trei de ani și a avut un parcurs spectaculos atât în perimetrul criticii de receptare, numărul de recenzii depășind cu mult – după cum se știe deja – pe acela al paginilor culegerii propriuzise, cât și în topul preferințelor cititorilor. Volumul a făcut, se pare, carieră în rândurile generației optzeciste, fiind citit, de la apariție, de toate valurile de poeți care au urmat. În această ordine de idei, se poate, de altfel, consemna că nu s-a auzit nicio voce care să declame că nu-i place *Cartea de iarnă*, să o dezaprecieze sau să-i minimalizeze importanța în vreun fel.

Considerată atât în ansamblul ei, cât și în aspectele ei fundamentale, paradigma poetică articulată de Ion Mureșan ilustrează, cu precădere, așa cum a demonstrat deja și critica de specialitate, o poetică de factură neoexpresionistă, tributară, în proporții masive, expresionismului infernal și tragic de sorginte bacoviană⁵, infuzat, pe alocuri, cu elemente aparținând expresionismului stihial și vizionar de tip blagian, la care se adaugă influențele suprarealist-onirice și postmoderniste. În opinia unora dintre critici, Ion Mureșan restituie tradiției expresionismului de la care se revendică dimensiunea lui spirituală, consemnând, dincolo de semnele unei profunde crize existențiale – datorate alterării raportului omului

⁴ În seria de interviuri cu Ion Mureșan, intitulate *Poezia este suprema terapie (I și II)*, din “Observatorul cultural”, nr. 90-91, noiembrie, 2001, realizate de Svetlana Cârsteian, poetul relevă condiția precară a artistului în România, dar, mai ales, rolul esențial al acestuia într-o societate atinsă de morb: „Poetului, la noi, îi este indusă mereu, prin felul în care e tratat, credința că este inutil. Societatea încearcă să-l dezarmeze, arătându-i că el se află, ca importanță, undeva pe lângă copiii străzii, pe lângă câinii comunitari și că el nu poate intra, în nici un caz, în calcule serioase. I se scot ochii poetului cu „inflația de poezie”. Cuvântul „inflație” e suficient ca să se uite lumea la poet ca la un ministru de finanțe dezastruos, ca la unul din pricina căruia ți se debranzează caloriferul. Am mai spus acest lucru: nu este o inflație de poezie. Poezia e o reacție de apărare a unui organism. Când societatea este bolnavă, exact ca atunci când organismul este bolnav, ea secretă anticorpi. Explozia de poezie de după 1990 e un semn că societatea este bolnavă. Organismul social a secretat poeți, iar aceștia din urmă au rolul de a vindeca, de a anihila infecția, prin ceea ce scriu. (...) Esențial e rolul social al poetului. (...) Cred că poezia e suprema terapie (subl. n.), e salvarea României.”

⁵ În “Ziarul de duminică”, nr. 2 / 18 din ianuarie 2008, în interviul *Am fi toți geniali de-am reuși să facem cuvântul una cu gândul*, realizat de Radu Constantinescu, poetul Ion Mureșan își afirmă explicit apartenența la lirismul de sorginte bacoviană: „În poezia românească, eu văd două mari linii lirice. Una care pornește de la Bacovia, iar alta barbiană, argheziană, o linie în care gândurile se adună în cuvinte mai puține, o linie în care cuvintele sunt subțiri ca pereții unui acvariu, doldora de ființe marine, de la cele mai grațioase până la cele mai diforme și mai monstruoase. (...) Am fi toți geniali dacă am reuși să facem cuvântul una cu gândul. Ar fi minunat. Dar nu este așa. Revenind la întrebare, cei doi (Dan Coman și Claudiu Komartin) pe care i-ați evocat sunt poeți importanți, care au ales *linia poetică pe care merg și eu, linia bacoviană* (subl. n.), din care s-a desprins, de pildă, un poet ca Virgil Mazilescu, linia în care abia încapă gândul în cuvânt, este chiar puțin prea strâmt pentru cuvinte, oricât ar fi ele de lungi.” Descendența bacoviană a poetului a fost sesizată, cu multă pertinentă, și de critica de receptare a operei sale, printre care-l putem aminti pe criticul Iulian Boldea cu mai multe studii (2002, 2005, 2006, 2008, 2011), dintre care ne oprim asupra celui din volumul *Ion Mureșan: Poetul for ever* (2008), *Ion Mureșan și revelațiile imaginarului* (2008): „E limpede că Ion Mureșan aderă la un concept de poezie în care *simbolistica angoasei de sorginte bacoviană* (subl. n.) și recursul la biografismul fantasmatic, teatralizant ori apelul la imageriile grotescului se îmbină cu un anume gust pentru ludic și pentru dinamica fantezistă a unui «primitivism» din care nu lipsește preferința pentru artificialitate, pentru procedeul colajului, al mixturii (...).”

postmodern cu natura, cosmicul, ilimitatul, transcendentul –, și datele unei potențiale salvări din infernul carceral al realului.

Prima și cea mai vehementă cronică literară cu care a fost întâmpinat volumul de debut al lui Ion Mureșan a fost aceea a lui Ioan Buduca, cunoscut, de altfel, pentru ironia sa necruțătoare și judecățile de valoare tăioase pe care le emitea în diferite împrejurări. Asemenea lui N. Manolescu, mai tâziu, el sesizează afinitatea lui I. Mureșan cu A. Rimbaud care provine dintr-o viziune înrudită asupra frumosului, ambii avându-l ca model poetic pe marele simbolist francez Charles Baudelaire care fundamentează estetica urâtului în poezie, odată cu volumul *Les fleurs du mal*. În acest sens, unii critici au semnalat ideea că I. Mureșan are imaginația lui Rimbaud și siguranța și «răutatea» lui Baudelaire. Cu un ton aproape profetic, sentențios, Ioan Buduca a lansat la sfârșitul acestei cronici o judecată reluată ulterior de critică, de mai multe ori, într-o formă sau alta, prin care a prevăzut poetului un destin efemer, reducându-l, oarecum, la tăcere: „Iată un poet despre care nu putem ști dacă vom mai auzi, pentru că nu știm deloc dacă va mai scrie.(...) Regimul paroxistic al poeziei acesteia o va obliga să aleagă tăcerea, onestitatea apariției de cometă Halley sau religiozitatea unei dogme spirituale.”⁶ Replica la aceste aserțiuni nu a întârziat să apară și ea a venit din partea unui coleg de generație, Nichita Danilov: „Unii i-au reproșat lui Ion Mureșan că volumul său este inegal, alții că scrie puțin. Un lucru le spun: cine a scris va mai scrie, și cine a băut din vin va mai bea!”⁷

Această butadă va fi ulterior ajustată de către I. Buduca în intervenția din volumul apărut în 2008 sub coordonarea lui I. Boldea, *Ion Mureșan, poetul for ever*, însă nu fără oarecare retinente: „În limba română a vremurilor noastre, cât pot înțelege eu, un bun înlocuitor și un inspirat locuitor al poeziei este prietenul nostru Ion Mureșan, cel mai discret dintre poeții mari care trec prin limba română în aceste vremuri de dezmaț public al tuturor indiscrețiilor. Unii n-au aflat încă de trecerea sa printre contemporani. Alții nu mai au organ să-i perceapă autenticitatea. (...) Pe vremea venirii sale în limba română, Ion Mureșan a fost și asta: un cititor în stele de cenușă, un astrolog al cerului întunecat și o memorie care mai putea umple lumea de zvonuri despre căderea îngerilor: cine sîntem, de unde venim, încotro ne îndreptăm. Acum (...), Ion Mureșan face figură de clasic vechi, dintr-o altă limbă, un fel de bătrîn coborît din munți într-o vale în care totul e plîngere și nimeni nu mai știe să găsească cuvintele potrivite spre a face lumină în sufletul lumii”⁸.

Nicolae Manolescu, în cronică la *Cartea de iarnă* din “România literară”, îl consideră pe I. Mureșan “un alt tânăr poet foarte talentat”⁹, cu toate că a publicat relativ puțin până în 1981, făcându-și, ca mulți alți poeți ardeleni un stil din economie. Într-un registru relativ ironic, dar obiectiv și sobru, N. Manolescu afirmă că, dincolo de productivitatea relativ redusă a acestui tânăr poet, nici volumul de debut nu se remarcă printr-o “recoltă” prea bogată, fiind alcătuit din circa douăzeci de poezii, dintre care trei-patru doar au o întindere mai mare, ciclul al treilea fiind scris într-o manieră mai veche, astăzi depășită. Criticul literar observă, de asemenea, că I. Mureșan schimbă, cu bună știință, destinația *Addendei* cu care încheie volumul de debut, incluzând în această secțiune a cărții poemul său cel mai bine legat și mai

⁶ Ioan Buduca, *Cartea de iarnă*, în “Viața studentescă”, nr. 35, 1981, p. 3.

⁷ Nichita Danilov, *Păpușa de cârpă a lui Ion Mureșan*, în “Ziarul de Iași”, septembrie, 2009.

⁸ Iulian Boldea (coord.), *Ion Mureșan: Poetul for ever*, Tîrgu-Mureș, Editura Ardealul, 2008, p. 87-88.

⁹ Nicolae Manolescu, *Cartea de iarnă*, în “România literară”, nr.38, 1981, p. 9.

coerent, *Izgonirea din poezie*. În ceea ce privește acest poem colosal, N. Manolescu afirmă că el reprezintă “documentul (liric extraordinar) al neputinței de a scrie. Cineva sau ceva îl izgonește pe Ion Mureșan din poezie care trăiește, ca altădată Rimbaud, sentimentul de teribilă inutilitate a scrisului. (...) De la Nicolae Labiș, niciun poet român n-a stat sub semnul lui într-o măsură mai mare ca Mureșan.”¹⁰ Așezându-l direct în descendența rimbaldiană și sub semnul poetului *Iluminărilor*, N. Manolescu susține că ceea ce-l situează în descendența poetului francez este, mai degrabă decât “dezgustul de poezie” și “absurdul artei”, acel “mod juvenil-revoltat de a scrie”, acea “primitivitate” deliberată și sinceritate a actului scriitorial care decurg de aici. Analiza poemului *Izgonirea din poezie* îi oferă prilejul să sesizeze că poemul prelucrează registrul naiv-sentimental al romanței combinat cu acela grav, sobru al dezabuzării de poezie și îl îndreptățește să vorbească în termeni superlativi și să-l așeze pe poet pe același podium cu Mircea Cărtărescu (v. poemul *Căderea*), prin nivelul înalt și gravitatea artei sale poetice, cu toate că atitudinea lor față de poezie diferă radical.

Inventariind succint celelalte poeme din volumul de debut, N. Manolescu conchide lapidar că și restul poeziilor – *Poemul de iarnă*, *Înălțarea la cer*, *Splendidele grădini ale aurului* – „par meteoriți desprinși din planeta *Izgonirii*”¹¹ în care nota rimbaldiană este frapantă, în care sfidarea și dorința de a șoca, declarațiile exuberant-patetice, disperate, hohotele de râs și de plâns conduc la versuri puternice, viguroase, răspicate și lapidare, la creații moderne remarcabile. Presărat, pe alocuri, cu judecăți de valoare emise scurt și fără emfază, articolul se încheie brusc, în aceeași tonalitate. Criticul “României literare” nu se sfiește să-și încheie cronică pe un ton grav, fără echivoc, prin consemnarea atitudinii sceptice față de poetul care „debutează cu o carte de valoare” aceștia și a temerii ca el să nu decepționeze publicul și critica în viitor.

Cronica literară a lui Mircea Mihăieș din revista “Orizont” îl situează pe I. Mureșan, la debutul său literar, cu volumul amintit, în categoria poezilor de “mâna întâi”, afirmând că acesta se caracterizează printr-o stranie frumusețe, cel puțin în ceea ce privește patru poeme catalogate ca fiind “extraordnare”: *Poemul de iarnă*, *Înălțarea la cer*, *Kynos kephalai*, *Izgonirea din poezie*. Trasând sintetic coordonatele definitorii ale liricii poetului, M. Mihăieș observă cu acuratețe tenta suprarealistă a câtorva dintre poemele sale (de ex., *Izgonirea din poezie*), miza pe valorile ironiei (ca în lirismul damnat de factură romantică), dinamica metaforică de substrat, puterea de penetrație a imaginilor, intertextualitatea acestora, setea de cuprindere a totalității existențiale în limbaj, convertirea și subsumarea micilor fabule în viziuni ample în care implicarea vocii lirice și asumarea actului creator relevă predestinarea spiritului creator. Dincolo de faptul că i se par foarte dificil de surprins, în câteva fraze, aspectele fundamentale ale acestui tip de poezie, M. Mihăieș susține că ea este „rodul unei profunde meditații asupra existenței, al implicării acestuia în realitatea dezabuzată de poet, dar la care se raportează prin continua speculație lingvistică iscată din premisele pur teoretice de la care se pleacă. (...) Bizare, groțesti, cinice, versurile sale sunt rezultanta unei incapacități structurale de a adera la valorile imediate ale cognoscibilului; demersul lui Ion Mureșan este, înainte de orice, răsplata unei prejudecăți, a unei erori (literar, benefice) provenind din

¹⁰ *Id. ib.*

¹¹ *Id. ib.*

apriorismul gândirii poetice, care prevalează asupra gândirii comune, de natură filosofică (...)”¹².

În ansamblul său, volumul i se relevă ca „o mărturie a neputinței de a fi demiurgul lumii create înainte ca el să-și fi descoperit harul, o lume incapabilă să se ridice la gradul de vizualizare al poetului”¹³, fapt ce justifică tenta ușor suprarealistă a unor poeme. Forța ce răzbate din majoritatea poemelor sale îl conduce pe critic la concluzia, de altfel, pe deplin justificată, că, din punct de vedere calitativ, „Ion Mureșan debutează așa cum nu s-a mai debutat de mult la noi: cu trufie și umilință”¹⁴, cu toate că, din punct de vedere cantitativ, volumul este mai subțire decât o broșură.

În cronică sa literară din revista “Familia”, Al. Cistelean este de părere că Ion Mureșan scrie atât de bine în primul său volum, încât a reușit să-i sperie pe comentatori, mai mult decât să-i încante. Criticul trece în revistă principalele cronici care au întâmpinat debutul poetului, amintindu-i pe I. Buduca, M. Mihăieș și N. Manolescu, comentatori care, chiar în momentul în care „goarneau anunță «intrarea în castel» a noului poet, (...) sunt deja pregătiți de prohod – cel puțin sufletește, dacă nu chiar și cu necroloagele gata redactate”¹⁵. Folosind două diminutive, “cärticică”, “volumaș” pentru a sugera, pesemne, dimensiunile reduse ale volumului de debut, Al. Cistelean îl înfățișează drept o dovadă vie a unei conștiințe estetice scrupuloase, remarcând că el nu prezintă deloc semnele vreunei convenționalizări sau căderi în propria manieră. Izbutoare i se pare însă criticului acea “retorică a intensității lirice”, acel suflu intens, patetism lucid și tensiune extremă care străbat toate creațiile sale și sparg tiparele artificialității actului creator, impunând matricea autenticității și a unei permanente “arder pe rug” a ființei poetice. Impresia de confesiune ultimă pe care o degajă fiecare poem, sentimentul că poetul a consumat integral fibra spirituală a ființei în fiecare creație justifică, în opinia criticului, rezervele sau temerile exprimate de critica de receptare. Această trăire la limită este semnul unei virtuozități poetice care se joacă pe sine și decurge din starea vizionară a poetului, precum și din modalitatea patetică a poemului. Fără a fi vorba de un “patetism al retoricii”, criticul descifrează aici un “patetism al spiritului” care trăiește în regim de urgență și este acționat de o tensiune explozivă.

Încercând să decripteze dinamica profundă a imaginarului poetic și procesele interne care au loc în laboratorul de creație, Al. Cistelean surprinde un aspect inedit al formulei poetice pe care o adoptă I. Mureșan. El sesizează că poetica sa se ghidează după legile adevărului, nu ale frumosului. Acest adevăr își are originea în imperativele dramatice pe care i le dictează propria conștiință – scenă a unei perpetue tragedii – și este supraordonat imperativelor stilistice ale scriiturii. *Energia* imaginativă cu pulsuniile ei teribile care ating, deseori, pragul halucinației nu acționează în sensul transfigurării realului, ci dimpotrivă, în direcția acutizării lui, reflectându-l într-o conștiință care trăiește violent, tragic, la limita dintre normalitate și nebunie. Deși admite că atitudinea sa lirică și ritmul stihial al imaginației îl pun pe I. Mureșan în relație directă cu filiera franceză a poeziei moderne – și aici criticul îl amintește pe A. Rimbaud –, dar și cu filiera națională prin reprezentanții ei de marcă, Al. Cistelean pledează totuși pentru filiația sa rilkeană, mai ales, în ceea ce privește starea

¹² Mircea Mihăieș, *Cartea de iarnă*, Editura Cartea Românească, 1981, în “Orizont”, nr. 42, 1981, p. 2.

¹³ *Id. ib.*

¹⁴ *Id. ib.*

¹⁵ Al. Cistelean, *Cartea de iarnă* de Ion Mureșan, în “Familia”, nr. 11, 1981, p. 3.

fundamental tragică a poeziei sale. Pentru critic *Cartea de iarnă* este, în primul rând, un volum despre “infernul conștiinței și al realului” ale cărui aspecte le punctează deslușit: starea esențială a ființei poetice este, spaima, groaza, obsesia, halucinația, delirul, ea stă sub spectrul bacovian al nebuniei și cultivă feroarea supliciului; relația creator-operă se instaurează dictatorial, într-un regim al terorii în care instanța absolută este opera; poemele însele sunt declamații ale spaimei, halucinații teribile, confesiuni ale himerei devorante și angoasante care îl bântuie; funcția cathartică a actului creator este anulată, el a devenit o “operație de maleficiu”, nu un “act de exorcizare”; în consecință, sensul creației este eminent negativ.

Al. Cistelean înțerevede posibilitatea lui I. Mureșan de a intra în cercul poezilor aleși, aceasta este, cel puțin, sugestia lansată de critic în secvența finală a articolului pe care o redăm aici: „Ținând de tipologia genialoidă și exersându-se în retorica pozei de inspirat sau doar de «ales», hrănindu-se cu sucurile de cucută ale damnării și blestemului, profesând prin vocație viziunea tragică, dar antrenându-se și în sarcasm, ironie și chiar în parodia poeziei naive și sentimentale, împins spre expresionismul vitalist de forța de șoc a imaginației, dar atras de drama conștiinței și întorcând mereu poemul din tendința sa spre halucinație înspre tragedia lucidă, Ion Mureșan pare a începe în această *Carte de iarnă* sinteza necesară Poetului”¹⁶.

Câțiva ani mai târziu, același exeget nota sintetizator că, în poezia lui I. Mureșan, acul viziunii se mișcă între extreme care zguduie vertijele imaginarului și care ajung să se confunde între ele datorită tensiunii extreme pe care o ating: „Poezia lui (și pentru) Ion Mureșan e o iluminare spasmată, o criză de extaz suplicial. Ea se manifestă ca o epifanie a himerei, ca o vedenie bruscă în cadrele realului; o vedenie ce survine spontan și care nu doar sparge cadrul, ci mută cu totul acest cadru, acest «memento necesar al realului», într-o condiție himerică. Imaginația lui Ion Mureșan e mai degrabă acută decât barocă și, mai curând, acuzantă decât inflorescentă; ea operează cu o spontaneitate terifiantă și în registre atât de concrete, încât fiecare pas ale ei devine o convulsie a textului. Ion Mureșan vede în concrete, în carnale și senzuale; salturile viziunii în metafizic par, din pricina acestei imaginații materializante, doar salturi într-un real și mai intens. Dar de salturi în metafizic e, de regulă, vorba, de transpoziții ale condiției, de rupturi violente ale acesteia; de percepția dramatică a atrocității din suavitate sau, dimpotrivă, de cea extatică a suavității din atrocitate.”

Voicu Bugariu în cronică literară «*Supărarea*» poetului încadrează *Cartea de iarnă* a lui Ion Mureșan între „cele mai convingătoare debuturi”¹⁷ ale acelui an (1981), sesizând „talentul exploziv indiscutabil al lui Ion Mureșan”¹⁸ și sentimentul dominat de “exasperare blazată” în fața realității prozaice și imperfecte din punct de vedere moral, frecvent în lirica poezilor anilor '80, însă autentic și marcat de o forță lirică covârșitoare în volumul *Cartea de iarnă*. Criticul remarcă, de altfel, că și în cazul particular al lui I. Mureșan, “supărarea” pe lume este una constructivă, este catalizatorul care angrenează întreaga sensibilitate și ființă poetică în articularea, uneori excesivă, a unor viziuni terifiante, a unor imagini, de multe ori, impregnate cu simboluri funebre care transgresează limitele obișnuitului, dar de o pregnanță imagistică ieșită din comun și imprevizibil manifestată. Aceste viziuni dezvăluie ecuarea sentimentului existențial cu fiorul poetic. Exemple relevante în acest sens se pot repera în

¹⁶ *Id. ib.*

¹⁷ Voicu Bugariu, «*Supărarea*» poetului, în “*Luceafărul*”, nr. 40, 1981, p. 6.

¹⁸ *Id. ib.*

Poemul de iarnă, Cel care pictează colina, Înălțarea la cer, cazul lui Ion Mureșan fiind unul singular în generația sa: „poet a cărui frondă confuză, flegmatică, sadică, suavă, macabră, diabolică, neputincioasă, triumfătoare, poetică, imprevizibilă se desfășoară aproape întotdeauna în mod autentic, fără a declanșa neplăcuta și tranchilizanta impresie de lectură că așa ceva s-a mai scris.”¹⁹

Indiferent dacă lirica din volumul de debut tinde către construcția unor imagini memorabile infuzate de potențialul poetic pe care și-l revendică estetica urâtului (ideea de degradare, de descompunere) sau glisează spre “apetitul moralist” (atunci când neagă ideea de “diluare morală”), reușita, așa cum conchide Voicu Bugariu, este remarcabilă.

O amplă analiză a volumului de debut al poetului Ion Mureșan, semnată de eseistul, criticul și poetul Paul Grigore se regăsește în “Brașovul literar și artistic” și se intitulează “Hermetismul *Cărții de iarnă*”. Eseistul afirmă aici că poezia lui Ion Mureșan este una de tip mozaical, că imaginarul său poetic depășește “arealul național”, influențele care pot fi regăsite în lirica sa fiind nu atât din Rimbaud, cât, mai ales, din Maeterlinck și Trakl sau din simbolismul cromatic chinez: “Spațiul *Cărții de iarnă* este un Orient al imaginarului. Un Orient care se întinde, hermetic, de la pământurile Mării Roșii și până la Marele Zid Chinezesc. Mai puțin apropiată de Rimbaud decât pare la o lectură “în diagonală”, poezia lui Ion Mureșan asimilează un vast teritoriu cultural în care pot fi detectate – pe bază de omologii – ecouri din Maeterlinck și expresioniștii germani, vehicularea simbolismului cromatic chinez și, în general, o conștiință hermetică. (...) Straneitatea maeterlinckiană, boema lui Rimbaud și extazele maligne ale lui Trakl capătă și ele un sens inițiativ. (...) În general însă, volumul lui Ion Mureșan este o expresie a expansiunii Sudului, a acelui Sud hermetic circumscris poetic de Marele Zid Chinezesc.”²⁰ După ce supune analizei critice câteva texte din volum, P. Grigore consemnează că poemele *Cărții de iarnă* dezvăluie, încă de la început, o atracție irezistibilă a declinului impregnată cu ironia indispensabilă mascării tragismului luptei cu simulacrul sau surogatul și consecință nemijlocită a dezintegrării simbolurilor culturale. În viziunea criticului, imaginea eului poetic e sfâșiată între agonie și extaz artificial datorită conștiinței hiperlucide a recurenței motivelor și simbolurilor poetice, a erodării lor ireversibile. Ființa poetică devine, deseori, un spectator bântuit de angoase și de un sentiment terifiant în fața înstrăinării puterilor imaginarului manevrate de o forță ocultă și exterioară sinelui. Cu toate acestea, în transcrierea criticului, poezia rămâne pentru I. Mureșan singura modalitate de transcendere alchimică a ontologicului și de esențializare a existenței.

Florin Berindeanu îl include pe I. Mureșan cu volumul său de debut, la fel ca N. Manolescu, în aceeași paradigmă poetică insolită și spectaculoasă din care face parte și “magicianul cuvântului”, Rimbaud, descifrând în autorul cărții de iarnă un poet autentic, și nu un simplu “atentator” la posesia formală a verbului. Astfel, un semn al maturității poetice al lui I. Mureșan este dat tocmai de omogenitatea desăvârșit valorică a poeziilor din volum.

Criticul observă că imagismul poetic al lui I. Mureșan se reduce la câteva figuri de stil concretizatoare, metafora și comparația, care abundă în lirica sa, dar care sunt justificate de aspirația poetului către limpezime verbală, de refuzul exceselor care îngreunează calea către esența poeziei. Mai mult, acuratețea plastică și sobrietatea materială a cuvintelor dezvăluie,

¹⁹ *Id. ib.*

²⁰ Paul Grigore, *Hermetismul Cărții de iarnă*, în “Brașovul literar și artistic”, nr. I-II, 1982, p. 17-20.

conform părerii criticului, profunzimea și perfecțiunea imaginii poetice. Poeziile din volum stau, în același timp, sub semnul “gravității detașate și al ironiei nepremeditate”, consecința fiind geneza unei poetici clasice: „E vorba, evident, de un clasicism al expresiei care simplifică și circumscrie actul poetic”²¹. Poetul adoptă sinceritatea fără a face din ea un program, se eliberează de poezie în timpul procesului de creație. Diferitele arte poetice din volum scot la lumină imagini poetice simbolice, purificate la esență, un lexic concentrat și sugestiv, după cum e vizibil în poemele: *Cât despre frumusețe*, *Glasul*, *Frig*, *Care cu trestie dulce* etc., în care nu mai răzbate vocea damnatului, ci a lucidității hamletiene. Între acestea se numără și *Înălțarea la cer*, “o splendidă meditație asupra poeziei”²², o apariție poetică de excepție.

Parcurgând poeziile din *Addenda* volumului, în special, *Izgonirea din poezie*, criticul sesizează că și în această secțiune a cărții continuă referirile la relația poet-poezie-lume, poetul regizându-și propria criză existențială.

Cronica lui Marius Lazăr din “Astra”, apărută la trei ani după debutul fulminant al lui Ion Mureșan, se deschide cu inventarierea principalelor opinii critice care au încercat nu numai să circumscrie, în diverse articole, opera de debut a poetului, ci și să prevadă destinul său literar. Astfel, sunt evocate nume de primă mărime, precum Al. Cistelean, N. Manolescu și I. Buduca care au salutat cu entuziasm, dar și cu rezervele necesare pentru a nu supralicita, apariția volumului *Cartea de iarnă*. Cu toate acestea, M. Lazăr consideră că autorul *Cărții de iarnă*, “unul dintre cei mai promițători poeți tineri (...) a făcut prematur obiectul temerii generate de mitul talentelor neîmplinite”²³, exprimându-și convingerea că, deși numele său a fost aproape de negăsit în următorii trei ani de la lansare sub titlul vreunui poem, poetul vădește un potențial creativ neobișnuit. Motivele de îngrijorare privitoare la cariera sa literară i se par false: „Perplexitatea comentatorilor este, mai degrabă, o validare a angajării existențiale la un autor cu posibilități ieșite din comun care trăiește poezia ca pe un fapt de viață. El a zdruncinat criteriile de așteptare, fiind imediat afiliat marilor naturi lirice – Rimbaud și Labiș (N. Manolescu), dar și întâmpinat cu o exigență pe măsură.”²⁴ M. Lazăr este de părere că I. Mureșan a alimentat, oarecum din interior, rezervele și temerile comentatorilor săi, reacția acestora fiind îndreptățită din mai multe motive, cum ar fi: aerul de experiență-limită pe care îl comportă actul poetic, sensibilitatea exacerbată, radicalismul atitudinii lirice, regimul paroxistic al trăirii, primatul “viziunii” în detrimentul “literarității”, imageria poetică șocantă, explozivă. M. Lazăr precizează că I. Mureșan „a creat perfect iluzia «trăitului», antrenând în joc nu atât «frumosul» și «urâtul», cât «adevărul». Dilemele sale nu pun în relație «lumea» și «textul», ci direct sensurile existențiale. (...) «Adevărul» și viața astfel reclamate reprezintă o afirmare sarcastică a materialității reprimite.”²⁵

Cronicarul semnalează apoi succint coordonatele majore ale liricii poetului, sesizând, în primul rând, potențarea lirismului «autentic», «trăit», secondată imediat de vocația limbii poetice de care dă dovadă, în permanență, poetul. În ceea ce privește prima coordonată – lirismul autenticității, M. Lazăr îl definește, cu pătrundere, ca un dicurs care tinde să

²¹ Florin Berindeanu, *Poetul în iarnă*, în “Amfiteatru”, nr. 2, 1983, p. 5.

²² *Id. ib.*

²³ Marius Lazăr, *Ion Mureșan. Poezia '80*, în “Astra”, nr. 3, 1984, p. 13.

²⁴ *Id. ib.*

²⁵ *Id. ib.*

înglobeze existențialul și dramele ființei, în care autorul se autoindexează complet (titlul poemelor fiind doar o anexă inutilă), un discurs, prin excelență, al “revelării” în detrimentul “spunerii”, structurat pe un scenariu poetic fundamental antiretoric, care se înalță deasupra frumuseții, prin “adevărul etic” pe care îl conține. Aici își au originea “intensificarea viziunii”, amplificarea “terorii metafizice” ca semne ale unei conștiințe vigilente. Cea de-a doua caracteristică a liricii sale este intim legată de identificarea instinctului liric al poetului cu instinctul său lingvistic, în ceea ce privește “modul incantatoriu al rostirii”, “solemnitatea sintaxei”, “izul vechi al cuvântului”, “tonul biblic-oracular” – elemente ale unui limbaj universal al poeziei “exersat conform unor repere culturale esențiale”²⁶. Livrescul poeziei lui I. Mureșan nu este, în opinia criticului, unul strident, întrucât modelele culturale au fost asimilate organic, fapt care are drept consecință ușurința versificării și convenționalizarea confortabilă.

Gheorghe Perian²⁷ observă că volumul *Cartea de iarnă* (1981), a fost situat chiar din momentul apariției în descendență rimbaldiană, nu numai de criticii I. Buduca și N. Manolescu, ci și de I. Mureșan însuși care și-a inventat o biografie de golan în *Autoportret la tinerețe*.

Criticul distinge două componente fundamentale ale liricii lui I. Mureșan în volumul de debut: pe de o parte, este vizibilă *componenta rimbaldiană, socială*²⁸ caracterizată de același refuz al constrângerilor și pragmatismului, aceeași chemare juvenilă a poeziei, prin ironizarea autorității și a filistinismului matern împotriva cărora s-a revoltat, altădată, autorul *Barcazului beat*; pe de altă parte, se remarcă *componenta vaticinară, metafizică*²⁹, oraculară definită prin ermetism, solemnitate, esoterism. Celor două componente le corespund, desigur, două ipostaze diferite ale ființei poetice: una dintre ele, cea rimbaldiană, rebelă e răspunzătoare pentru un lirism al dezmoștenirii și al nonconformismului; cealaltă, vaticinară, sacerdotală, conduce spre o poezie metafizică, oraculară, de formulă “esoterică”. Categoria de

²⁶ *Id. ib.*

²⁷ Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996.

²⁸ G. Perian (1996: 35, 36): „Deși poemele în care autorul creează o situație dialogică, adresându-se în mod direct unor interlocutori, sunt multe, componenta socială a poeziei sale a rămas totuși, în mod surprinzător, ca și neobservată. Dacă ar trebui să raportăm aceste poeme la una din speciile poeziei sociale, cea mai potrivită ar fi, cred, satira. Firește că textele în discuție nu sunt niște satire propriu-zise, în sensul vechilor tratate, nici nu interesează, de altfel, într-o poezie de azi respectarea canoanelor, ci un anumit tip de reacție în fața existenței (...) Alături de această formulă patetică și imprecatorie a satirei, animată în general de credința în perfectibilitatea lumii, pentru care autorul manifestă predilecție, apare încă una, mai relaxată, căutând efectul comic cu mijloacele ironiei. E nevoie însă în cazul unor astfel de poeme, de multă atenție pentru a discerne, dincolo de unele asemănări de suprafață, între atitudinea satirică, animată în general de credința în perfectibilitatea lumii, și atitudinea iconoclastă de tip avangardist, al cărei scop nu este să corijeze, ci să provoace reacția spiritelor conformiste. Poetul încetează deci să se manifeste ca moralist, simulând, din rațiuni artistice, o conduită mai degrabă excentrică (...) Desigur, ar fi greșit să vorbim de satiră în cazul acestor versuri ce nu urmăresc decât să șocheze prin bruscarea convențiilor, dar trebuie spus totuși că ele se mențin, prin limbajul uzual și prin suprafața de impact, în cadrele largi (sau largite) ale așa-zisei poezii sociale.”

²⁹ Încercând să circumscrie profilul oracular al liricii lui I. Mureșan, Gheorghe Perian (1996: 39, 40) surprinde câteva trăsături definitorii ale acesteia, după cum urmează: “În această categorie intră, în primul rând, versurile de tip oracular, scrise într-un limbaj obscur și totodată solemn, cu verbe la timpul viitor (...). Prin viziunile greu descifrabile cărora le dă naștere, vaticinația poate fi considerată un mod al poeziei hermetice, nu singurul și nici cel mai extins, căci pe lângă el mai apar și altele de extracție tot cultică. (...) Cu un cuprins mai puțin bogat decât cel al poeziei de tip avangardist, lirica oraculară și hermetică nu poate fi totuși neglijată, mai întâi, fiindcă ea nu este, ca valoare, neglijabilă, iar în al doilea rând, fiindcă existența ei creează un paralelism definitoriu pentru creația de început a lui Ion Mureșan. Firește că paralelismul nu exclude existența unor teme poetice comune, atât doar că acestea sunt modulate diferit: urletul de spaimă de acolo devine cântecul escatologic de dincoace.”

texte aparținând liricii hermetice se caracterizează prin codificarea extremă a viziunilor poetice, “vaticinația” poetică, hieratismul și esoterismul versurilor fiind rezultatul conjugării unor elemente eterogene – extrase din surse mitologice consacrate – cu ritualuri oculte, spectaculoase, rod al fanteziei prodigioase a poetului. Gh. Perian afirmă că în cadrul poeziei de sensibilitate metafizică esențială este nu atitudinea iconoclastă față de poezia tradițională, ci înclinația poetului către noumenal, deoarece poetul-profet sesizează în transparența și în carnația realului semnele sacrului, ale unei realități absolute. Vaticinația coincide în lirica lui I. Mureșan cu iluzia unei transcendențe ce își dezvăluie misterele, cu intuiția unor semne prevestitoare, a unor simboluri naturale în penumbra cărora se întrevăd tainele viitorului, manifestările sibilnice de tip extatic fiind excluse din aceste poeme, deși sunt frecvente în poezia oraculară.

Vorbind despre structura volumului, Gh. Perian consideră că, deși are trei părți, el este o construcție unitară, coerentă, realizată pe baza unor constante tematice și stilistice, în care *Izgonirea din poezie* este văzută impropriu ca o *Addenda*, fiind, mai degrabă, poemul care conferă întregului un aspect finit. În interiorul acestui edificiu, către care a năzuit și poetul, un rol important îl dețin și speciile reiterației – refrenul și leitmotivul – care dezvăluie preocupările tehnice ale poetului, exercitate la nivel de versificație.

Criticul atrage atenția cititorului, dar indirect și comentatorilor liricii lui I. Mureșan, că poezia acestuia trebuie înțeleasă, în primul rând, ca un fapt de literatură, nu ca un fapt de viață, tot așa cum *Izgonirea din poezie* este, mai întâi, o temă poetică și un final adecvat *Cărții de iarnă*, nu un simplu fapt biografic. Astfel, dacă, la apariția volumului, primele lecturi au reținut din poemele lui I. Mureșan sensibilitatea excesivă a poetului datorită decelării în conținutul lor a unor stări paroxistice, ceea ce îl frapează pe critic, după mai mult de un deceniu este, cu precădere, literaritatea acestora. Sinceritatea este și ea, în opinia criticului, un efect literar, nicidecum o transcriere lipsită de orice pudoare a experienței personale. În aceeași ordine de idei, comentatorul reliefează că plasticitatea imaginilor, concretețea și incisivitatea lor senzorială, percepția, uneori, halucinantă a realului nu trebuie confundate cu realismul, al cărui principiu de bază – conformitatea cu faptul exterior –, se întâlnește mai rar, poate doar în unele versuri satirice. În viziunea criticului toate aceste aspecte nu marchează, la I. Mureșan, prezența unei poezii senzitive, tranzitive, ci, mai degrabă, sunt garanți pentru o specie a poeziei reflexive, cum este, de exemplu, poezia gnostică, parabolică sau alegorică, întrucât ele nu constituie un mimesis al realității, o reflectare fidelă a acesteia, ci sunt, în majoritate, rodul unei fantezii prodigioase, proliferante caracteristice acestui tip de poezie.

Având în vedere argumentele expuse pe parcursul exegezei sale, Gh. Perian consideră că poezia lui I. Mureșan, în ansamblul ei, nu trebuie privită doar ca o confesiune sau ca un simplu document existențial, ci ca o expresie a literarității ce face posibilă deschiderea operei către noi perspective interpretative. O ultimă informație pe care o furnizează studiul lui Gh. Perian vizează extinderea categoriei și a criteriului poeticului de către poetul transilvan prin inserția epicului în cadrele liricului, cu atât mai mult cu cât autorul nu se abținează să păstreze integralitatea lirică a poeziilor sale, ci le grefează secvențe epice care se subsumează însă aceleiași finalități de ansamblu a poemului.

Marian Victor Buciu analizează și el atent poezia lui I. Mureșan, remarcând că expresionismul, în ipostaza grotescului, interferează cu suprarealismul în lirica sa. În replică

la afirmațiile lui Marin Mincu³⁰ care observa că, la acest poet, nu se poate stabili exact când se face trecerea de la realitate la semn și că poezia se scrie cu realitatea însăși, V. Buciu afirmă că textul este un avatar al realului și că această tranziție se face natural. Semnul poetic, ca orice semn, conține realul, dacă nu trimite la el, și îl depășește, iar realul începe să existe doar prin semne. Principiile originale care stau la baza poeziei lui I. Mureșan sunt surprinse de critic în adâncime: „Hilar, sardonice, halucinant, eretic al poeziei din care se vede, într-un poem reprezentativ, «izgonit», Ion Mureșan se arată, cu certitudine, totuși eliberat și echilibrat, prin exorcism lucid. Egotismul lui amoral și dramatic, de o sensibilitate paroxistică, ajunge un succedaneu profetic de suflu scurt, activat de comuniunea între visceral și senzorial. Un deprismism poetic și thanatic, aureolat euforic, generează o escatologie expresivă. O instanță vizionară, dominată de evaziunea transcomunicativă în ireal, își asumă în cazul său poezia, ca surogat tragic, salvator, al existenței. Poezia sa nu se ivește ca depotențare a morții, dar ca o revelație tragică a sa. (...) Limbajul poetic, elaborat cu un rafinament al elementarității, e contras printr-o dezalterare și o densificare a vervei naturale și rezultă dintr-o complicare eclatantă a expresiei. (...) Ion Mureșan rămâne un poet al gesticii romantice absolute, un oniric supus legislației visului lucid, extras din suprealismul pictural, filtrat prin expresionism, având în posesie un areal poetic propriu spațiului spiritual și biografic original, acela transilvan.”³¹

O altă analiză de substanță și exegeză revelatoare a poeziei lui I. Mureșan realizează Iulian Boldea în revista “Tribuna”, în studiul extrem de dens intitulat *Ion Mureșan și tensiunea limitelor*³². Exegețul consemnează că, prizonier între arcadele derizoriului ontologic din care orice urmă de sacralitate s-a retras și către care toate semnele transcendenței s-au închis, poetul mărturisește constant – în primele două volume³³ – starea de criză, revelațiile sale de damnat, dar, prin călătoriile fantastice sau grotești ale sufletului și prin tentația permanentă a absolutului, el participă, de fapt, la reconstrucția ideală (în Idee, în semnul poetic) a realității pentru a deveni el însuși o epifanie a demiurgului, un geometru al lumilor și revelațiilor poetice³⁴, nu numai un simplu receptacol al sacrului. Resurrecția ființei poetice prin

³⁰ Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

³¹ Marian Victor Buciu, *Panorama literaturii române în secolul XX. 1. Poezia*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2003, p. 47.

³² Iulian Boldea, *Ion Mureșan și tensiunea limitelor*, în “Tribuna”, nr. 79 / 16-31 decembrie, 2005.

³³ Iulian Boldea (2005: 12): „Volumele de poezii ale lui Ion Mureșan (*Cartea de iarnă*, *Poemul care nu poate fi înțeles*) ne pun în fața unui vers abrupt, tensionat la maximum, din care se faurește o viziune tragică și o vocație a esențialității, laolaltă cu o exaltare expresionistă a vitalului. (...) Exigențele etice pe care și le arogă poetul sunt relevante mai cu seamă în acele poeme despre poezie, despre condiția poetului situat între extaz și supliciu, între iluminare și dezabuzare, între Viață și Text. Aflat între “draperiile existenței”, poetul este magician al imaginii și profet al apocalipsei, hipnotizat de Idee, dar confiscat, în egală măsură, și de spasmele realității, precum în poemul *Poetul*. (...) Sunt versuri neverosimil de expresive, o expresivitate încordată, tensionată la maximum, alcătuită din frustrări și inclemente, din vizionarism și decepții. Supliciu, voluptate dureroasă, cruzime, refuz al emoției, frison – sunt câțiva dintre termenii cu alură conceptuală prin care critica literară a căutat să circumscrie identitatea lirismului lui Ion Mureșan.”

³⁴ Exegeza lui I. Boldea (2008: 142) este edificatoare în acest sens, criticul transcriind condensat „revelațiile imaginarului” lui I. Mureșan: „De altfel, scriitura sa nu este nimic altceva, cum s-a și observat, decât o neîncetată glisare între spațiul poemului și spațiul realității, între gestică liminară a cotidianului și ritualul elevației metafizice, între automatismul viețuirii și revelațiile imaginarului. Nu puține poeme ale lui Ion Mureșan sugerează resurrecția ființei prin translația în domeniul atât de impalpabil al fantasmelor poeticității, revelându-se ca tot atâtea tentative de asumare a propriului destin prin intermediul imersiunii în labirintul traumelor proprii, al angoaselor și extazelor cotidiene. În același timp, textele lui Ion Mureșan conțin, într-o măsură importantă, reflexe și reprezentări sublimite ale propriei existențe, după cum se constituie și în adevărate comentarii *en*

transgresiunea în domeniul “fantasmelor poeticității” (I. Boldea) coincide, după părerea noastră, cu asumarea condiției de ființă negativă, în sens hegelian. Este ființa care nu acceptă lumea așa cum i se dă – pentru că asta „a fost demult. / Și o singură dată” (*Facerea lumii* – Cartea Alcool) –, ci aceea care își construiește ea însăși propria lume adecvată finalităților sale spirituale, o lume în care salvarea devine posibilă numai prin „locuirea poetică”.

Investigația criticului pune în lumină și filiația poetului. Poezia sa apare ca o alchimie a răului ontic, un receptacol al propriului infern lăuntric. Ea poartă amprenta expresionismului de sorginte bacoviană – dezvoltat în linia ilustrată de Gottfried Benn, a expresionismului „primitiv”, „nihilist” – care punctează criza, conștiința sfârșitului, neantizarea, teroarea existențială, răul metafizic, apocalipsa, salvarea imposibilă etc. Triada subiect-lume-divinitate este marcată negativ, pentru că la toate nivelele antinomiile sunt radicale și ireconciliabile, vizionarismul poetic fiind unul întors³⁵. Mediarea acestor opoziții fundamentale este posibilă doar prin actul creator al cărui demiurg e poetul, prin proiecția lor în logosul poetic. Travaliul poeziei de a capta frumosul din cele două dimensiuni material și spiritual / sensibil și suprasensibil traduce starea de grație, dar, mai ales, supliciuul ființei poetice. Toate formele existenței se zbat să capete un nume prin limbaj în încercarea lor de a ființa³⁶. Ființarea este în limbaj, în *limba poetului*, pentru că, în aspectele sale prozaice, banale, realul trăit nu are o valoare în sine. El trebuie filtrat prin conștiința poetică pentru a dobândi o semnificație autentică. Fără proiecția în logosul poetic, el se reduce la o mecanică sordidă și nu poate fi dominat. Menirea poetului este aceea de a-l sublima în retorta viziunilor poetice. Poetul intervine pentru a capta realul în ordinea altei realități, pentru a-l transfigura într-o realitate secundă, ideală. Ordinea acestei realități ideale este diferită de ordinea realului. Ea se instituie după o altă logică decât logica concretă și are la bază rațiuni care contravin rațiunii înseși. Finalitatea actului poetic este creația de lumi.

Secăuit înșă de energie creatoare, de forța de a institui lumi și de a aduce lumile în ființă, semnul poetic devine steril. Sterilitatea semnului are drept consecință substituirea lui cu

abîme ale structurării modelelor discursive. (...) Poet al angoaselor de fiecare zi și al reveriei autoscopice crepusculare, al extazului rescrierii lumii în cuvinte eliberate de orice umbră de retorism, al unei realități dezafectate, dar și al elanului metafizic spre originaritatea lumii, Ion Mureșan e un reprezentant exemplar al neoexpresionismului în literatura română.”

³⁵ În volumul *Al doilea top* (2004), Al. Cistelean reliefează mutația care s-a produs în paradigma expresionistă ilustrată de poeții români postbelici, afirmând că neoexpresionismul acestora „este hrănit aproape exclusiv de spasmele imprecise ale ființei, de un sentiment al atrocității imediate și al alienării ireversibile” (subl. n.) și că el a pierdut contactul cu transcendența. În aceeași linie de gândire se situează și I. Boldea, care, în volumul *Scriitori români contemporani* (2002: 44), remarcă, de data aceasta referitor la poezia lui I. Mureșan, cu deosebită penetranță și acuretete: „Poetica dizgrației existențiale pe care și-o asumă Ion Mureșan are aroma unei magii perceptive: iluminarea poetică se produce prin spasm și fractură, într-o extraordinară tensiune existențială și scripturală iar imaginea cea mai relevantă pentru nașterea viziunii poetice este ecorșeul, sfâșierea, descărnarea. (...) Percepția tragică, viziunea apocaliptică, proiecția terifiantă asupra lumii sunt investite cu literaritate printr-o expresie pregnantă, eliberată de marasmul utopic, închipuind un hotărât paroxism semantic. Poetul resimte cu dureroasă acuitate presiunea oricărei convenții, împotrivirea tiparului la explozia fluxului vital și falsitatea oricărei norme prestabilite. În această oroare față de fals, idilizare ori idealizare își află sursele dinamismul verbului lui Ion Mureșan, directetea notației acute, percepția nudă, detașată, prin care poetul înregistrează convulsiile realului. Distorsionat precum însăși realitatea, textul poetic își arogă, în deplin regim al lucidității, funcția de stenogramă lirică a unei lumi fragmentate, minate de spectrul dezagregării, al disoluției. *Vizionarismul este, în poezia lui Ion Mureșan, investit cu semn negativ, este unul întors. Poetul percepe lumea nu sub semnul beatitudinii și transfigurării, ci, dimpotrivă, prin filtrul unei fervori dezabuzate, lipsite de orice avânt spiritual* (subl. n.)”.

³⁶ Vasile Frățeanu, *Tratat de metafizică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 177-265.

semne nonpoetice (estetica urâtului), selectate din sfera biologicului, fiziologicului, senzorialului, a realității elementare. Se produce, astfel, o schimbare de perspectivă în actul scriiturii, după opinia lui I. Boldea, poetul se debarasează de semnul poetic consacrat și, pentru a depăși drama sterilității, accesează semnele “minimale” ale realității, ale derizoriului existențial, ale unei biologii și visceralități spasmotice, în lumina cărora poemul devine o imensă suprafață absorbantă, dar de grad secund, a ontologicului pur. Cu aceste semne nonpoetice, reorganizate și revitalizezate sub imperiul imaginației, datele realului infernal sunt transmutate în ordinea unei alte realități, poezia. Această realitate ideală se instituie pe măsură ce viziunile poetice supralicitează semnele nonpoetice. Mai mult decât atât, ea atribuie și datelor realității concrete o nouă perspectivă și o semnificație mai profundă, pentru că îi asociază o latură obscură³⁷, ideală, transcendentă.

Perenitatea și vizionarismul semnului poetic sunt substituite, conform accepțiunii exegetului I. Boldea, cu efemeritatea semnului existențial care, sub regimul acut al viziunii, se deschide către transcendență. Actul poetic devine “un delir existențial” care îi conferă creatorului iluzia sau șansa salvării. Vizionarismul se manifestă acum în cadrele derizoriului ontologic.

În articolul *Ion Mureșan. Tragicul joc al lucidității și neoexpresionismul nu prea bine temperat*, Daniel Corbu îl definește, pe de-o parte, pe Ion Mureșan ca “un mare farmazon”, “iute la gândire și degrabă vărsătoriu de metafore vinovate”, un poet extrem de exigent, autocenzurat, parcimonios cu publicarea textelor sale. Pe de altă parte, referindu-se la poemele sale neoexpresioniste, la scrisul său nu prea bine temperat, autorul articolului afirmă că a întâlnit rareori, probabil doar la scriitorii optzeciști din ramura moldavă, ‘bucuria’ de a fi în text și în metaforă ca la poetul Mureșan. D. Corbu observă că nota definitorie pe care poetul marșează obstinativ și miza volumului de debut este vizionarismul care conferă textelor focalizare, substanță, solemnitate și perspectivă, viziunile poetice fiind transpuse într-un limbaj frust, prin care realitatea este demascată cinic. Comparându-l pe I. Mureșan cu A. Rimbaud, ca numeroși alți critici de-a lungul timpului, D. Corbu relevă ideea că în majoritatea textelor din *Cartea de iarnă* se pot identifica două aspecte esențiale: accentul pe metafizică și viziune și dimensiunea morală a poeziei din care sunt repudiate duplicitatea, disimularea, compromisul: „Făcându-și ideal din sfărâmarea limitelor (realului, gândirii), poetul încearcă, precum Arthur Rimbaud altădată, cutremurătoare iluminări ale ființei. Ion Mureșan este singurul dintre poeții optzeciști care vrea să fie apolinic cu mijloacele dionisiacului. Pentru asta, el pune în mișcare toată forța vizionară, vocația oraculară, agonia apocaliptică (...).

³⁷ Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*, București, Editura Cartea Românească, 1989. Operând cu o concepție despre expresionism destul de vag definită, criticul Eugen Simion pare sigur că echinoxistul Ion Mureșan „nu face o poezie expresionistă (...), nici (...) de tip livresc și ironic” ca lunediștii generației lui. Apoi îl consideră totuși – se va vedea în ce accepțiune – un fel de poet expresionist prin aluzivitatea, parabola, ermetismul, ambiguitatea, simbolismul din poezia sa: „De la poeții expresioniști a deprins Ion Mureșan, nu mai încapă îndoială, acest limbaj aluziv, parabolic, deschis spre marile simboluri nedeterminate (...). Se pot relativ ușor observa tensiunea, discrepanța care există aici între violența limbajului de la suprafața poemului și ambiguitatea, indeterminarea simbolurilor din adâncul lui. Este un poem sarcastic, un refuz tăios al lucrurilor din afară și al cauzalităților evidente, o contestare aspră a memoriei, o sugestie, în fine, a spaimei de cuvântul proliferant. Câteva imagini vin din literatură. Poetul este orb ca Demodoc la curtea regelui Alcinoi sau ca tricul Tamiris pedepsit de Muzele geloase... Ca să vadă cu ochii imaginației, el trebuie să-și piardă vederea din afară, iar ca să poată comunica esențialul, incomunicabilul, poetul nu trebuie să folosească limbajul transparenței.”

Poezia e o pătrundere în ființa lucrurilor prin luciditate (o luciditate dusă până la limita de sus), o îmbolnăvire de singurătate, de neliniști și spaimă, totul tradus printr-o poetică a disperării. (...)»³⁸

Articolul se încheie într-un timbru elogios prin consemnarea faptului că I. Mureșan este un poet de forță și substanță metafizică, neoexpresionist vizitat de imagistica suprarealistă de calitate superioară, fascinat de tentația marilor viziuni și de adevărurile absolute, netrucate ale ființei, aspirând uneori la formulele presocratice ale discursului liric. Conform credinței criticului, el rămâne, prin originalitatea universului său, o valoare perenă și un reper al generației '80, "unul dintre cei mai interesați, mai profunzi și mai spectaculoși poeți români ai ultimilor trei decenii"³⁹.

Explorând *Cartea de iarnă* a colegului său de generație, poetul Nichita Danilov remarcă frecvența mare a artelor poetice care se regăsesc în volum și care deschid fiecare dintre cele trei cicluri ale volumului. El notează, de asemenea, tonul oracular al acestuia și decupajul amplu de real reperabil în spațiul textual al întregului volum, caracteristic, după cum s-a putut vedea, poeziei tuturor reprezentanților generației optzeciste de debut. N. Danilov consideră însă că, spre deosebire de cei care îi vor urma lui I. Mureșan și care vor încerca să-i adopte sau să-i imite fie "glasul", fie imagistica și sintaxa întortocheată a frazei, poetul are puterea de a transcende temele, motivele și imaginile uzitate de toți și de a le ridica din sfera banală a cotidianului în spațiul unui vizionarism ce atinge deseori statutul "poeziei pure": „Poemul său e ca o ghilotină, poezia - ca o sentință, ca o condamnare la moarte, rostită din gura unui condamnat. Poetul își rotește «ochii uscați ca lemnele unui copac trăsnet» peste capetele mulțimii livide ce așteaptă să audă glasul sau «vorbește din groapa cu lei», din «cariera de piatră de la nordul orașului».”⁴⁰ Articolul se încheie cu afirmarea de către poetul ieșean a convingerii că posteritatea va recunoaște valoarea confinului său, în ciuda faptului că numeroși critici și poeți ai metropolei au încercat, fără succes, să-i minimalizeze poziția în peisajul literar al generației sale.

În articolul *Poeții mei: Ion Mureșan*⁴¹, Liviu Antonesei inventariază opera poetică a lui Ion Mureșan și cele câteva prezențe ale acestuia în cele mai importante antologii de poezie optzecistă ori de poezie contemporană în ansamblu, menționând faptul că masca de "poet posedat, vizionar" pe care i-au atribuit-o B. Lefter și alți comentatori, nu ar fi fost suficientă pentru a-l impune pe I. Mureșan în prim-planul generației sale și nici pentru a atrage atenția celor mai importanți critici – de la Manolescu, Simion, Felea și Regman la tinerii, pe atunci, Cistelecan, Mihăieș, Țeposu, Cristea. Pentru a se impune, Mureșan trebuia să fie și un poet foarte bun în respectiva formulă, ceea ce, din fericire, chiar era, poate cel mai bun, este de părere comentatorul.

Deși redusă din punct de vedere cantitativ, opera lui I. Mureșan este una explozivă, cu impact imediat și total asupra cititorului, chiar și asupra celui avizat, după cum comentează L. Antonesei. Acest fapt justifică anvergura exegezei care depășește cu mult dimensiunile operei

³⁸ Daniel Corbu, *Ion Mureșan. Tragicul joc al lucidității și neoexpresionismul nu prea bine temperat*, în "Nord literar", nr. 2 (45), 2007, p. 5.

³⁹ *Id. ib.*

⁴⁰ Nichita Danilov, *Păpușa de cârpă a lui Ion Mureșan*, în "Ziarul de Iași", septembrie, 2009, p. 5.

⁴¹ Liviu Antonesei, *Poeții mei: Ion Mureșan*, în "Observatorul Cultural", nr. 534, iulie 2010, p. 14.

ca atare. Mai mult, criticului i se pare îndreptățită situarea poeziei lui I. Mureșan, ca formulă, în cuprinsul unei generații proteice, cum este generația optzecistă, în ciuda tendințelor uniformizatoare care au existat nu doar din partea sistemului, ci și din partea unor critici onorabili, dintre care enumeră: Al. Mușina care îl încadrează pe I. Mureșan la «poezia metafizicului», D. Corbu, în categoria «neoexpresionismul ritualic, sublimarea cotidianului», Cistelean care semnalează excelența formulei, Lefter care îl definește drept „poet posedat, vizionar“, iar B. Crețu, în postfața la *Băutorii de absint*, redescoperă «rădăcinile expresioniste» ale poetului.

După ce înregistrează o serie de exegeze atente, L. Antonesei își propune să precizeze mai bine “expresionismul” lui Mureșan, dar și “vizionarismul” și caracterul “oracular” al versurilor poetului, trăsături contestate de unii exegeți, pe motivul fixării în prezent a discursului liric. El subliniază că afirmația criticilor este falsă, întrucât, de multe ori, în secvențele esențiale ale poemelor mai lungi, poetul ancorează discursul liric în trecut sau în viitor, configurând, de fiecare dată, scenarii lirice fabuloase. Motivația vizionarismului său poetic fixat, mai ales, în prezent și frazarea neoexpresionistă sunt puse de critic pe seama faptului că poetul percepe lumea într-o continuă și implacabilă apocalipsă. De aceea autorul articolului consideră că, pentru a se evita imprecizia legată de utilizarea conceptului de “vizionarism”, ar fi binevenită substituirea acestuia cu conceptul de “percepționism”, mai adecvat, în viziunea lui L. Antonesei, poeziei lui I. Mureșan.

Într-un alt articol apărut în “Contrafort”, dar și în “Vatra”, redactorul-șef al Editurii „Cartier” și scriitorul Emilian Galaicu-Păun consemnează că, odată cu Ion Mureșan – aedul generației '80, cum îl etichetează criticul –, poezia revine la origini și îl mărturisește cu aceeași forță, chiar și atunci când autorul se leapădă public de ea. Titlul volumului de debut, *Cartea de iarnă*, nu se datorează hazardului, în opinia lui E. G. Păun, ci răspunde, în ecou, celui al lui Ștefan Bănuțescu, *Iarna bărbaților* (1965), pentru a demonstra că I. Mureșan intră în poezie la vârsta maturității, iar poezia îi primenește sufletul, îi rafinează simțurile dereglate rimbaldian și limbajul pentru a-l transforma într-un “gentilom desăvârșit”. Criticul crede că se cuvine să vorbească despre o fecunditate introvertită, sublimată a autorului *Cărții de iarnă* – situat în descendența lui Dylan Thomas –, fertilitate „ce întreține acea atmosferă erotizantă, de pândă crescând gradual până la rut, pentru a se dezlănțui orgiastic, odată prinsă/trântită la pământ, starea de poezie. Dacă-ar fi să judecăm după energia pe care-o degajă, dintr-un foc, marile poeme mureșene – *Înălțarea la cer*, *Poemul de iarnă*, *Izgonirea din poezie* – sunt tot atâtea violuri în toată legea, ce-i drept consimțite și chiar provocate.”⁴²

După ce investighează toate cele trei volume ale lui Ion Mureșan, E. G. Păun semnalează că ‘trilogia’ poetului transilvan este „păstrând proporțiile, (...) o *Divina Comedie* de uz intern, cu *Cartea de iarnă* pe post de *Infernul*, *Poemul care nu poate fi înțeles* drept *Purgatoriul* și *cartea Alcool* ținând loc de *Paradisul*, unul însă distilat (mai exact – și cu asta îi facem un *clin d’œil* „președintelui Baudelaire” – paradisuri distilate)”⁴³

La începutul anului 2013 a fost reeditat volumul *Cartea de iarnă*, la Bistrița, la Editura Charmides care i-a publicat poetului, în 2010, *cartea Alcool*. De altfel, în urmă cu mai bine de

⁴² Emilian Galaicu-Păun, *Paradisuri distilate* (cartea *Alcool* de Ion Mureșan), în “Contrafort”, nr. 1-2 (195-196), ianuarie-februarie, 2011, p. 11.

⁴³ *Id. ib.*

zece ani, tot în același municipiu, Editura Aletheia a editat poetului volumul al doilea în ordinea aparițiilor discrete ale lui I. Mureșan, *Poemul care nu poate fi înțeles*.

Cartea de iarnă a apărut, la a doua ediție, cu un „Cuvînt înainte” semnat de filosoful Mihai Șora – un intelectual mereu aproape de tot ce a fost autentic în cultura română a ultimelor decenii – care apreciază în prefața acestui volum că: „Poezia lui (Ion Mureșan, n.r.) pornește din concretețea realului, din lumescul perceptibil, însă, în mod paradoxal, ea s-a desprins de orice ritual utilitar, de obsesiile și servituțile cotidianului (devenite, la mulți optzeciști, carte de vizită)”.

Volumul se încheie cu o postfață-mărturie, „Cuvîntul înapoi sau După 32 de ani”, aparținându-i poetului care își amintește apariția cărții în prima sa ediție, oferind cititorului câteva informații prețioase în acest sens: „Cum îmi văd cartea de debut după 32 de ani? În primul rând, o văd întreagă. Căci am introdus în poemul *Izgonirea din poezie* și pasajul care a căzut la Cenzură, pasaj marcat în textul acestei ediții cu litere italice. Apoi, poemele au o prospețime adolescentină și o credință în poezie și în inspirație pe care poezia mea de mai târziu le-a pierdut pe drum. Oricum, nu aş modifica nimic din carte. Dar principalul motiv pentru care am fost de acord cu o reeditare a cărții e acela că prietenii mei, care au căutat cartea în biblioteci, mi-au spus că acolo nu mai există decât «carcase» ale cărții, copertile, căci studenții au tăiat filele cu poeme cu lama. Au trecut 32 de ierni și tot mi-e dragă *Cartea de iarnă*.⁴⁴ După trei decenii, poeziile rămân la fel de percutante și imprevizibile; nimic îmbătrânit, nimic desuet, nimic facil; o poezie cu irizări reci, superioare.

În opinia lui Ion Pop, *Cartea de iarnă* se prezintă pe sine, fiind o carte fundamentală a generației poetice '80. Este cunoscut, de altfel, că în *Cronica unei cărți anunțate*⁴⁵, inclusă în volumul coordonat de Iulian Boldea și dedicat lui Ion Mureșan, apărut cu câțiva ani înainte, I. Pop îl situează pe poet între numele de referință din literatura română – „poetii actuali cei mai prețuiți” – și face o retrospectivă a traseului poetic urmat de acesta înainte de apariția, anunțată, dar mereu amânată, a *Cărții Alcool*. El afirmă că rolul poetului optzecist a fost crucial pentru generația sa, versul său emblematic „Nu am decât o singură prejudecată – realitatea” devenind sloganul întregii generații '80 și marcând una dintre mizele mari ale optzeciștilor.

La *Festivalul de Carte Transilvania 2013*, Ion Pop a reiterat ideea că opera lui Ion Mureșan este profund ancorată în ontologic și în neoexpresionism, rămânând o poezie proaspătă, ingenuă, pentru că se apropie de un limbaj avangardist și, mai precis, de fenomenul „coborării poeziei în stradă”. Poezia lui Ion Mureșan s-a întors, după afirmațiile lui Ion Pop, alături de poezia Martei Petreu, a lui Aurel Pantea și Andrei Zanca, spre un expresionism istoricizat și spre o *izgonire din poezie*.

⁴⁴ Ion Mureșan, *Cartea de iarnă*, Bistrița, Editura Charmides, 2013, p. 55-56.

⁴⁵ I. Boldea (2008: 51-52): „Poetul nostru vorbea atunci despre „izgonirea din poezie”, adică din lirica de factură mai mult sau mai puțin estetizantă, practică de o bună parte din cei de la '60, lua în răspăr «estetica», văzându-se «șchiopătând la porțile culturii», ironiza poza contemplativă, lua peste picior convențiile «poetice», preferându-le, încă o dată, stângăciile și imperfecțiunile atât de dragi celeilalte modernități, avangardiste, și optând în chip decis pentru expresia – de tradiție cumva argheziană – solidară cu materialitatea și corporalitatea lumii; poetul se repezea la «lucrul denumit ca să-l umple de bube și semnificații», frumusețea era privită ca agresivă (ceva din tânărlul Geo Bogza se afla prin apropiere). Așa s-a putut vorbi și despre natura rimbaldiană a discursului său nonconformist, purtător al unei noi energii existențiale, al unei prospețimi regeneratoare pentru lirismul reinvestit ontologic, și așa a putut fi situat poetul la rubrica neo-expresioniștilor, împinși o vreme de «lunedistii» ironici și ludici bucureșteni mai «pe din josul» raiului liric al momentului.” (I. Pop)

Reeditarea *Cărții de iarnă* i-a prilejuit lui Daniel Cristea-Enache unele reflecții pe marginea lecturii critice dinspre contemporaneitate spre trecut: „S-a vorbit destul de mult despre o lectură critică inversă, făcută dinspre contemporaneitate spre trecut și dinspre modernitate spre tradiția literară. La scară, acest tip de lectură poate fi aplicat și unui autor, pe cursul operei lui, revizitând și interpretându-i debutul editorial prin evoluția sa ulterioară.”⁴⁶ În această lumină, criticul propune o lectură a cărții de debut a lui Ion Mureșan din perspectiva *Cărții Alcool*. Această perspectivă ulterioară asupra *Cărții de iarnă* îl face pe criticul de la “România literară” să constate că, în ceea ce-l privește pe I. Mureșan, nu s-a produs un declin al poeziei sale, ci, dimpotrivă, doar puține poeme, din cartea de debut, ar fi „comparabile cu performanțele devenite standarde în cartea *Alcool*”⁴⁷. Printre aceste poeme demne de a fi considerate de valoarea ultimei cărți de poezie a autorului, D. Cristea-Enache numește *Izgonirea din poezie* din care citează amplu prima secvență. După ce reamintește epopeea⁴⁸ ce a constituit-o acordarea Premiului conferit de Editura Cartea Românească, comentatorul se referă și el la diferitele formule integratoare pe care criticii generației '80 i le-au aplicat lui I. Mureșan, sintetizându-le astfel: „Indiferent de formula sub care-l integrează, criticii și teoreticienii generației '80 îl vor introduce pe Ion Mureșan în tabloul și în constructul lor. Astfel, Radu G. Țeposu, în *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (1993), îl include la secțiunea *Criza interiorității. Patosul sarcastic și ironic*, deschizând capitolul chiar cu el. Ion Bogdan Lefter, în *Flashback 1985: Începuturile «noii poezii»* (2005), îl înscrie în direcția «orgolioșilor moraliști», diferită de cea a «conceptualilor cristalini» și de cea a «volubililor prozaizanți», aceasta din urmă mai consistent reprezentată. În fine, dar deloc în ultimul rând, Alexandru Mușina, în *Antologia poeziei generației '80* (1993), oferă încadrarea care mi se pare cea mai justă: în poezia «metafizicului» (fie și cu ghilimele)”⁴⁹. Acceptând ideea că este dificil de integrat modernismul viziunii lui Mureșan în postmodernismul generației sincrone cu debutul său, criticul îl raportează pe I. Mureșan la Mircea Cărtărescu, afirmând că cei “doi mari poeți din aceeași generație biologică, situați frapant în aceeași generație literară”⁵⁰, ilustrează două mari vârfuluri ale vizionarismului în poezia românească: *postmodernismul opzecist* – M. Cărtărescu și *modernismul pur* – I. Mureșan.

Trecând în revistă principalele perspective critice asupra *Cărții de iarnă*, D. Cristea-Enache apreciază că, impresionată de vizionarismul poetic al liricii sale, critica a devenit “ne-critică”, numărul impresionant de cronici și recenzii depășind cu mult numărul poemelor

⁴⁶ Daniel Cristea-Enache, *Tinărul Mureșan (I)*, în “România literară”, nr. 25-26, 2013, p. 4.

⁴⁷ *Id. ib.*

⁴⁸ Ion Mureșan (2013: 53-54): „Mircea Ciobanu a venit și a fost de-a dreptul entuziasmat. Țin minte și acum că a vorbit despre poezia mea comparând-o cu un «cuțit fără plăsele». Nicolae Manolescu l-a întrerupt și i-a spus: «Metaforele dumneavoastră sunt, ca întotdeauna, strălucitoare, dar nu ne interesează. Ne-ar interesa dacă aveți ceva de spus în calitate de editor». După cinaclu, Mircea Ciobanu și Nicolae Manolescu m-au chemat deoparte și m-au întrebat dacă am dat cartea la vreo editură și mi-au propus să o dau la “Cartea Românească” pentru anul viitor, căci concursul de debut (cel cu manuscrise trimise în plicuri «cu motto») se încheiase, iar juriul semnase Procesul-verbal. Și tot Nicolae Manolescu: «Ei, și tu, de parcă Procesul-verbal nu poate fi refăcut!». I-am lăsat domnului Mircea Ciobanu poemele pe care le aveam la mine. Peste două săptămâni, pe lista cu câștigătorii concursului editurii, publicată în România literară, figuram și eu cu *Cartea de iarnă*. Câștigasem primul concurs la care nu participasem.”, ap. Daniel Cristea-Enache (2013: 4).

⁴⁹ Daniel Cristea-Enache, *Tinărul Mureșan (I)*, în “România literară”, nr. 25-26, 2013, p. 4.

⁵⁰ Daniel Cristea-Enache, *Tinărul Mureșan (II)*, în “România literară”, nr. 31, 2013, p. 3.

volumului, după cum remarcă și Ion Mureșan în „Cuvîntul înapoi” al celei de-a doua ediții a cărții sale.

Referindu-se la impresia pe care a lăsat-o volumul de debut al lui I. Mureșan asupra criticii de receptare, D. Cristea-Enache comentează că aceasta nu a întreprins o analiză minuțioasă a tuturor poemelor din *Cartea de iarnă*, ci a centralizat, mai ales, câteva texte pe care autorul articolului le numește, fără tăgadă, “capodopere”, restul fiind trecute, frecvent, cu vederea. El amintește, în acest context, o singură excepție în domeniu, Ion Bogdan Lefter care, în *Flashback 1985: Începuturile «noii poezii»* (2005), realizează o critică ponderată, obiectivă, înregistrând, cu acribie, deficiențele și scăderile lirismului lui I. Mureșan. Două aspecte reține D. Cristea-Enache din cronica lui I. Bogdan Lefter: pe de o parte, poemele de mică întindere ale lui I. Mureșan par a fi lipsite idei mari ca urmare a “sufocării” inspirației poetice; pe de altă parte, poemele ample sunt, uneori obscure, datorită proliferării haotice a imaginilor poetice și a “paradoxurilor «inspirate»”. Criticul de la “România literară” consideră binevenită și oportună o astfel de atitudine în critica de poezie și subscrie la ea. În acest spirit, el analizează câteva poeme – *Poemul despre poezie*, *Splendidele grădini ale aurului*, *Frig* etc. – afirmând că, în cele patru secțiuni ale volumului, capodopera este atinsă de trei ori, prin trei texte impecabile: *Splendidele grădini ale aurului*, *Poemul despre poezie* (cu care se deschide secțiunea a doua) și *Izgonirea din poezie* (poemul situat în *Addenda*), urmate valoric de *Cât despre frumusețe* și *Înălțarea la cer*, a treia secțiune a volumului neoferind niciun text comparabil și, deci, încadrabil în cele două clase. Această ierarhizare a poemelor îi dă ocazia criticului să emită și unele judecăți de valoare cu privire la *Cartea de iarnă*, circumscriind câteva trăsături ale volumului în ansamblul său. Astfel, exegeza îl conduce la ideea că discursul poetic al autorului este fals prozaic și pseudorealist, narativitatea lui e înșelătoare, ignorând direcția de dezvoltare a poeziei românești contemporane. Mai mult, formula sa poetică beneficiază de o articulare complicată, rafinată care are la bază o retorică indispensabilă și o artificialitate studiată. Funcția retorică este una instrumentală, vizionarismul nu exclude retorica, ci se accesează prin ea. În altă ordine de idei, articularea viziunii și revelația poetică implică o stratificare imagistică (nu neapărat abundență imagistică!) și traseu discursiv-poematic pentru a se desfășura sinuos sau pentru a primi accente diferite care-i permit schimbări de registru și modificări de perspectivă.

În încheierea articolului, D. Cristea-Enache conchide că, dacă se face abstracție de intertextualismul cărții *Alcool*, I. Mureșan rămâne, în întreaga sa creație, un modernist la care poeticul necesită amplexarea spațiului textual pentru a se institui, volumul de debut, *Cartea de iarnă*, fiind unul despre “abisalitate”, nu despre realitate.

Ioan Holban vorbește într-un studiu recent, *Căci nu toate sunt inexprimabile și nici toate exprimabile*, despre limpezimea frapantă a poeziei din volumul de debut, cristalizată în jurul poemului-pivot *Autoportret la tinerețe*. El notează că aceasta își are originea și esența în polarizarea viziunii și, implicit, a textului între “a exprima inexprimabilul” – a face vizibil obscurul – și “a inexprima exprimabilul” – a obscuriza vizibilul. Din unghiul său de vedere, poezia se articulează pe două nivele semiotice: primul este acela al organizării realului prin cuvînt, al ordonării “haosului” în propoziții – e “spunerea” poeziei, iar cel de-al doilea este al revelării viziunii care structurează dinamica de profunzime a textului – este “revelația” din spatele limbajului, construcția sensului global al poemului: „Poezia lui Ion Mureșan are două încăperi despărțite de o ușă dublă; în prima se află toate cele care «colcăie de semnificații», în

a doua, bobul de piper, în prima, cine va zice (“Trăiește-ți viața conform gramaticii!”, de exemplu), în cealaltă, altcineva cîntă (“Bucetul de trandafiri ești tu iubita mea./ Bucetul parfumat de trandafiri”). În prima încăpere, poetul strigă «pe sub burțile simbolurilor», în cea de-a doua, după ce va fi trecut de ușa dublă, izbește semnificantul de semnat, ca pentru a-i cere să se nască ori, poate, cu tunetul vocii Lui chemîndu-l pe Lazăr din morți, a patra zi (...) ⁵¹. I. Mureșan este un sculptor al cuvintelor și un constructor al sensurilor, uzitînd imagini somptuoase pe care le așază într-o lumină nouă, conferindu-le o altă geneză. Momentul trecerii de la un palier la altul va deveni vizibil, pe deplin, peste treisprezece ani – afirmă cercetătorul – în 1993, odată cu apariția volumului *Poemul care nu poate fi înțeles*, când gramaticii poeziei i se va substitui, în întregime, viziunea ei, “vedenia” ființei poetice care trece dincolo de spațiul semnificativ, în transsemnificație. Sensul acestei transgresiuni este, pentru critic, geneza “poemului care nu poate fi înțeles” ce răspunde imperativelor poeticilor suprarealiste și expresioniste, “inexprimînd exprimabilul” odată cu abandonarea poeticilor simboliste.

Într-o altă ordine, criticul găsește drept corespondent acestei polarități limbaj-viziune și pendulării prin cele două încăperi ale lirismului raportul tensional dintre cromatica realului – *galbenul* ⁵² și cromatica sinelui poetic – *albastrul*, dintre fantasma orașului și realitatea lui marginală, dintre cosmic și teluric, sus și jos (...) ⁵³. Finalul investigației detaliate întreprinse de I. Holban aduce lămuriri cu privire la sfârșitul “gâlcevii” “exprimabilului” cu “inexprimabilul” în poetica lui I. Mureșan, odată cu apariția câtorva poeme – *Rugăciune*, *Înviere*, *Colind*, *Întoarcerea fiului risipitor*, *Ci eu singur sub pămînt* din volumul *Cartea Alcool* – care marchează convertirea definitivă a lui I. Mureșan și saltul dincolo de aceste polarități printr-o formulă poetică ingenuă a unuia dintre cei mai importanți protagoniști ai liricii ai generației '80.

Poet reflexiv, cu luxurianță imagistică și explozivitate metaforică, Ion Mureșan trăiește visceral poezia, cu furie și voluptate, cu încordare rebelă și viziune sarcastică, insurgent și moralizator, rămânînd după cum nota, în 1993, și Laurențiu Ulici în “România liberă”, un poet, realmente, extraordinar, situat în descendența lui Virgil Mazilescu, cu care împărtășește același mod de a gândi poezia. Apropiîndu-se, așa cum s-a menționat deja, de tradiția neoexpresionistă a școlii clujene de poezie – de la *Steaua* sau de la *Echinox* –, orientată spre mari simboluri și dialoguri cu eternitatea, *Cartea de iarnă* a atras atenția, încă de la început, prin viziunea titanică și prin forța copleșitoare, împinsă la tensiuni extreme, cu care se apropie de „concretul” existențial, cu care sparge limitele realului. Experiența sa poetică este rezultatul unei intense combustii interioare. Poetul este înzestrat cu o percepție acută a materiei realului care sfidează ordinea cuminte și logica lumii, dar și cu o imaginație care funcționează sub regim paroxistic, proliferînd spre halucinația coșmărească ce deformează

⁵¹ Ioan Holban, “Căci nu toate sunt inexprimabile și nici toate exprimabile” (Ion Mureșan), în “Dacia literară”, nr. 112-113 (1-2), 2013, p. 11-16.

⁵² Ion Mureșan, *Poezia este suprema terapie* (II), interviu realizat de Svetlana [Cârstean](#) în “Observatorul cultural”, nr. 91, [noiembrie, 2001](#): „Asta e culoarea care mă cutremură. E culoarea marginii, a nebuniei (subl. n.). Acea paloare a trecerii, a venirilor și a plecărilor. E o gară. E ca și Beclean. Galben de Beclean. E trist. Și deprimant. Da, dar e și excitant.”

⁵³ Ioan Holban, “Căci nu toate sunt inexprimabile și nici toate exprimabile” (Ion Mureșan), în “Dacia literară”, nr. 112-113 (1-2), 2013, p. 13-14.

grotesc liniile obiectelor și generează imagini stridente, șocante. El refuză conformismul vieții și al scrisului și încalcă sistematic „ordinea” și „unitatea viziunilor”, dar și sintaxa versului. Efectul este acela al încorporării lumii în vers în aspectele ei derizorii, în nuanțele ei fluide, versatile, tocmai pentru a se elibera de carnația ei concretă și de a-i transgresa barierele.

Lăsând la o parte posibilitatea decepției, motivele care prevesteau un sfârșit nefast al carierei poetice a lui Mureșan și urmărind traseul receptării critice pe parcursul a trei decenii, se poate observa că, de la un critic la altul, de la un an la altul, s-au reiterat, mai degrabă, aceleași opinii. Receptarea critică nu s-a modificat radical, reafirmarea acelorași idei critice, fiind depășită, în anumite cazuri, printr-un spor de profunzime sau prin delimitări și analize mai nuanțate, cum este cazul la Alexandru Cistelean, Iulian Boldea, Gheorghe Perian, Ion Pop etc.

Sunt menționate și revin mereu în atenția și în comentariile criticilor concepte precum: „regim paroxistic al poeziei” (Ioan Buduca), „atitudinea rimbaldiană, iconoclastă”, „sonorități oraculare” (Gh. Perian), „criza interiorității” (Radu G. Țeposu), „criză de conștiință”, „coșmar cu valoare existențială” (Ion Negoitescu), „poezia «metafizicului»” (Al. Mușina), „vizionarismul funebru, apocalitic”, spaima, nebunia, grotescul și sardonicul (Iulian Boldea) etc. cu toate elementele aferente recuzitei expresioniste pentru a desemna, așa cum afirma Al. Cistelean, „cel mai mare poet al României de azi”, „un nume exotic în peisajul literat” care și-a câștigat reputația prin statura exemplară a constructului său liric: „Poezia lui Ion Mureșan e reputată pentru dificultatea sa. E o poezie ce nu se lasă citită (și interpretată) cu ușurință. Sensul se ascunde, imaginile poetice sunt amăgitoare, dinamica sensurilor primește investitura gravă a unui ermetism lipsit de morgă, de o anume naturalețe chiar. Descinzând atât din Rimbaud (cât s-a mai repetat asta!) cât și din Virgil Mazilescu, versurile lui Ion Mureșan edifică o arhitectură lirică singulară, de o frapantă originalitate, din care fac parte integrantă spasmul și luciditatea, fiorul morții și figurația onirică, dizarmoniile voite și, oricât ar părea de ciudat, calofilia ilicită. (...) Ceea ce e joc, al cuvintelor și al sensibilității, la alți optzeciști, e damnare, imersiune în abis, revelație a spasmelor ontice și orfism la Ion Mureșan, poet pentru care lirismul înseamnă, înainte de toate, angajament total, vocație a asumării propriei condiții și autenticitate a ființei legitimate prin verb. Ion Mureșan e un poet de primă mărime, ce trăiește fără rest vibrația lirismului, un poet ce se identifică total, fără niciun rabat, cu propria poezie, alcătuită din fantasme, ultragii ale sinelui și însingurări. Locuit exclusiv de lirism, posedat de demonii singurătății și ai suferinței de a fi, Ion Mureșan e mistuit până la patimă de ideea datoriei de a documenta liric despre boală, timp, agonie, moarte și suferință. Pe scurt, Ion Mureșan e *poetul for ever*.”⁵⁴

Bibliografie

I. Corpus de opere

Mureșan, Ion, *Cartea de iarnă*, București, Editura Cartea Românească, 1981.

Mureșan, Ion, *Poemul care nu poate fi înțeles*, Tîrgu Mureș, Editura Arhipelag, 1993.

Mureșan, Ion, *Cartea Alcool*, Bistrița, Editura Charmides, 2010.

⁵⁴ Iulian Boldea, (coord.), *Ion Mureșan: Poetul for ever*, Tîrgu-Mureș, Editura Ardealul, 2008, p. 3.

Mureșan, Ion, *Cartea pierdută - o poetică a urmei* (eseuri), Bistrița, Editura Aletheia, 1998.

II. Referințe critice generale. Critică și istorie literară, hermeneutică, poetică, lingvistică etc.

Volume individuale

Boldea, Iulian, *Metamorfozele textului (Orientări în literatura română de azi)*, Tîrgu-Mureș, Editura Ardealul, 1996.

Boldea, Iulian, *Dimensiuni critice*, Tîrgu-Mureș, Editura Universității “Petru Maior”, 1998.

Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Tîrgu-Mureș, Editura Ardealul, 2002.

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești*, Brașov, Editura Aula, 2005.

Boldea, Iulian, *Poeți români postmoderni*, Tîrgu-Mureș, Editura Ardealul, 2006.

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Tîrgu Mureș, Editura Universității “Petru Maior”, 2011.

Buciu, Marian Victor, *Panorama literaturii române în secolul XX. 1. Poezia*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2003.

Bucur, Marin, *Literatura română contemporană* (coord.), București, Editura Academiei, 1980. Bucur, Romulus, *Poeți optzeciști (și nu numai) în anii '90*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.

Cistelean, Al., *Al doilea top*, Brașov, Editura Aula, 2004.

Cistelean, Al., *Top-ten (recenzii rapide)*, Cluj, Editura Dacia, 2000.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, trad. Dieter Fuhrmann, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Grigorescu, Dan, *Istoria unei generații pierdute: Expresioniștii*, București, Editura Eminescu, 1980.

Iorgulescu, Mircea, *Scriitori tineri contemporani*, București, Editura Eminescu, 1978.

Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Editia a II-a adăugită, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.

Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Pitești, Editura. Paralela 45, 2005.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1981.

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Reșița, Editura Timpul, 1996.

Manolescu, Nicolae, *Poeți moderni*, Brașov, Editura Aula, 2003.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Martin, Mircea, *Generație și creație*, București, Editura pentru literatură, 1969;

Mincu, Marin, *Eseu despre textul poetic*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

Micu, Dumitru, *Limbaje lirice contemporane*, București, Editura Minerva, 1988;

Mușina, Alexandru, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, Editura Cartier, 1997.

Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998.

Pavel, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, București, Editura Meridiane, 1978.

Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996.

- Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 1996.
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, București, Editura Atlas, 2000.
- Pop, Ion, *Jocul poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1985.
- Pop, Ion, *Recapitulări*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, București, Editura Cartea Românească, 1989.
- Petrescu, I. Em, *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003.

Volume colective

- Boldea, Iulian (coord.), *Ion Mureșan: Poetul for ever*, Tîrgu-Mureș, Editura Ardealul, 2008.
- Cotruș, Ovidiu, *Elemente expresioniste în poezia românească*, în *Meditații critice*, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura Minerva, 1983.
- Crăciun, Gheorghe (coord.), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.
- Dima, Al., Grigorescu, Dan, *Rumanian Expressionism*, în Ulrich Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Phenomenon*, Didier & Akadémiai Kiadó, Paris – Budapesta, 1973.
- Lefter, Ion Bogdan (ed.), *Scriitori români din anii '80- '90*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
- Worringer, Wilhelm, *Probleme artistice actuale*, în *Abstracție și intropatie și alte studii de teoria artei*, prefața de Ion Ianoși, traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Univers, 1970.

III. Dicționare, enciclopedii, antologii etc.

Dicționare

- Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române*, Universul Enciclopedic, București, 2005.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1993.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994.
- Pană **Dindelegan**, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira & Co, 2005.
- Pop, Ion (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I-IV (1998-2003); ed. definitivă, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.
- Vedinaș, Traian (coord.), *Echinoxismul. Dicționar sintetic și antologic*, Cluj, Editura Grinta, 2006.
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români*, I-IV, București, Editura Fundației Culturale Române și Editura Albatros, 1995-2002.

Antologii

- Alboiu, George (coord.), *Antologia poezilor tineri*, București, Editura Cartea Românească, 1982.
- Crețu, Bogdan (pref.), *Băutorii de absint. Traian T. Coșovei, Nichita Danilov, Ion Mureșan, Ioan Es. Pop, Liviu Ioan Stoiciu*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.

Chioaru, Dumitru, Văcărescu, Ioan Radu, *Antologia poeziei române de la origini până azi*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.

Mincu, Marin (coord.), *Poezia română actuală*, vol. I, Constanta, Editura Pontica, 1998.

Mușina, Alexandru (coord.), *Antologia poeziei generației '80*, Brașov, Editura. Aula, 2002.

Pop, Ion (coord.), *Poezii revistei Echinox. Antologie (1968-2003)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.

Ulici, Laurențiu *Antologia poezilor tineri, 1978-1982*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2006.

IV. Publicistică. Studii, articole, cronici literare, recenzii, interviuri în periodice etc.

“Secolul 20”, nr. 11-12 [107-108], 1969.

Antonesei, Liviu, *Poezii mei: Ion Mureșan*, în ”Observatorul cultural”, nr. 534, iulie 2010.

Antonesei, Liviu, *Poezii mei: Ion Mureșan, o revenire*, în ”Observatorul cultural”, nr. 561, februarie 2011.

Bahr, Hermann, *Expresionismul*, în “Secolul 20” - Expresionismul”, nr. 11-12 [107-108], 1969.

Berindeanu, Florin, *Poetul în iarnă*, în “Amfiteatru”, nr. 2, 1983.

Bodiu, Andrei, *Optzecism și postmodernism*, în “Sud-Est”, nr. 4, 2001.

Boldea, Iulian, *Ion Mureșan și tensiunea limitelor*, în “Tribuna”, nr. 79, 16-31 decembrie 2005.

Braga, Corin, *Postmodernismul literar românesc – bătălia dintre generații*, eseu în “Echinox”, XXVII, nr. 6-7-8-9, 1995.

Buduca, Ioan, *Cartea de iarnă*, în “Viața studentescă”, nr. 35, 1981.

Bugariu, Voicu, «*Supărarea*» poetului, în “Luceafărul”, nr. 40, 1981.

Cârstean, Svetlana, „*Poezia este suprema terapie*“ (I). Interviu cu Ion MURESAN, în “Observatorul cultural”, nr. 90, noiembrie 2001.

Cârstean, Svetlana, „*Poezia este suprema terapie*“ (II). Interviu cu Ion MURESAN, în “Observatorul cultural”, nr. 91, noiembrie 2001.

Cernat, Paul, *O antologie cenzurată în România anilor '80* (Antologia poezilor tineri. 1978-1982, realizată de regretatul Laurențiu Ulici), în “Observatorul cultural”, nr. 328, 6 iulie 2006.

Chioaru, Dumitru, *Cartea de iarnă*, în “Euphorion”, nr. 1-3, 1992.

Cistelean, Al., *Cartea de iarnă* de Ion Mureșan, în “Familia”, nr. 11, 1981.

Cistelean, Al., *Scurt prospect în favoarea poeziei tinere*, în “Vatra”, nr. 1-2, 2007.

Constantinescu, Radu, *Am fi toți geniali de-am reuși să facem cuvântul una cu gândul* - Interviu cu Ion Mureșan, în “Ziarul de duminică”, nr. 2, 18 ianuarie 2008.

Corbu, Daniel, *Ion Mureșan. Tragicul joc al lucidității și neoexpresionismul nu prea bine temperat*, în “Nord literar”, nr. 2 (45), februarie 2007.

Cristea, Dan, *Cartea de iarnă*, “Luceafărul”, nr. 46, 1981.

Cristea-Enache, Daniel, *Întoarcerea poetului (I)*, în “Ziarul de duminică”, 10 martie 2011.

Cristea-Enache, Daniel, *Întoarcerea poetului (II)*, în “Ziarul de duminică”, 16 martie 2011.

Cristea-Enache, Daniel, *Tînărul Mureșan (I)*, în “România literară”, nr. 25-26, 2013.

Cristea-Enache, Daniel, *Tînărul Mureșan (II)*, în “România literară”, nr. 31, 2013.

Danilov, Nichita, *Păpușa de cârpă a lui Ion Mureșan* în “Ziarul de Iași”, septembrie 2009.

Dascălu Luminița, *Aventura unui interviu cu Ion Mureșan* în “Poem Caffè”, nr. 2, 2012.

- Dăubler, Theodor, *Expresionismul*, în “Secolul 20” - *Expresionismul*, nr. 11-12 [107-108], 1969.
- Galaicu-Păun, Emilian, *Paradisuri distilate (cartea Alcool de Ion Mureșan)*, cronică literară în “Contrafort”, nr. 1-2 (195-196), ianuarie-februarie 2011.
- Gheorghe, Cezar, *O nouă „dereglare a tuturor simțurilor”*. Ion Mureșan, cartea *Alcool*, în “Observatorul cultural”, nr. 558, ianuarie 2011.
- Grigore, Paul, *Hermetismul Cărții de iarnă*, în “Brașovul literar și artistic”, nr. I-II, 1982.
- Holban, Ioan, *Căci nu toate sunt inexprimabile și nici toate exprimabile (Ion Mureșan)*, în “Dacia literară”, nr. 112-113 (1-2), 2013, p. 11-16.
- Horasangian, Bedros, *Despre cărți de poezie de: Ion Mureșan, Alexandru Mușina, Pavel Șușară, Marina Țvetaeva*, în “Observatorul cultural”, nr. 677, iunie 2013.
- Lazăr, Marius, *Ion Mureșan. Poezia '80*, în “Astra”, nr. 3, 1984.
- Manole, Cristina, *Lecturi în vremuri de austeritate. Alcoolurile lui Ion Mureșan*, în “Observatorul cultural”, nr. 554, decembrie 2010.
- Manolescu, Nicolae, *Cartea de iarnă*, în “România literară”, nr. 38, 1981.
- Mihăieș, Mircea, *Cartea de iarnă*, Ed. Cartea Românească, în “Orizont critic”, nr. 42, 1981.
- Mușina, Alexandru, *Din nou despre Cenușereasa*, în “Echinox”, nr. 2-3, 1988.
- Nicolau, Felix-Narcis, *Marea evadare*, în “Ziarul de Duminică”, nr. 3, 1 iulie 2011.
- Pop, Ion, Diaconu, Mircea, A., Ursa, Mihaela, Terian, Andrei, Cernat, Paul, Komartin, Claudiu, Lefter, Ion Bogdan, Cărtărescu, Mircea, *Optzecismul*, în “Euphorion”, nr. 1-2, 2008.
- Săuca, Daniel, *“Poezia este cea mai credibilă dovadă a existenței lui Dumnezeu”* - Interviu cu Ion Mureșan, în “Caiete silvane”, nr. 11, noiembrie 2010.
- Tăușan, Viorel, *Pledoarie pro domo. Optzecism versus optzeciști* (încercare asupra postmodernismului și a optzecismului românesc), în “Caiete silvane”, 13 octombrie 2010 și 9 noiembrie 2010.
- Zbârciog, Vlad, *Ion Mureșan – O nouă dimensiune a gândirii poetice*, în “Hyperion”, Anul 31, numărul 4-5-6 (228-229-230), 2013.

CROSS-CULTURAL ENCOUNTERS IN DORIS LESSING'S AFRICAN LAUGHTER

Anca Georgescu, Assist. Prof., PhD, "Valahia" University of Tîrgoviște

Abstract: Doris Lessing's African Laughter is an account of four journeys to Zimbabwe. The travelling protagonist, the author herself, was born of British parents, spent her childhood on a large farm in Southern Rhodesia, and first came to England in 1949. Declared a prohibited immigrant by the colony's white government, Lessing was prevented from returning to Southern Rhodesia because of her anti-colonial ideas. Since the independence of Zimbabwe in 1980, she has been allowed entrance again, and African Laughter recounts Doris Lessing's journeys made between 1982 and 1992.

This paper aims to demonstrate that, in her African writings, Doris Lessing works both within and beyond the colonial experience, and that she understands the rigorous limitations of colonial society, which relies for identity and cohesion on the attempt at maintaining its own narrow boundaries. Despite all these, she imaginatively steps outside those borders. This extended vision enables her to see beyond the false colonial myth of white superiority, of the necessity that blacks and whites should never mix.

Furthermore, the analysis will show that Doris Lessing disrupts the conventional linearity of African travelogue, undermining the distancing, commanding gaze of most postcolonial travel writing. She breaks the mould of conventional travel writing on Africa by criticizing the legacy of colonial discourse, and by confronting the alienation of the colonial gaze as an aspect of her own identity.

By blending personal and political experience, objective and subjective perspectives, documentary interest and empathy, it becomes increasingly apparent that, for the author, Africa is more than a geographical place; it is a metaphor for displacement and for the writing experience.

Keywords: Africa, identity, myth, nostalgia, memory, travel writing.

Multiculturalism is the emblem of Doris Lessing's entire literary production as well as of her whole life experience. A prolific contemporary British writer and the recipient of more than twenty literary prizes and awards, Doris May Tayler was born in Kermanshah, Persia (now Iran) and grew up in Southern Rhodesia (now Zimbabwe) until 1949, when she came to England with the manuscript of her first novel, *The Grass is Singing*. The novel was published in 1950, and brought its author immediate success. Since then she has never ceased writing, producing a huge number of novels, short stories, narratives, exploring a variety of themes.

After a seven-year absence, Lessing returned to Southern Rhodesia in 1956, in order to revisit the country of her childhood. At the end of her trip – during which she had been under constant surveillance by the political police – her presence was declared undesirable in both Southern Rhodesia and South Africa, because of her political views. The experiences of this trip are narrated in her book *Going Home* (1957), partly a personal narrative, partly a travel notebook. It was only after Rhodesia had gained its independence in 1980 that she was able to return to that part of Africa. *African Laughter: Four Visits to Zimbabwe* (1992) describes her four visits to Southern Africa, between 1982 and 1992.

The years spent in Africa influenced Lessing deeply, both as a maturing woman and as a writer. 'Africa belongs to the Africans', she wrote in 1956. 'The sooner they take it back, the better. But a country also belongs to those who feel at home in it' (*Going Home*, 11). Undoubtedly she is one of 'those' who feel at home in it, to the extent that ever since she left Africa, she has regarded herself as an exile. She is, after all, 'an expert in unsettlement' (Sage,

11), or, in Judith Gardiner's words, 'a colonial in exile', whose work is characterized by 'a fruitful unsettledness that makes... [her both an] inheritor...and [an] antagonist...to imperialism.... The English literary tradition is the reassuring heritage of a mother tongue, but it is also somewhat alien' (Gardiner, 13).

Doris Lessing's writing career was forged by Africa. Her main, haunting theme is definitely grounded in the problem of how, as a white settler, she can deal with oppression: the inner and outer dimensions of her condition as an exile, in Africa (where she is British) and in 'her' country, where she longs for her African experience. The tensions in Lessing's stories clearly rely on the coexistence of a romantic response to the African bush and the author's awareness that the capitalism of the settlers was to blame, as it sought to transform it into profitable settlements. The landscape, its people – both black and white – Africa's recent history and present society, which informed most of her first thirty years, are the subject matter of a major part of her writing.

In her African writings, Doris Lessing works both within and beyond the colonial experience. She understands the rigorous limitations of colonial society, which relies for identity and cohesion on the attempt at maintaining its own narrow boundaries. In spite of that, she imaginatively steps outside those borders. This extended vision enables her to see beyond the false colonial myth of white superiority, of the necessity that blacks and whites should never mix. The most important feature of her African texts however, is the endeavour to re-imagine relationships between liminal white and black heroes in Southern Rhodesia. In her exploration of this liminality, which is, her life-long obsession, Lessing advocates convergence rather than categorization.

Very little critical attention has been paid to her Southern African writing, a corpus of texts marked by a 35-year gap: two were published in the 1950s, and two in the 1990s. In *Doris Lessing: The Poetics of Change*, Green refers to *Going Home*, *African Laughter* and *Under My Skin* (8), but offers no analysis of these texts in her book-length study of Lessing's vision of change. Similarly, Bertelsen only mentions, yet does not examine Lessing's extended 'autobiographical narratives' (15) in her introduction to *Doris Lessing*. In his 1978 study of Lessing's African writing, Michael Thorpe concludes with confidence: 'Since *The Four-Gated City* was published in 1969 Lessing has no longer been identifiable as an African writer in the strict sense, that is, her subject matter is no longer African and her themes have no specific relevance to Africa' (101). On the contrary, I will argue that quite the reverse is true: Lessing has written extensively about Southern Africa since Zimbabwe achieved independence in 1980, and since South Africa finally dismantled apartheid in 1994. The re-emergence of her Southern African writing is not merely an objective response to political change, but also a deeply felt consequence of the lifting of her ban as a prohibited immigrant in both countries, a status she resented for more than twenty-five years.

Lessing's study of race and class begins in her first novel, *The Grass is Singing*, which depicts the failure of intimacy between a white woman and her African male servant. In this first novel, the relationship between the 'poor' white woman and the native becomes an ideological paradigm. The autobiographical texts Lessing has written since she moved to England are less confined to the poor white paradigm and become more optimistic, less categorical in their exploration of the relationship and intimacy across the race barrier. Furthermore, she is determined to express empathy, primarily through dialogue. She explains

in her preface to *African Stories*, that ‘colour prejudice’ is symptomatic ‘of the atrophy of the imagination that prevents us from seeing ourselves in every creature that breathes under the sun’ (8). Several critics have written about Lessing’s interest in empathy. Green discusses Lessing’s understanding of ‘imagination as empathy’ (22) and the ‘empathic receptiveness’ of her characters (221). Judith Gardiner mentions empathy in her book, *Rhys, Stead, Lessing, and the Politics of Empathy*, but confines her study to Lessing’s short stories.

Thus, Lessing explores the possibility of transgressive relationships between the ‘weak links’ (Bertelsen 16) among Southern African settlers and Africans. In other words, she establishes convergence zones, where very dissimilar places and people (otherwise unlikely to interact) meet. In doing so, Lessing undermines, as Ann Stoler (1995) puts it, the myth of a white bourgeois hegemony in Southern Rhodesia (116), that ‘intensely race and class-conscious colonial society’ (Thorpe 6).

Lessing’s ‘pre-independence’ *Going Home*, written less than a decade after *The Grass is Singing*, deals with the ‘poor white’ problem seen as a challenge of colonial myths about white hegemony, and explores the possibility of interracial dialogue. Yet, the author is reluctant to imagine her own transgressions, and struggles to maintain the text’s objectivity. Lessing’s ‘post-independence’ texts, *African Laughter* and *Under My Skin*, revise *Going Home*, and are more successful in their subjective study of myth and dialogue. The distinction between these periods is crucial, because these three books are distinguished by their chronological position in relation to Zimbabwean Independence. In turn, independence functions as a metaphor for Lessing’s own growing up as a writer, of her experiments with genre and subjectivity.

It becomes increasingly apparent that Africa is more than a geographical place; it is a metaphor for displacement and for the writing experience. It has given her the strength and an almost overwhelming sense of being an outsider in the culture of the West, upon which she has cast a cold eye, as well as a stranger in Africa to which she has never delivered the ‘Great South African Novel’ (42), in the words of the critic Eve Bertelsen.

However, in *African Laughter: Four Visits to Zimbabwe* (1992), Lessing made a symbolic gesture: a change of name for that part of Africa she grew up in. In her detailed study on naming patterns in Lessing’s fiction, *Rereading Doris Lessing Narrative Patterns of Doubling and Repetition*, Claire Sprague observes that naming has always been a political strategy for Doris Lessing. Indeed, in *The Grass is Singing*, Lessing uses the name Rhodesia for her Southern African settings, but in *Martha Quest* she permanently changes that name to Zambesia, probably after the Zambesi River. ‘That name change is significant. It demonstrates Lessing’s discomfort with the English-imposed Rhodesia. So over thirty years before Africans repossessed the name of their land, Lessing symbolically repossessed it for them’ (Sprague, 166). Above all, *African Laughter* is, on the one hand, a more experimental work as far as the narrative technique is concerned, and, on the other hand, she foregrounds dialogue and empathy between blacks and whites in the newly Independent Zimbabwe.

In *African Laughter* Lessing assumes a quasi-sociological role, piecing together many discursive modes, including interviews, records of conversations, historical and geographical information, to show how attitudes in post-Zimbabwe evolve during her four visits from 1982 to 1992. Past speaks to present, black speak to white, political promises confront what happens in practice, the narrative, and the people she meets speak with many voices, praising

achievements, discussing shortcomings, always pointing to the dynamics of development, but the writer's displacement and its irony remain.

Offering multiple perspectives of black and white Zimbabweans, Lessing explores the complex relationship connecting trauma, nostalgia, and 'the bush', a topography that has been depleted by colonization. Seen with her 'other eye', the violent legacy of white occupation of the land is particularly well-drawn. One might be tempted to interpret Lessing's concept of writing with the 'other eye' as an attempt to speak from the position of the racial 'other' and therefore, however unintentionally, contributing to a project that re-colonizes non-whites. But, as John McCallister notes, Lessing destabilizes the objectifying and elusive colonial gaze by engaging with multiple forms and perspectives, thereby creating 'an alternative form of narrative that will not unwittingly re-inscribe the epistemology of colonialism in the structure of the narrative itself' (13). Lessing also examines how perceptions of landscape are culturally informed, implying that whites' attitude toward the bush differ from those of Mashona and Matabele inhabitants: "An anthropologist said, 'When I'm with the old people, I have to remind myself they live in a different landscape. Each rock, tree, path, hill, bird, animal has meaning'" (*African Laughter*, 348). Lessing's approach can be aligned with Dominick LaCapra's notion of objectivity which, contrary to objectification, is a meticulous form of research that involves empathy and respect for the other and 'the realization that the experience of the other is not one's own' (40).

Written in 1992, the travelogue announces Lessing's return to a thematic focus on Africa, however, this return is only partly a regression to the realist aesthetic that characterized her earlier writings set in Africa. Although travel writing is conventionally a genre imbued with notions of realism, truthfulness and veracity, *African Laughter* formally experiments with these notions. *African Laughter* consists of four chapters, and each narrates one journey, without any linear chronological structure. Although three out of four chapters start off with a description of the traveller's flight with Air Zimbabwe and her arrival, the subsequent travels through Zimbabwe are narrated in a fragmented way. *African Laughter* challenges the traditional travel plot, at least if we consider the travel genre to be an account of a singular, chronological journey from departure to arrival (Borm, 17).

The narrative of the four journeys is constructed as four compilations of narrative fragments, typographically divided by blank spaces and bold titles, which introduce referential information such as places ('Talk on the Verandahs', 'In the Offices' or 'The Mashopi Hotel'), topics ('Aids', 'Corruption' or 'Witchcraft') or people and types of people ('Garfield Todd', 'The Travelling Classes', 'The Farmers in the Mountains'). Sometimes they convey a more enigmatic, literary message ('Over the Rainbow', 'The Monologue'). These fragments suggest being what Claude Levi-Strauss (1966) called 'a bricolage', a postmodern aesthetic technique, characterized by non-linearity, diversity and simultaneity. In these fragments, daily practices, particular situations and conversations are narrated, in direct or indirect speech, which divert the readers' attention from the I-narrator. That the protagonist's travel experience is slipping out of focus is reinforced by the typographical composition of the narrative fragments and other characters who act as focalizers. For instance, in the fragment titled 'So what should be done?' the I-narrator is effaced, and only the views of the three characters remain:

Marxist student: The bourgeois Revolution has failed. Now we must have a revolution of the Proletariat.

Black farmer: Transport, it's all transport. If only Comrade Mugabe would organize transport...

White man: (born in the country, plans to stay in it, on innumerable boards, committees, charitable governing bodies): First you take the brakes off investment. But that won't change anything until something else happens....training, training, training...it's training that we need... (416-17)

Rendering people's opinions and conversations in direct speech, this form of bricolage includes various versions of the colonial and postcolonial past, as narrated by individuals who recount their daily lives. As a result, history's intentions come to be presented as the intentions of manifold subjects, and no certainty is claimed about what those intentions might be. Since Zimbabwe is represented as a plurality of voices and details, any human attempt at understanding its past, present or future proves to be deficient. By registering Zimbabwe's particularities, such as eating habits, transport, political figures or farming techniques, the impression is created that the individual voices are, as one character says, 'nothing but straw[s] blown in the winds of history' (379).

In terms of the new political state of Zimbabwe, Lessing, on her first trip in 1982, notices that people are working hard for a new future, she perceives 'the vigour, the optimism, the determination of the people' (10). In her following travels, however, her optimism about the new government gradually declines. She observes that people of both races find the Robert Mugabe regime inadequate, as he does not have enough educated people in administrative positions: people who are placed in governmental positions are not university graduates, but Comrades coming from the Bush (155). Her final trip is totally pessimistic since 'people have given up hopeful expectations' (431).

In terms of the white and black citizens' attitude toward each other, Lessing notices that hostility still endures. For example, her brother, who defends colonial ideology, defines the black people as 'inferiors' (48). In John McCallister's view, Lessing's brother refuses to acknowledge that he is the same as blacks in his fear of going native (12); however, his tenuous sense of superiority and his claims to the land in the new Zimbabwe also relies on nostalgic claims of his civilized relationship to the land. The adaptation of at least some of the whites to the African culture, which they once disdained, is noticed by the narrator with irony: 'Nothing is more satisfying to the ironies-of-history nerve than to watch those whites who stay in Zimbabwe but preserve their feelings of superiority, filling their plates with sadza. *Then* – in the old days – sadza was kaffir food and no white would dream of eating it' (358).

In *Orientalism*, Edward Said identifies travel writing as a genre historically complicit with the colonial project, one which prescribes to the western traveller 'a flexible positional superiority' over the non-western cultures represented (Said, 7). The claiming of this superiority is to a large extent related to the fact that travel writing as a genre, he suggests, is a form of ethnographic writing. Similarly, Tim Youngs notes that colonial travel writing was important not just for what it said, but also for the 'structures of attitude and reference' it established (Youngs, 10-11). Chief among these is a way of looking at the other from a 'monarch-of-all-I-survey' perspective (Pratt, 216-21). Doris Lessing disrupts the conventional

linearity of African travelogue, undermining the distancing, commanding gaze of most postcolonial travel writing. She breaks the mould of conventional travel writing on Africa by criticizing the legacy of colonial discourse, and by confronting the alienation of the colonial gaze as an aspect of her own identity.

I stood there, needless to say limp with threatening tears, unable to believe in all that magnificence, the space, the marvel of it. I had been brought up in this place. I lived here from the age of five until I left it forever thirteen years later. I lived here. No wonder this myth country tugged and pulled...what a privilege, what a blessing. (315)

What distinguishes this statement of Lessing's return to the landscapes of her youth from the tormented struggles of her fictionalized persona, Anna Wulf in *The Golden Notebook* is the softening of the idea of nostalgia as a 'lie'. There is not so much a sense of loss as of recovery, even of wonder, and acceptance of both what has been forgotten and what has been remembered. She even recognizes that her sense of loss is not only personal, but also general, 'every day there are more people everywhere in the world in mourning for trees, forest, bush, rivers, animals, lost landscapes...you could say this is an established part of the human mind, a layer of grief always deepening and darkening' (318). This may be seen as her way of connecting the past with the present, by creating an ironic gap between the myths of Africa, and the realities of the present.

Memory and nostalgia play a crucial role here, as they are in a process of continuous reconstructions and recycling. They are sites of ongoing conflict, contestation and symbolic struggle. In the fragments that enact Doris Lessing as the autobiographical travelling persona, her personal thoughts, memories and observations take centre stage as a collapse of distancing and objectivity.

In *Going Home*, Lessing sees her interdiction of entering Africa as an exclusion from her own 'best self' (12). As a prohibited immigrant, after twenty-five years, in *African Laughter*, this best self is characterized rather ambivalently, and it is exemplified by a recurring dream:

I dreamed the same dream night after night, I was in the bush, or in Salisbury, but I was there illegally, without papers. 'My' people, that is, the whites, with whom after all I had grown up, were coming to escort me out of the country, while to 'my' people, the blacks. Amiable multitudes, I was invisible. This went for months. To most people it comes home that inside our skins we are not made of a uniform and evenly distributed substance, like a cake-mix or mashed potato, or even sadza, but rather accommodate several mutually unfriendly entities. It took me much longer to ask myself the real question: what effect on our behaviour, our decisions, may these subterranean enemies have? That lake of tears, did it slop about, or seep, or leak, secretly making moist what I thought I kept dry? (12-13)

The dream reveals that the prohibition sparked off rather mixed and ambivalent feelings of longing and belonging. Yet, 'my people' is repeated in order to point out feelings of belonging to two racially marked collectives, black and white. The narrator cannot identify wholeheartedly with either of them. The whites, among whom she was raised, reject her because of her anti-colonial ideas. The blacks, with whom she politically affiliated, do not see her. The domestic image of typically English mashed potato is juxtaposed here with sadza (Zimbabwean food) and forms a mixed diet that echoes Lessing's fragmented and multiple identities. The dream implies that the traveller's experiences of Africa were situated, to

paraphrase the title of Louise Yelin's (1998) study, at 'the margins of empire'. As her gender, racial and political affiliations continuously clash with one another, the traveller's geographies of belonging are always displaced.

Her awareness of the dangers of colonial fantasizing about the African soul, combined with her sense of the socio-political realities of her corner of Africa, enable her to distance herself from the limitations of personal nostalgia. For her, 'myth does not mean something untrue, but a concentration of truth' (35) which carries with it both historical and personal history. For the writer the matter is more complicated:

This business of writers' myth-countries is far from simple. I know writers who very early build tall fences around theirs and afterwards make sure they never go near them. And not only writers all the people I know from former dominions, colonies, or any part of the earth they grew upon before making that essential flight in and away from the periphery to the centre: when the time comes for them to make the first trip it means stripping off new skin and offering exposed and smarting flesh – to the past. For that matter every child who has left home to become an adult knows the diminishing of the first trip home. (301)

Lessing's dilemma is that of all white settler writings. How much is it possible to represent the Other? Or, how much of those whose experiences one is excluded from by the situation in which one is brought up, is it possible to find in oneself? The urge to rewrite the colonial past as a result of the promptings of creative nostalgia poses an acute challenge, which Lessing cannot always meet – as she realizes, struggling with new kinds of narrative. This may be what underlies some of Lessing's pursuits of border crossings. Having moved from the margins of the British Empire to its centre, where, although apparently at home, she reflects a sense of rootlessness – not literally, but in terms of redefining the self through a series of imaginative constructions.

Bibliography:

- [1] Bertelsen, Eve. 'The Quest and the Quotidian: Doris Lessing in South Africa', in Claire Sprague (Ed.) *In Pursuit of Doris Lessing. Nine Nations Reading*, London: Macmillan, 1990, 41-61.
- [2] Borm, Jan. 'Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology', pp. 13-26 in Glenn Hooper and Tim Youngs (Eds.) *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- [3] Gardiner, Judith Kegan. *Rhys, Stead, Lessing and the Politics of Empathy*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- [4] Greene, Gayle. *Doris Lessing: The Poetics of Change*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- [5] LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. London: Flamingo, 1992.
- [6] Lessing, Doris. (1950) *The Grass is Singing*. London: Heinemann, 1983.
- [7] Lessing, Doris. (1957) *Going Home*. London: Granada. 1973.
- [8] Lessing, Doris. (1992). *African Laughter: Four Visits to Zimbabwe*. London: Harper Collins, 1992.
- [9] Lessing, Doris. *Preface to African Stories*, London: Michael Joseph 1964, 7-9.

- [10] McCallister, John. 'Knowing Native, Going Native: African Laughter, Colonial Epistemology, and Post-Colonial Homecoming.' *Doris Lessing Studies* 21.2 (2001): 12-15.
- [11] Pratt, May Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London & New York: Routledge, 1992.
- [12] Sage, Lorna. *Doris Lessing*, Methuen, London and New York, 1983.
- [13] Said, Edward. *Orientalism*. New York: Random House, 1978.
- [14] Sprague, Claire. *Rereading Doris Lessing. Narrative Patterns of Doubling and Repetition*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1987.
- [15] Stoler, Ann. 'Making Empire Respectable: The Politics of Race and Sexual Morality in 20th-Century Colonial Cultures'. *Imperial Monkey Business: Racial Supremacy in Social Darwinist Theory and Colonial Practice*. Jan Breman (Ed). Amsterdam: VU UP, 1990, 35-70.
- [16] Thorpe, Michael. *Doris Lessing's Africa*, London and Ibadan: Evans Brothers, 1978.
- [17] Yelin, L. *From the Margins of Empire: Christina Stead, Doris Lessing, Nadine Gordimer*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- [18] Youngs, Tim. *Travellers in Africa: British Travelogues, 1850-1900*, Manchester: Manchester UP, 1994.

BIOGRAPHY AND FICTION IN THE NOVEL *MATEI ILIESCU* BY RADU PETRESCU

Dan Pătrașcu, PhD, “Mihai Eminescu” National College, Buzău

Abstract: The novel Matei Iliescu by Radu Petrescu is situated in the proximity of Didactica nova because the elements related to biography are visible in the structure of the novel's main character. The author lends this novel a great part of his childhood and adolescence's dates. On the other hand, the novel Matei Iliescu doubled by its birth diary (Părul Berenicei) represents the most visible intersection zone between biography and fiction. Existence and literature meet, in this way, in a new formula which questions the strict framing of the text in the novelistic zone.

Keywords: autobiography, novel, fiction, diary

Romanul *Matei Iliescu* al lui Radu Petrescu se situează în imediata apropiere a *Didacticii nova*. Zona epicului pe care o vizează romanul depășește pentru prima dată zonele de confluență obișnuite ale ficțiunii cu biograficul din textele radupetresciene și se înscrie total în zona epicului romanesc. Cu toate acestea, elemente ce țin de biografic sunt vizibile în structura de suprafață a personajului Matei Iliescu, autorul împrumutându-i o parte a copilăriei și adolescenței sale. Matei seamănă foarte mult cu personajul din *Didactica*. Portretul adolescentului de la finalul *Didacticii* (precum și câteva amintiri fundamentale ale copilăriei) sunt transferate la începutul romanului, cu toată problematica unei iubiri misterioase și cu temele neepuizate total în textul autobiografic. Faptul că primele încercări la *Matei Iliescu* datează chiar din perioada ce survine încheierii *Didacticii* este un bun indiciu că romanul a fost gândit ca o continuare într-un alt registru, ca o *biografie inventată* a adolescentului metamorfozat în bărbat. De aici încolo, mijloacele specifice romanului se diversifică și naratorul din *Didactica* se îndepărtează de personaj, obiectivându-se în Matei și Dora, un cuplu care ocupă întregul spațiu al romanului.

Tot în vecinătatea romanului *Matei Iliescu* stă și *Sinuciderea din Grădina Botanică*, primul roman radupetrescian, care după mărturisirile autorului a fost scris ca o izbândă a învingerii bălbăielii inițiale. Stilului năvalnic din *Sinuciderea* îi este contrapus stilul echilibrat, egal cu sine din *Matei Iliescu*. Pasionalul narator din primul roman este de data aceasta mai temperat. Însuși numele romanului confirmă tendința către echilibrarea viziunii, către un roman care să funcționeze în toată complexitatea simplității sale. De aceea, numelor exotice de personaje (Candide, Alphonse, Renegat, Pamina) le este contrapusă o onomastică decolorată, dar elegantă (Jean Albu, Dora Albu, Domnul Iliescu, Doamna Iliescu). Numele nu-l ajută pe autor decât în a da o consistență mai mare cuplului care se naște și capătă sens prin alăturare. De altfel, în peisajul edulcorat al romanului se înfiripă imaginea unei iubiri care transcende numele personajelor. Poate că (și) aici trebuie căutată adâncimea romanului, în voita inconsistență inițială a personajelor, în modalitatea în care fiecare în parte se comportă diferit față de felul în care încep și se dezvoltă în mod obișnuit romanele de dragoste. Radu Petrescu scrie până la un anumit moment un antiroman de dragoste, spațiul romanului fiind invadat de o lume pe cât de cenușie pe atât de lipsită de consistență. Nici adolescentul care visează la casa pierdută din București (trimitere clară intertextuală la casele copilăriei din

Didactica), nici părinții (tatăl devenit o umbră după mutarea din București, deasupra căruia plutește nedefinit amenințarea unei morți apropiate, mama figură înstrăinată încă din timpul vieții tatălui și a cărei înstrăinare devine mai accentuată după moartea lui) nu sunt elemente care să anunțe deschiderea romanului către problematica iubirii. Dar tocmai estomparea și întârzierea apariției momentului declanșator are ca efect concentrarea privirii cititorului pe ființa nedefinită a soției lui Jean Albu (privirea personajului întâlnește în oglindă privirea femeii și romanul de dragoste poate fi considerat început). Romanul *Matei Iliescu* se conturează astfel a fi un roman despre gesturile iubirii mai mult decât un roman de dragoste în sensul vulgar al termenului.

Liniile de forță ale operei radupetresciene conduc către capodopera *Matei Iliescu*, concepută și realizată pe fondul jurnalului și cu complicitatea autobiografiei. Dosarul romanului se naște pe fondul biografiei scriitorului cu toată împotrivirea de mai târziu a acestuia și împotriva evidentei distincții didactice între autor și narator. Și cu toate acestea, elementele biografice converg către interpretarea romanului nu neapărat în datele exacte ale biografiei, ci în datele elaborate ale jurnalului și autobiografiei. Astfel, mutarea din București la Tîrgoviște devine în *Didactica* mutarea în orașul A., ca în *Matei Iliescu* orașul să fie numit N. Peisajele, casele, interioarele seamănă foarte mult, orașele fiind aproape identice în scrierile menționate. De asemenea, imaginea mamei personajului este și ea foarte apropiată de cea din jurnal și din *Didactica*. Matei intercalează între datele biografiei sale (ca personajul din *Didactica*) biografia Martei, replica sa feminină pe care o intuiește în *lumina clară a dimineții pe care o presupune copilăria*. De altfel, numele personajelor Matei Iliescu și Marta Irimescu se aseamănă foarte mult la nivel formal, ceea ce conferă un motiv în plus să o considerăm pe Marta ca fiind corespondentul feminin al lui Matei. Imaginea fetei (Ileana) pe care o numește în *Didactica* prima (adevărată) lui iubită, ale cărei gesturi par a se perpetua la nesfârșit, își proiectează inflexiunile sonore în numele Iliescu. Dora este inclusă în această biografie a personajului prin referirea la prezența ei certă în Parcul Ioanid ca prietenă a verișoarei Martei și cunoștință apropiată a mamei acesteia. De aceea este posibil ca Matei să o fi cunoscut pe Dora în ipostaza ei de fetiță, fără însă a o remarca atunci. De aici și transformarea treptată a Dorei în Marta, decantarea dorinței lui Matei de o regăsi pe cea care i-a lăsat sentimentul acut al părăsirii în copilărie, sentiment provocat apoi din nou de moartea tatălui și de părăsirea din final a Dorei. Este adevărat că la ultima dintre aceste părăsiri, Matei reușește să se imunizeze prin mutarea în ființa Dorei, la fel cum absența tatălui o contracarează prin devenirea lui ca *tată sieși*.

Nu doar romanul *Matei Iliescu* se bazează pe repetiții, reluări și variațiuni ale acelorași teme. Opera (ca totalitate a textelor radupetresciene) este scrisă în așa fel încât un text să poată fi oricând reluat, textul rezultat fiind o variațiune pe aceeași temă. Tehnica aceasta muzicală este aplicată atât în romanul *Matei Iliescu* unde scene întregi sunt reluate din unghiuri diferite sau imaginile dintr-un capitol capătă alte semnificații în raport cu altele, precum și în romanul *În Efes* care constituie uvertura romanului *Ce se vede*. Pasaje întregi din jurnal sunt reluate în roman, ceea ce subliniază predominanța biograficului asupra ficțiunii, imaginile construite în lumina ficțiunii trecând prin filtrul jurnalului. Imagini dintr-un roman, personaje sau peisaje migrează ușor de la o carte la alta, scriitorul construind o rețea de vase comunicante între textele sale. Iar ca referință textuală integrată în roman merită amintit jurnalul ca plăcere a scrisului, ca moment al unei intimități a ființei și a plăcerii transfigurării

realității: „jurnalul său de-acasă ascuns cu multă grijă pentru ca indiscreția doamnei Iliescu să nu-l descopere, cel puțin pentru ziua de astăzi și pentru încă o săptămână de aici înainte.”¹ Indiscreția scormonitoare a mamei spune multe despre nevroza pe care i-o produce tânărului propria mamă și intenția mereu amânată de a pleca (pusă în practică în *Didactica nova*, unde personajul pleacă, dar se întoarce în final acasă). Până atunci, refugiul personajului este, ca și al autorului, tot în scris.

În ceea ce privește iubirea reflectată în roman ea seamănă în datele ei fundamentale cu discursul îndrăgostit al jurnalului și cu gesturile personajului din jurnal. Toate aceste elemente impun ca trăsătură a romanului transtextualitatea în aproape toate elementele stabilite de Gérard Genette² (intertextualitate, paratextualitate, metatextualitate, arhitextualitate, hipertextualitate). Astfel, intertextualitatea poate fi observată în trimiterile mai mult sau mai puțin evidente la romanul lui Goncourt sau la povestirile lui Gautier și chiar la jurnalul lui Matei, paratextualitatea poate fi observată în reluările simetrice ale capitolelor, în referința din jurnal anterioară scrierii romanului la numărul de pagini (500) și chiar a numărului de capitole (31), arhitextualitatea poate fi pusă în legătură cu jurnalul romanului, *Părul Berenicei*, cu care textul se construiește în simultaneitate și variantă de lectură considerată ideală de către autor și, nu în ultimul rând, hipertextualitatea, în sensul unei reluări a fragmentelor din roman în diverse capitole, dar și integrarea unor imagini ale jurnalului sau ale autobiografiei în roman, precum și trimiterile mai mult decât aluzive la mit (în imaginea metamorfozei lui Matei în Zeus), precum și prin *parafrizare de sine*³, metodă pe care chiar scriitorul o indică în *Părul Berenicei* alături de trimiterile hipertextuale. Reluările și revenirile textuale sunt de altfel modalități pe care Radu Petrescu le folosește și în *O singură vârstă* și în *Ce se vede*, texte care își afișează schelele narative, fără a mai avea nevoie de un apendice interpretativ așa cum are nevoie (în viziunea autorului) romanul *Matei Iliescu*. Sensurile romanului avansează către o interpretare nu doar a romanului *Matei Iliescu* dinspre *Părul Berenicei*, ci și invers, dinspre roman către jurnal. Mihai Dragolea observa pertinent că metafora închisorii de flori, reluată de mai multe ori în roman, este de fapt o metaforă a cărții. Așa cum personajul este închis în iubire ca într-o închisoare, așa este și scriitorul închis în trupul cărții care se naște, devenind parte componentă a ei, iar concluzia este că „dragostea este (ca și) scriitura, textul este (ca și) iubirea”⁴. Această raportare inversă la iubire are consecințe la nivelul interpretării demersului romanesc. Pierdut în cavitatea cărții, scriitorul simte nevoia să-și consemneze această experiență existențială, drum înspre și dinspre tărâmul infinit al nașterii cărții. Nu doar iubirea este o închisoare de flori, cartea în sine este un „trup îmbălsămat cu flori, metaforă a cărții.”⁵

Atenția scriitorului se concentrează tocmai pe zona de intersecție dintre ficțiune și biografie, acolo unde realul întâlnește lucrurile la limita întâmplării, iar întâmplările prind viață cu ajutorul suflului ficțiunii. Este vorba despre a treia dimensiune a epicului, ca să

¹ Petrescu, Radu, *Matei Iliescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 35.

² Genette, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978.

³ „Cartea care se face singură, acest lucru îl fac și eu în *Matei* al meu, în toate felurile (punctul meu de pornire a fost însă scena de pe plajă din O moarte în provincie, naratorul și mătușa lui privind pe băiețelul celei din urmă, care făcea primii pași, și la care privea, de la depărtare, dintre frunze, soția lui Vasile Avram, scenă calchiată aproximativ după Rafael), însă, în deosebire de Robbe-Grillet, fără să renunț la personaj și la anecdotă, dimpotrivă, și încercând să văd ce iese din mistica obiectivării (*Ulysses* aceasta este) dacă tratez chestiunea în felul meu, care nu este cel naturalist” (Petrescu, Radu, *Op. cit.*, p. 214).

⁴ Dragolea, Mihai, *În exercițiul ficțiunii. Eseu despre Școala de la Tîrgoviște*, Editura Dacia, Cluj, 1992, p. 107.

⁵ Petrescu, Radu, *Părul Berenicei*, p. 264.

folosim o metaforă a lui Radu Petrescu, care ar denumi tocmai această zonă de întâlnire dintre biografie și ficțiune. În acest sens, mecanica ficțiunii din roman adaugă un sens nou problematicii iubirii. O mecanică a ficțiunii care are un sens circular angrenând în demonstrația intrinsecă iubirii povestea unei iubiri absolute. Romanul este cuprins în chingile sigure ale ficțiunii în care se reflectă date ale biograficului prin faptul că are anexat textul (aproape la fel de lung) al unui jurnal ce se mișcă pe un culoar paralel până la un punct al interpretării când sensurile se întrepătrund. Romanul *Matei Iliescu* este în așa fel construit încât să fie citit împreună cu *Părul Berenicei*. Scriitorul pare interesat nu doar de romanul pe care-l scrie ci și de felul în care romanul lui este (va fi) perceput. Iată cum autorul încearcă o orientare a lecturii în *Părul Berenicei*, a felului în care textul lui se vrea a fi interpretat. Radu Petrescu nu se ferește în a indica un anumit traseu al lecturii și implicit al interpretării. Latura postmodernă a romanului este pe deplin reflectată în această îmbinare perfectă între ficțiune și biografie, în această relație intertextuală. Din acest punct de vedere, romanul nu se naște numai din trecutul biografic, ci și din viața în desfășurare pe care o conține jurnalul, alimentat de prezentul biografic. Romanul este îmbrăcat în carcasa jurnalului pentru a proteja mai bine ficțiunea. Romanului nu-i trebuiau nici pasaje de jurnal, nici un text care să mizeze pe transpunerea ficțională a unui jurnal. Din acest punct de vedere romanul ar fi avut probabil o desfășurare mult mai ușoară (pentru autor) dacă s-ar fi înfățișat ca un jurnal al iubirii în genul lui Eliade sau Kirkegaard. Dar invenția epică radupetresciană este aceea că jurnalul iubirii este la persona a III-a, obiectivându-l pe Matei și înglobându-l într-un discurs epic impecabil, filtrând prin vocea naratorului gândurile personajului. Întrebarea care se naște firesc într-un astfel de context este dacă nu cumva gândurile lui Matei nu sunt preluate de către narator pentru a fi îmbogățite și nuanțate. Pentru că dacă gesturile și poziționarea personajelor sunt ale ficționalului, partea ideatică a romanului este foarte asemănătoare cu cea a jurnalului. Senzația de conglomerat epic este poate cea mai acută în acest roman în care curgerea frazelor se realizează după regulile matematice ale muzicii. Uvertura pe care o reprezintă romanul prefătează cu toată forța marile motive ale operei și tonalitatea unică, echilibrată și armonică a întregului. În toate declarațiile scriitorului referitoare la *Matei Iliescu* acesta este văzut ca scrierea ce adună concentric textele de până atunci și lansează viitoarele mari compoziții epice. Dar romanul rămâne vârful creației epice, neegalat de niciuna dintre scrierile ulterioare. Același stil muzical este aplicat biograficului: omul Radu Petrescu trăiește după regulile stricte pe care scriitorul le-a stabilit operei. Transpare într-o astfel de atitudine un mod unic de raportare la existență. Personajul iese din lumea fictivă a romanului și trăiește în lumea jumătate reală, jumătate ficțională a jurnalului. La fel, autorul lui ipostaziat în personajul pe care l-a născut trăiește în romanul pe care-l scrie și în oglindirea romanului din jurnal. Existența reală se subordonează acum lumii ficționalului și scriitorul își construiește jurnalul descriindu-și *mișcărilor zilnice* din perspectiva captolelor romanului la care lucrează sau pe care le-a încheiat. Realitatea este astfel indexată în felii de viață care descriu complet energia cinetică a scriitorului și fascinația lui de a trăi în intervalul generos dintre realitate și ficțiune.

Romanul dublat de jurnalul nașterii lui (*Părul Berenicei*) este *zona de intersecție* cea mai vizibilă între biografie și ficțiune. Existența și literatura se întâlnesc în acest punct în care contactul se realizează firesc într-o formulă nouă ce pune sub semnul întrebării încadrarea strictă a textului în zona romanescului. Radu Petrescu afirmă în mai multe rânduri că în acest roman și-ar dori să depășească sfera strâmtă a încadrării tipologice în romanul de dragoste și

că mai degrabă romanul său este „un studiu despre dragoste” depășind cel puțin prin intenție tot ceea ce s-a scris pe această temă. Rezultatul unui astfel de studiu asupra iubirii nu poate fi decât o formulă ce se apropie de survolarea teoretică din romanul *O singură vârstă*, roman de dragoste în intenție la fel cum este și *Matei Iliescu*. Privind cu atenție desfășurarea tematică a operei ficționale se poate constata preferința temei iubirii pe care scriitorul grefează propriile teorii sau teoria intrinsecă a problematicei care rezultă din tratarea temei. Detașarea de temă nu este niciodată însă supărătoare, dimpotrivă, schița teoretică și organismul viu al cărții trăiesc într-o simbioză perfectă. Nu vom întâlni de aceea la Radu Petrescu digresiuni narative, eseuri pe o anumită temă care să altereze calitatea epicului. Marea provocare a prozei radupetresciene este aceea că își pune personajele să trăiască în limitele sentimentului pe care ele însele îl construiesc, fără ca naratorul să iasă din logica textului sau să intervină în el brutal. Personajele sunt puse să se confeseze, să dialogheze sau să tacă (naratorul intervenind doar prin descrieri ce spațializează sensurile textului). Ceea ce depășește posibilitățile unui studiu este tocmai această posibilitate a naratorului de a adăuga nuanțe, și de a înfățișa existența într-un spectru îmbogățit. Conservarea mișcărilor specifice iubirii, sentiment caracterizat tocmai de perisabilitatea prin uitare a gesturilor esențiale, se realizează prin descrieri memorabile ale gesturilor sau conformației chipurilor sau peisajelor. Recunoaștem această dexteritate a scriitorului de jurnal de a concentra esențialul în câteva notații rapide, scriere a ochiului care înregistrează cu o clipă înainte ca întâmplarea să devină trecut. Astfel, o bună parte din *Matei Iliescu* este un catalog al gesturilor iubirii desenate geometric într-o desfășurare întotdeauna exactă, anulând cu detașarea unei mâini sigure de pictor, inefabilul. Atingem în acest fel un element extrem de important în prozele lui Radu Petrescu. Este vorba despre studiile picturale pe care le realizează în textele sale. Dacă scrierea *Didacticii* era declanșată de răsfoirea unui album de fotografii, *Matei Iliescu* este expresia unei asocieri între posibilitățile literaturii și cele ale picturii. Romanul este din acest punct de vedere în mare parte un studiu *pictural* al iubirii. Volumele, cromatica și cadrele romanului concretizează latura imagistică a sentimentului, luminând din interior sensurile textului. Universul formelor concentrate în detalii încetează a mai funcționa distinct, fiecare parte organizând armonia panoramică a întregului. Această tehnică folosită și în jurnal se bazează pe mobilitatea privirii, pe răsturnarea sensului firesc al privirii care nu mai merge de la ochi către lucruri, ci parcurge un traseu invers, iluzie optică ce capătă răsturnată consistența realității. O astfel de privire este folosită și în felul de a construi personajele, care par a se naște din înregistrarea atentă a gesturilor, printr-un procedeu al ocheanului întors, lumea văzută, coborâtă în personaje căpătând irizațiile lumii autorului, dar mai ales a viziunii lui asupra iubirii integrate universului. Cu alte cuvinte, ideea despre iubire prinde viață într-un complex scenariu universal, îmbinare perfectă între corpul de aer al personajelor și substanța transparentă a scriiturii. De altfel, în jurnal autorul indică modul în care vede relația dintre personaj și univers: „Calea mai normală ar fi cea urmată de genialul Henry Moore în unele din marile lui figuri culcate, și de mine însumi în *Matei Iliescu*: o substanță nouă umple eroul: universul; universul este umplut de o nouă substanță: eroul. Un erou universal, un univers eroic.”⁶

Momentele de descărcare ale eului biografic în roman aparțin unei viziuni integratoare, unei tehnici care unifică prin detalii dispuse în punctele cheie ale textelor epice

⁶ Petrescu, Radu, *Pentru buna întrebuințare a timpului, Jurnal (1971-1976)*, Editura Paralela 45, 2009, p. 29.

scenele romanului cu scene și imagini din jurnal, celelalte romane și autobiografie. *Matei Iliescu* are toate coordonatele unei capodopere, semn că Radu Petrescu a interiorizat într-atât de mult ideea că *poți scăpa de frică citind capodopere* încât a creat una. Cu *Matei Iliescu* drumul către împlinirea operei este pe jumătate parcurs. Urmează ideea transformării jurnalelor în roman, scrierea în continuare a jurnalului și romanele *O singură vârstă* și *Ce se vede* în care, ca și în *Matei Iliescu*, biograficul este ficționalizat și transfigurat în datele lui esențiale.

Matei Iliescu este istoria în parte biografică a unui sentiment care a avut în realitate un alt destin. Trecerea de la Dora, întruchipare a pasiunii, la Dora cea străină se face printr-un proces în care este invocat somnul, moarte parțială a ființei și care îi revelă lui Matei „o ființă de sex ambiguu, motor al înnoirii și soră bună a morții”. Dora este *soră bună a morții* și răceala ei îi provoacă o stare de îngheț care îi evocă lui Matei o întâmplare alături de tatăl său. Întâmplarea petrecută în Bărăgan, povestită Dorei, este legată de imaginea unui râu care în mai puțin de o jumătate de zi a secat: „când am ajuns la râu, podul bubui în gol sub copitele calului, căci din apă nu mai rămăsese un strop, arșița o băuse pe toată. Așa goală, adânc tăiată în pământ și lung culcată pe iarbă, albia râului dogorea mai tare decât câmpul, strânsese între flancurile ei toată căldura și din cauza aceasta mi-am zis, era și atât de albă, parcă malurile și fundul îi erau de calcar. La fel de albă ești și tu. În urma căror dezastre?”⁷ Aceeași imagine descrisă aproape la fel este prezentă în jurnal și ea demonstrează circulația liberă a imaginilor dinspre jurnal către opera ficțională. În jurnal această imagine este legată de prima vizită pe care Radu Petrescu și Adela o fac la școala unde primesc repartiție, într-un sat din Bărăgan.

Marea presiune a romanului de dragoste este pusă pe această imagine a despărțirii Dorei în *cea adevărată* și *cea străină*, cea care, venind la București, îi pare lui Matei a nu mai fi aceeași, doar o copie a ființei de aer. O imagine care nu înseamnă neapărat moartea iubirii, cât dorința lui Matei de a trece dincolo de iubire, într-un transcendent a cărui limită este el însuși. Complicata filozofie a personajului opune două ființe, una din oglinda pasiunii sale și una adevărată și tocmai de aceea străină. Matei înțelege că aceea care-i vorbește nu este Dora adevărată și că, printr-un proces invers, copia ei de gheață din oglindă a prins viață: „Mai departe, fără să răsuflă, îi vorbi despre acele persoane, descriindu-i rochiile lor, făcându-le portretul, biografia și Matei, cu câtă luciditate putea avea în preajmă-i, se întreba, simțind goliciunea cuvintelor ei, de ce juca ea rolul Dorei de vreme ce era cu neputință să nu știe că el știa cine este, și crezu că voia să-l pedepsească în felul acesta pentru că o sărutase în brațele ei pe Dora”⁸. Dora cea adevărată apare și dispare, ceea ce-l contrariază pe Matei care nu știe cum să-i vorbească uneia sau celeilalte, sentiment difuz al înstrăinării și implicit al alienării ființei în iubire.

În iubirea lui Matei au o vagă implicare și ceilalți, așa cum se întâmplă la sfârșitul capitoului XXV. În perioada în care Matei încearcă să ghicească făptura Dorei celei adevărate, adică a celei iubite, în posesia căreia se află acum dinlăuntrul ei, un fapt aparent minor se întâmplă. Este vorba de o întrebare pe care mama lui Tudor (mătușa lui Matei) i-o adresează doamnei Iliescu într-una din vizitele acesteia la București, întrebare determinată de bănuiala că Matei și-a petrecut mai multe nopți cu Dora: *Cum îi permiți? – întreabă cealaltă*

⁷ Petrescu, Radu, *Matei Iliescu*, p. 361.

⁸ *Ibidem*, 362.

doamnă Iliescu, ceea ce trimite la întrebarea naivă de la începutul romanului a lui Tudor (acesta întreba dacă tatăl îi dă voie lui Matei *să fugă* la București). Doamna Iliescu răspunde încurcată că nu are ce-i face pentru că Matei „se uită la ea și se gândește la altceva”. Tatăl lui Tudor, *celălalt* domn Iliescu, primește însărcinarea să-i vorbească lui Matei despre faptul că tatăl lui nu ar accepta o astfel de relație nepotrivită cu o femeie *divorțată*. Ceea ce urmează nu este doar o înfruntare a unchiului, ci și modalitatea de a afla de ce s-a autoexilat tatăl său: „N-am înțeles niciodată cum trebuie de ce ne-am mutat în N. Tata a pierdut chiar atât de mulți bani încât să nu nu-i mai rămână nicio soluție?” Mărturisirea adevăratului motiv pentru care s-au mutat se produce: „A fost ceva simplu și limpede. Era bolnav, știa că nu va mai trăi mult și avea nevoie de odihnă. Nu putea să vă spună asta, lui Lili și ție, înțelegi, era obligat să tacă”. Matei înțelege că dincolo de tăcerea tatălui era moartea. Sensul acestei destăinuiți a unchiului trebuie privit și din perspectiva faptului că boala tatălui îl duce pe Matei în locul unde va întâlni, nu mult după moartea lui, iubirea. Așadar, boala, mutarea, moartea, iubirea sunt elemente simbolice care dau romanului o deschidere către celelalte scrieri radupetresciene și către marile teme ale romanelor și ale jurnalului. Una dintre teme ar fi iubirea platonice (romanul este numit de către scriitor roman platonice), legată de pierderea tatălui și *devenirea* personajului în raport cu Dora. În punerea în scenă a iubirii, copilăria este fundalul pe care se desfășoară întreaga acțiune. Romanul tinde către universalizarea personajului și a temelor. Matei are toate vârstele și niciuna pentru că este și copilul care alunecă pe bicicletă în Parcul Ioanid alături de Marta, și Zeus alături de Dora, căreia îi spune că, dacă ar păși pe fereastră împreună cu ea, nu ar cădea, dimpotrivă ar pluti.

Mișcările bruște ale epicului nu dezechilibrează sub nicio formă tonalitatea gravă a romanului și mai ales nu anulează sensul ascensional al romanului către o sumă de sensuri ce decurg din multitudinea gesturilor înlănțuite în text. *Matei Iliescu* ar putea fi numit un roman despre nimic și în același timp despre totalitatea înfățișărilor ființei de la copilărie, adolescență, iubire până la moarte, toate acestea nuanțate și întrepătrunse de împingerea gesturilor umanului într-o zonă a miticului, acolo unde gesturile esențiale rămân pentru totdeauna. În eternitate se merge, pare a spune Radu Petrescu, pe toate căile, inclusiv pe cea a ficțiunii. Iar *degetul din eternitate* sub semnul căruia începea publicarea jurnalului era înmuiat în mod sigur în pasta încă informă a acestui desăvârșit text care transcende formula romanescului, înscriindu-se firesc și cu fermitate în corpusul operei.

Momentele de descărcare ale eului biografic în roman aparțin unei viziuni integratoare, unei tehnici care unifică prin detalii dispuse în punctele cheie ale textelor epice scenele romanului cu scene și imagini din jurnal, celelalte romane și autobiografie. *Matei Iliescu* are toate coordonatele unei capodopere, semn că Radu Petrescu a interiorizat într-atât de mult ideea că *poți scăpa de frică citind capodopere* încât a creat una. Cu *Matei Iliescu* drumul către împlinirea operei este pe jumătate parcurs. Urmează ideea transformării jurnalelor în roman, scrierea în continuare a jurnalului și romanele *O singură vârstă* și *Ce se vede* în care, ca și în *Matei Iliescu*, biograficul este ficționalizat și transfigurat în datele lui esențiale.

Bibliography

Petrescu, Radu, *Matei Iliescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007

Petrescu, Radu, *Părul Berenicei*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Petrescu, Radu, *Proze (Didactica nova, Sinuciderea din Grădina Botanică, Jurnal, În Efes)*, Editura Eminescu, București, 1971.

Petrescu, Radu, *Pentru buna întrebuințare a timpului, Jurnal (1971-1976)*, Editura Paralela 45, 2009

Petrescu, Radu, *O singură vârstă*, Editura Cartea Românească, București, 1975.

Petrescu, Radu, *Ce se vede*, roman, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.

Dragolea, Mihai, *În exercițiul ficțiunii. Eseu despre Școala de la Târgoviște*, Editura Dacia, Cluj, 1992.

Genette, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978.

MULTICULTURALISM AND NATIONAL IDENTITY: IAN McEWAN'S *THE INNOCENT* (1990)

Daniela Tecucianu, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Published in 1990, Ian McEwan's novel *The Innocent* is, in a nutshell, the story of a man coming of age under strange, at times even horrific, circumstances. What we deal with is a psychological thriller in which there is a strong relationship between society and the individual and in which personal conflicts are almost always socio-culturally and politically rooted. The main character, Leonard Marnham, is a British technician sent to Berlin in 1955 to work on a CIA – MI6 surveillance project against the Soviet Union. The concept of national identity becomes fundamental to the understanding of novel, set in post-war Berlin and bringing to the fore characters of different national backgrounds. The current paper investigates the particular historical context and multicultural background against which the plot unfolds and how they determine the evolution of the protagonist.

Keywords: cultural stereotypes; multiculturalism; national identity

Considered to be an outstanding literary achievement, *The Innocent* brilliantly combines elements of Ian McEwan's previous fiction, such as a dark and, at times, even horrific vision of the world, with "a more mature and balanced perspective" (Malcolm 2002, 110). The protagonist of the novel, Leonard Marnham, a 25-year-old British technician, will come of age under exceptional circumstances. Sent to Berlin in 1955 to work on a joint CIA – MI6 operation that involves spying on the Russians, "the innocent" Leonard experiences love and death in a typical "Ian McAbre" fashion. The character's maturation and psychological scrutiny take place against the backdrop of Operation Gold, meant to tap into the landline communication of the Soviet Army by means of a tunnel linking the American to the Russian sector of Berlin. While performing various tasks for both the British and the Americans, he falls in love with Maria Eckdorf, a thirty-year-old German woman that will initiate him in matters of erotic love. Ironically, both his happiness and his doom come through Maria: the night after their engagement, Leonard accidentally kills her ex-husband, Otto. In order to conceal the murder, the two lovers decide to dismember Otto's body and dispose of it, but this also ruins their relationship. What is more, Operation Gold fails at the same time as their engagement and Leonard is being sent back to Britain. A *Bildungsroman* and a psychological thriller, *The Innocent* is also a spy novel, as it is set against the background of espionage, intelligence and counterintelligence, with most of the action taking place in Berlin, in a multicultural environment. Similarly to Otto's body, the novel "skillfully dismembers international body-politic by the sharp knives of espionage and diplomacy" (Ledbetter 1996, 80). Basically, *The Innocent* deals with a British man in love with a German woman, working with the Americans to spy on the Russians; this gives us plenty of opportunities to witness the role played by the concept of national identity in the evolution of the protagonist. Hence, our paper sets out to investigate how the particular historical context and multicultural background of the novel determine the unfolding of the plot and influence Leonard's coming of age.

Mixing psychological fiction with espionage fiction, *The Innocent* is, in David Malcolm's (2002, 8) terms, "socially, politically and historically determined". While essentially dealing with Leonard's discovery of love and of darker emotions such as "dangerous fantasy, hatred, violence and brutal murder" (Malcolm 2002, 14), elements of espionage fiction are also very prominent in the novel. The setting is highly illustrative in this respect; because of it, "almost everything is specifically marked by national identity" (Brown 1994, 107). The action takes place in the Cold War 1955-56 Berlin, a city which is divided into different zones of influence for the Americans, the British and the Russians. This very setting will be the place for numerous treacherous acts, bringing to the fore cultural stereotypes and revealing differences in national character and identity. The 1950s are particularly important for both the British and the Americans, since these years were marked by the end of imperialism for Britain and by a rise in power for the USA, whose cultural dominance was extending at a global level. Glass sums this up in his conversation with Leonard: "you guys were great in the war, you were formidable. It was your moment. (...) Now this is ours" (McEwan 2005, 112). In an interview with Casademont, the novelist himself further reinforces this point:

The year 1955 threw up some interesting things for an Englishman. By that time (...) the British Empire's days were over. (...) The baton of empire was being self-consciously handed over to the USA. (...) the American empire was the less vicious in some respects because its power and its influence extended not, in the first instance at least, through the sword but through other means: pop music, movies, fast-food (...). So the young man who is at the centre of *The Innocent*, Leonard Marnham, goes abroad for the first time in his life and is rather unconfident, rather in the way his country is so recently unconfident" (McEwan, qtd. in Roberts 2010, 58).

Britain's eclipse by the United States as a major world power is probably the source for the frustration and dissatisfaction of the British, emotional reactions which are brought to the fore from the very beginning of the novel. While briefing Leonard about the situation in Berlin, Lieutenant Lofting argues: "It's not the Germans or the Russians who are the problem here. It isn't even the French. It's the Americans. They don't know a thing. What's worse, they won't learn, they won't be told. It's just how they are" (McEwan 2005, 1). It is only a few lines later that Leonard finds out what Lofting refers to exactly: the Americans do not have "the first notion of team work", they go behind our backs, they withhold information, they talk down to us like idiots" (McEwan 2005, 1). Soon afterwards, as Leonard gets in touch with his superior, Bob Glass, his first thought is that "he would have to take direction from a stranger, an American stranger" (McEwan 2005, 3). Pinpointing Bob's nationality is, for the British man, a means of distancing himself, of asserting his own individuality and national identity in opposition to the other's identity. But during his telephone conversation with Bob, Leonard cannot help but collapse "into the English dither he had wanted to avoid in conversation with an American"; he feels inferior and "foolish" (McEwan 2005, 4), lacking the confidence of the American he has just spoken to, and, as a matter of fact, of any American.

As David Malcolm (2002, 122) put it, "Leonard's Englishness seems already shabby and feeble in comparison with the forcefulness of the American he has not yet met". Being British in the 1950s "was not quite the comfort it had been to a preceding generation"; sensing

that there is “something risible about his stiffness of manner”, Leonard feels “vulnerable”, as opposed to Glass, one of the Americans who seem “utterly at ease with being themselves” (McEwan 2005, 7). In Richard Brown’s words, “Even the defeated Germans seem to have more self-confidence and swagger in their national identities than Leonard” (Brown 1994, 107). What is more, Leonard’s low self-esteem as a British man abroad who, “in deference to Glass”, is “softening his ‘t’s and flattening his ‘a’s”, is coupled with the American’s expressive ease and freedom when it comes to speaking his mind: “The British. (...) they’re so busy being gentlemen. They don’t do their jobs” (McEwan 2005, 9). This way, the innocent, naive, even old-fashioned Marnham epitomizes “the twilight of British supremacy” and “the triumph of American cultural imperialism” (Ryan, qtd. in Childs 2006, 89). Claire Colebrook sums this up by stating that, in the novel, “the English characters, and Englishness in general, occupy a position of unwitting, dull and subjected naivety, while American characters and culture seem to open out to the future, to sexuality and to knowledge”. In point of fact, the previous historical relation between Europe and America is now reversed, as Colebrook argues: “Once seen as the very figure of a childlike origin of the world in relation to a historically over-burdened Europe, America is now closer to being a street-wise and awakened adolescent enlivened by knowledge acquisition” (Colebrook, in Groes 2009, 49).

The U.S. domination of the cultural sphere is prevalent all throughout the novel, and the following examples are illustrative in this respect. For instance, Leonard “is both repelled and fascinated” by the sight of two US Army sergeants practicing American football throws (Malcolm 2002, 122). From his standpoint, “these were grown men, showing off”, “over-demonstrative and too self-loving”; it irritates him that “two adults should be so publicly playful”, but, irrespective of this, he keeps on watching “with disgusted fascination” (McEwan 2005, 14-15). Although such behavior is, in Leonard’s eyes, “showy and childish, typically American” (McEwan 2005, 121), he comes to appreciate it as a kind of innocence he is not capable of. Indeed, Americans do not seem to observe the same etiquette that is compulsory for him and his people in both verbal and non-verbal communication, but, in time, he grows so fond of it that, while at home for Christmas, he begins to miss “the near rudeness of the American’s speech, the hammer-blow intimacy, the absence of the modifiers and hesitations that were supposed to mark out a reasonable Englishman” (McEwan 2005, 115-116).

Likewise, Leonard is enthralled by American pop music, with all its implications of US cultural power. Everyone seems to listen to American music and *Voice of America* and his own affair with Maria is constantly marked by them: “the love songs he knew were all too courteously restrained. In fact, what suited him now was the raucous American nonsense he thought he despised” (McEwan 2005, 75). At the climax of their relationship, Leonard confidently claims that “These songs made them feel free” (McEwan 2005, 108). The understatement is that he is finally free from cultural stereotypes, from the prejudices that marked his childhood and continue to be a part of his parents’ way of thinking. He has finally discovered his own identity. This newly acquired knowledge makes him proud: “Leonard took satisfaction dancing in a way his parents and their friends did not, and could not, and in liking music they would hate, and in feeling at home in a city they would never come. He was free” (McEwan 2005, 121). This gratifying feeling does not come without a particular dose of skepticism, though; indeed, he might be free now, but, in acknowledging his acceptance and

even love of American music, he also acknowledges its cultural superiority, something which he is reluctant to do. When Russell arrives at the engagement party, for instance, the fact that the radio is tuned to *Voice of America* makes Leonard uneasy, although he is not able to pinpoint the exact reason for this: “Leonard did not know why he should feel foolish that his wireless was tuned to that station” (McEwan 2005, 123).

American supremacy is also visible in the power relations within Operation Gold, which “embody an American hegemony in European affairs” (Malcolm 2002, 123). Although the understanding between the American and the British was that “the taped telephone conversations were flown to London” and “the telegraph messages to Washington for decoding” (McEwan 2005, 63), the overt, even offensive statement Glass makes is meant to prove the US superiority: “I’ll tell you. It’s all political. You think we couldn’t lay those taps ourselves? (...) It’s for politics that *we’re letting you in on this*. We’re *supposed to* have a special relationship with *you guys*” (McEwan 2005, 22 – our emphasis). It is made clear for Leonard that the Americans are doing the British a favor by involving them in the operation. If it weren’t for political reasons, no knowledge of the tunnel would have come to Leonard and his people. Moreover, by choosing to oppose “we...ourselves” to “you guys”, Glass makes a point of stating the difference between the Americans and the British. An indicator of the fact that Glass’ view is generalized Even “the new man”, an American who has just been hired to work on the project, displays similar beliefs; she shows no restraint in blaming the British for the ventilation problems that occur at the tunnel: “You guys really screwed up” (McEwan 2005, 110). The Anglo-American distrust, “the mutual antagonism between the American and the British” is, Dominic Head claims, “a distinction between amateurism and professionalism” (Head 2007, 93). Undeniably, Leonard and his people are constantly reminded of their inefficiency in doing their job. The only reason for the Anglo-American cooperation – which, as the novel further reveals, is not based on full disclosure, but on secrecy and lies – is politics.

But the British have their own viewpoint on this; they are the ones doing the Americans a favor: “very generously, we let the Americans into our tunnel, gave them facilities, let them make use of our taps” (McEwan 2005, 70). There is a further twist: “our allies” (McEwan 2005, 70), as MacNamee ironically calls the CIA agents, are withholding information, sharing only the outline, not the details, of how to break the codes of the tapped messages. Since “we’re not prepared to live off the crumbs from their table”, Leonard is talked into spying on the Americans. This seems to be a fairly easy endeavor, since, in McNamee’s words: “You know how careless the Yanks can be. They talk, things are left lying around” (McEwan 2005, 70). The Americans’ expressive freedom is considered to be a sign of weakness that might lead to a security breach; in opposition, as Glass himself notes, the British are characterized by verbal restraint: “You quiet Englishmen, you don’t horse around, you don’t talk about it, you get in there fast” (McEwan 2005, 89). Suspicion and insecurity is everywhere, a fact which is not at all surprising when taking into account that the world of espionage always involves intelligence and counterintelligence. Glass claims that the British “are not serious the way we are” and does not trust them. As a matter of fact, he does not seem to trust anyone; it is his contention that: “Collaboration leads to errors, security problems, you name it” (McEwan 2005, 111).

Common national stereotypes are not only typical of what the Americans and the British think of each other; they are also present when it comes to the Germans. At the beginning of his stay in Berlin, Leonard himself is highly biased; although he has not fought the war, he thinks of Germany “as a defeated nation”, and, with “a certain proprietorial swagger”, he feels “pride in the victory”. Had he still been a child, he would have “made his engine noise and become a bomber for a celebratory minute or two (McEwan 2005, 5-6). Later on, when he begins his Romance with Maria, it seems to him that “his earlier pride in its destruction” was “puerile, repellent” (McEwan 2005, 46). His definition of the Germans changes completely once he falls in love with Maria: they “were no longer ex-Nazis, they were Maria’s compatriots” (McEwan 2005, 63). His love for Maria becomes stronger and stronger although he is aware of the fact that his mother wouldn’t welcome a German woman into the family (McEwan 2005, 113) and that his father “loathed the Germans” (McEwan 2005, 120). As David Malcolm put it, it is primarily in Leonard’s relationship with Maria that he “feels the difference between home and abroad”, “a liberation, an escape into newness and excitement” (Malcolm 2002, 118). It won’t be long, however, until thoughts of superiority over the Germans as a right gained by means of conquest resurface in Leonard’s consciousness. Once he is “able to define himself in strictest terms as an initiate, a truly mature adult at last” (McEwan 2005, 56), he starts having fantasies of violence, of sexual aggression towards Maria:

He looked down at Maria, whose eyes were closed, and remembered she was a German. (...) German. Enemy. Mortal enemy. Defeated enemy. This last brought with it a shocking thrill. (...) She was defeated, she was his by right, by conquest, by right of unimaginable violence and heroism and sacrifice” (McEwan 2005, 77).

Although he repeatedly tries to push such thoughts aside, they proliferate to the point that “his private theatre had become insufficient” (McEwan 2005, 79) and he wants the fantasy to become real. In what he perceives as nothing more than a consensual, erotic game he has a right to play, he attempts to force Maria into making love with him; Maria will, nonetheless, interpret his action as sexual violence, which almost puts an end to their relationship. When Leonard meets Maria for the first time, he is rather effeminate, shy and lacking confidence. It is Maria who approaches him in the bar and, usurping, to a certain extent, “the traditional role of the man’s sexual superiority”; however, as he begins to assert “a more conventional masculine authority, his attitude begins to reflect the imperialistic dominance that Britain was striving to regain over Germany after the war” (Wells 2010, 58). Eventually, due to Maria’s empathy and forgiveness, the two lovers overcome their relationship problems and decide to get married. Leonard proves a change in attitude as he comforts Maria after Otto’s assault on her: he decides to speak German, “illustrating a new desire to bridge the cultural divide rather than being an imperialist master” (Wells 2010, 60). Nonetheless, Leonard is not bound to forget very easily the war atrocities attributed to the Germans: while carrying the suitcases containing Otto’s corpse, in an attempt to gain confidence and justify his own atrocious actions, he tells himself that there is nothing strange about him. Berlin is, after all, “full of people with heavy luggage” (McEwan 2005, 172).

For Glass, the marriage between a German woman and a British man is highly symbolic in terms of such a union’s power to bridge the gap between the two nations, and, by

extrapolation, to bring peace to the entire European continent; the speech he delivers at the engagement party is revealing in this respect:

We all of us in this room, German, British, American, in our different kinds of work, have committed ourselves to building a new Berlin. A new Germany. A new Europe. (...) Leonard and Maria belong to countries that ten years ago were at war. By engaging to be married, they are bringing their own peace, in their own way, to their nations. Their marriage, and all others like it, bind countries tighter than any treaty can” (McEwan 2005, 124)

However, the novel foregrounds that Americans are also prejudiced when it comes to the Germans; Glass, for instance, uses the appellative Fritz to refer to all the Germans working at Operation Gold, reducing their identity to merely that of ex-Nazis, who are nothing more than “a real horror” (McEwan 2005, 63). As Lynn Wells contends, in *The Innocent*, “the lingering violence of the Nazi era is exacerbated by Germany’s post-war political masters, the British and the Americans, with both groups imposing their imperialistic power” (Wells 2010, 57). In what concerns the German women, Glass is convinced that they are fairly easy to seduce: “These girls, as long as you’re not a Russian, you can’t go wrong” (McEwan 2005, 26). Similarly to what the British think, the Americans also seem to contend that their victory over the Germans makes them superior and gives them the unalienable right to treat them any way they want. Highly revealing in this respect is the fact that Glass manages to make the German police drop the investigation about the dismembered body in the suitcases found in the tunnel. As Maria puts it, “I guess in those days it was an occupied city and the Germans had to do what the Americans told them” (McEwan 2005, 221).

The novel also displays a fair amount of cultural stereotypes directed towards the Russians; although they do not take part in the unfolding of the plot directly, it is on discovering their national secrets that Operation Gold focuses. The setting of *The Innocent* is, after all, 1955-1956 Cold-War Berlin; the Americans’ prevailing feeling is that of contempt and hatred towards the Russians, a feeling displayed with each and every opportunity they have. In a nutshell, according to the Americans: “They’re scum, really” (McEwan 2005, 26). Russell is one of the US agents who tries to empathize with the Soviets; in spite of the fact that he describes them as “cold”, never smiling, never wanting “to make things work”, “cruel”, deceptive, with a language that is always “too strong”, he seems able to understand them: “They didn’t even enjoy behaving like assholes. That’s why I could never really hate them. This was policy. This crap was coming from the top”. Glass feels compelled to overtly state his opposing viewpoint: “I hate them. (You could say it’s their system you’ve got to hate. But there’s no system without people to run it” (McEwan 2005, 31-32). The conversation the two Americans have in Leonard’s presence also reveals that German women hate and fear the Russians, since in “May ’45 they behaved like animals”, having raped their sisters or their mothers, or even their grandmothers” (McEwan 2005, 27). Indeed, Maria herself will be tormented by memories of a Russian soldier raping a woman when Leonard sexually assaults her.

Russians are felt to be an imposing presence all throughout the novel, but Americans are sure they will not do anything against them if they ever find out about the tunnel. Everyone involved in Operation Gold thinks that once the Russians discover the project there

will be nothing left for them to do but cover it; the plausible explanation for “the great Russian silence” is that news of the operation to the public would undoubtedly make them “lose face”. Surprisingly enough for the Americans and the British, Russians apparently decide to “milk it for propaganda”, in spite of the fact that “they are going to come out of this looking stupid”. But their goal is not only that of revealing “American treachery” (McEwan 2005, 196-197); as it turns out, they had been aware of the existence of the tunnel all along and the fact that they are exposing it to the public now is only a matter of necessity. The British double agent George Blake – who actually was a non-fictional spy involved in Operation Gold - informs the Russians with respect to the Operation from the very beginning, but the Soviets decide not to act upon it so as to ensure Blake’s safety. Nevertheless, when the British mole informs them about the existence of special decoding devices in the tunnel – the suitcases containing Otto’s dismembered body that Leonard took there – the “secret” is finally exposed. It is noteworthy that all those involved in Operation Gold were utterly deceived by the Russians, who revealed everything on their own terms, when it best suited their interests.

Taking into account everything that has been noted so far, the cosmopolitanism of the novel is obvious. Moreover, by means of the protagonist who stands out as a British man in Cold War Berlin, the novel focuses on “what is not British and what is clearly differentiated from it”. This focus on abroad is, according to David Malcolm, a typical concern for the novelists belonging to McEwan’s generation (Malcolm 2002, 118). In the novel, the contrast between home and abroad becomes prominent when Leonard goes back to England for Christmas. He misses the freedom and excitement of Berlin and is disappointed in the triviality of Tottenham and its people, who do not seem to be aware of the world-historical events taking place outside their country. Since Leonard’s liberation and coming of age take place abroad, it is fair to consider that, to some extent and by extrapolation, the novel is about “the liberations that abroad brings, not just to its characters, but to fiction itself” (Malcolm 2002, 120).

The postscript of the novel, set in Berlin in June 1987, presents the victory of Americanism: the German capital has been marked by globalization, it has been Americanized. “An European city like any other a businessman might visit”, whose “dominant feature was traffic”, Berlin now has Burger King, McDonald’s, Videoclips and Unisex Jeans (McEwan 2005, 213). The fact that Maria chose to marry Glass is, according to Wells, an indicator of “the triumph of American openness (...) over the British reserve and elitism”. In other words, “Maria’s transformation mirrors that of Berlin itself” (Wells 2010, 62). Although *The Innocent* can be considered “an allegory of the moral anarchy that entices stronger nations to force their world views on weaker countries”, the ending is optimistic: love triumphs as well, in spite of national differences; it seems that “transcultural pacification and acceptance are, after all, possible” (Slay 1996, 86). “A novel of espionage affords an apt medium” for this type of closure, gained through a “remorseless unfolding of the plot”. all in all, “tunneling down beneath the surface and burrowing across borders into forbidden territory to hijack and crack coded messages is a perfect image for what McEwan’s fiction is up to” (Ryan, qtd. in Childs 2006, 89).

Bibliography

- Bradbury, Malcolm. 2002. *Understanding Ian McEwan*. University of South Carolina Press: Columbia.
- Brown, Richard. 1994. "Postmodern Americas in the Fiction of Angela Carter, Martin Amis and Ian McEwan". In *Forked Tongues? Comparing Twentieth-Century British and American Literature*, edited by Ann Massa and Alistair Stead, 92-110. London: Longman.
- Childs, Peter, ed. 2006. "No Different from You: The Innocent (1990)". In *The Fiction of Ian McEwan*, 76-89. New York: Palgrave Macmillan.
- Colebrook, Claire. 2009. "The Innocent as Anti-Oedipal Critique of Cultural Pornography". In *Ian McEwan*, edited by Sebastian Groes, 43-56. London and New York: Continuum International Publishing Group.
- González Casademont, Rosa. 2010. "The Pleasure of Prose Writing vs. Pornographic Violence: An Interview with Ian McEwan". In *Conversations with Ian McEwan*, edited by Ryan Roberts, 54-60. Jackson: University Press of Mississippi.
- Head, Dominic. 2007. *Ian McEwan*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Ledbetter, Mark. 1996. "The Games Body-Politics Plays: A Rhetoric of Secrecy in Ian McEwan's *The Innocent*". In *Victims and the Postmodern Narrative: or Doing Violence to the Body: An Ethic of Reading and Writing*, 88-103. New York: Palgrave Macmillan.
- McEwan, Ian. 2005. *The Innocent*. London: Vintage.
- Slay, Jack. 1996. *Ian McEwan*. Woodbridge: Twayne Publishers: Woodbridge.
- Wells, Lynn. 2010. *Ian McEwan*. New York: Palgrave Macmillan.

THE RUSSIAN POSTMODERNIST DISCOURSE

Elena Manea, PhD Candidate, Constanța

Abstract: Postmodernism emerged in Russia as a wave of emotions in political, as opposed to intellectuals. Russian writers have reflected the need for freedom of culture to political ideology to the new course of the Soviet world. Postmodernism (with its Western roots) after the '90s turned a bad influence on Russian culture and civilization and also a great opportunity to shed light on universal reader authenticity and beauty of Russian literary discourse. Postmodernism legitimacy penetrate Western culture, gestures of approval or denial are all accepted. The idea of going into the foreign culture, in foreign canons, foreign standards is to some poisonous idea for others, a serious game, for others a chance for Russia to "normalize". But before the road is shaping a fundamentalist postmodernism, postmodernist discourse when elements are used, on the one hand to defend their culture, western national invasion and on the other to do something in the sense of finding their soul a new culture.

Keywords: postmodernism, Russian literary discourse, conceptualism, social and art

Trăim cu senzația că Rusia a împrumutat din Occident forme culturale, sociale și politice de viață, care nu se încadrează în contururi de suflet rus, și cei de pe pământ natal au fost supuși unei transformări bruște, însă există și ideea că starea actuală de spirit din Rusia a fost, de fapt, mult timp o parte din mentalitatea națională. Cultura rusă întotdeauna va exista în urma “vechii” Europe cu câțiva pași, întotdeauna va fi sub jugul său spiritual de putere, fără a se regăsi pe sine în aceasta spiritualitate. Se acreditează tot mai mult ideea unei pseudo-metamorfoze a culturii ruse, concept care la Spengler nu este nici simplu și nici unidimensional. Sistemul de coordonate *Occident vs. Rusia, tânăr vs. bătrân, al nostru vs. străin, cultura vs. postcultura* poate fi privit și dintr-un unghi mai optimist, după scenariul ultimelor evenimente. O importantă oprire la un anumit stadiu, în cadrul unui model poate conduce la situația în care vechea cultură oferă tinerilor mijloacele cu care aceștia pot micșora până la eliminare influența acestei culturi. Poate apărea, în aceasta situație, respingerea unei forme de cultură și, în paralel, adoptarea alteia. Astfel se întâmplă și în Rusia, unde cultura străină pătrunde la schimb; imitația culturii străine postmoderniste europene occidentale devine un fenomen. Cea mai recentă formă de cultură ce a pătruns în spațiul cultural rusesc este nihilismul, devenind postmodernism. Se naște astfel firesc întrebarea: nu putea să fie o forma “estică”, “orientală” a unui postmodernism, care să coincidă la exterior cu postmodernismul occidental, dar care să fie totuși opus acestuia? Există astăzi un postmodernism oriental în cultura/societatea rusă sau el va apărea într-un viitor apropiat? Imitarea nihilismului occidental în societatea rusă (de tip oriental) nu conduce în mod automat la europenizarea acesteia, ci la distrugerea a ceea ce reprezintă societatea occidentală de fapt, imaginea acesteia fiind distorsionată în mentalul rusesc. În istoria culturii ruse au mai existat perioade de imitare a culturii europene, care nu au fost însoțite neapărat de o negare a ei. Nihilismul postmodern este în principiu la nivel cultural, mai întâi de toate împotriva culturii europene occidentale, împotriva rațiunii acesteia.

Poziția rusă este aceea că postmodernismul occidental reprezintă cu siguranță distrugerea și degradarea culturii, transformarea culturii într-o “postcultura fără viață”. Pentru cei care trăiesc în spațiul rus stăruie întrebarea dacă Răul culturii europene occidentale se va

manifesta față de cei care privesc la aceasta cu admirație. Cultura europeană, în concepția analiștilor ruși, suferă de deconstrucție, de o sfărâmare a logicii ei interne. Cultura rusă se poate afla în fața unei noi culturi mai convingătoare, față de care trebuie să se apere, încercând cumva să apere dreptul culturii rusești la existență. Situația aceasta va genera o *gândire între linii*, între cele două culturi, și există posibilitatea ca discursul cultural dominant să fie sfărâmat, dezmembrat, deconstruit. Discursul cultural oriental poate reuși acolo unde discursul european occidental își arată lipsurile, slăbiciunile, acolo unde nu are ea însăși șanse de supraviețuire. Acolo, în absența sau în slăbiciunea discursului occidental, discursul oriental își poate realiza formele sale cele mai potrivite. Retorica joacă aici rolul de a “acoperi nevrotic” cultura mai matură a Vestului în fața oamenilor din Rusia în alte veșminte, care în mod inevitabil o va face să pară complexă. Este încă nelămurit de ce raționalitatea postmodernismului occidental trebuie să fie înțeleasă de către omul oriental. Pentru ruși, oricare din formele postmodernismului occidental este considerată a fi lipsită de conținut, vidă. Sunt considerate a fi “mai bune” cu atât mai mult cu cât consumă mai mult energia consumatorilor. Formele acestui discurs cultural occidental se ascund sub forma de nimicuri și absurdități, care deformează conștiința omului oriental. Sub sintagma “performanța postmodernismului” se distruge logica naturală a Estului. Situația este comparabilă cu confruntarea budismului cu învățăturile dogmatice aduse din India sau cu situația în care un student este pus să rezolve o problemă cu ajutorul tehnologiei, aceasta din urma fiind văzută ca o ofensă adusă inteligenței umane. Logica occidentală actuală este absurdă pentru orientali, nu este logica “normală”, este logica care are fisuri ale regulilor de bun-simț, este logica care se așază peste ruine, conducând în mod fals la iluminare. Încercările la care este supus omul îl determină pe acesta să iasă deprimat din această confruntare. Se instituie un șir de încercări nereușite de ieșire și, existența se transformă într-o căutare de eliberare grea. Rațiunea este a Vestului, inteligența a Estului, iar ucenicul care luptă să iasă din această confruntare este cultura rusă. Ne aflăm în situația postmodernismului oriental? Cultura occidentala împinge lumea și pe sine în haosul postculturii, oferă “posibilitatea” prea timpurie de a introduce în cultura Estului logica unei culturi străine și a elimina propriile izvoare de cultură.

Potrivit Elias Kolyazhnogo, caracteristicile postmodernismului din Rusia sunt *atitudine batjocoritoare față de trecut, dorința de a ajunge la final, la limita și de auto-eclipsare*. Conform aceluiași autor, semnificația lor postmodernistă este aceea de *creativitate*, care de obicei se reduce la *comedie și luare în derâdere*, precum și de *diapozitive, efecte speciale* folosite în mod vulgar și cu descrierea sinceră a psihopatologiei.

Comentarii cu privire la teorii interne ale postmodernismului rus există, există mai multe concepții oarecum polare. Unii critici susțin că în Rusia nu există nici o post-literatură modernistă, mai ales în ceea ce privește teoria postmodernismului și critica literară. Alții afirmă că Khlebnikov, Bahtin, Losev, Lotman și Shklovskii sunt ei *înșiși Derrida*, mai ales în ceea ce privește practicile literare postmoderniste ruse. Postmodernismul literar rus nu a fost acceptat nu numai în rândurile lor, dar și părinții săi de Vest, de asemenea, au respins aceasta existent a postmodernismului și este bine-cunoscută poziția Douve Fokkema. Sorokin, B. Akunin abordează un gen de detectiv care se transformă în literatură și care este asociat cu perioada postmodernismului.

În dezvoltarea postmodernismului din literatura rusă se pot stabili trei perioade, trei valuri ale postmodernismului. Primul val cuprinde anii '60- '70 și este perioada de început, de

instalare, de tranziție. A doua perioadă este perioada anilor '70- '80 când postmodernismul se confirmă ca direcție a literaturii rusești, la baza tezei estetice poststructuraliste că «lumea (conștiința) este text» și la baza ideii că arta se construiește cultural ca intertext. A treia perioadă este perioada anilor '80- '90, fără îndoială perioada legalizării postmodernismului ca viziune asupra discursului literar. Primele doua perioade ale postmodernismului rusesc au fost cunoscute sub denumirea de cultura catacombelor. În această perioadă se creează în subteran, iar aceste creații se bucură de mai mult succes în afara spațiului cultural rusesc. Postmodernismul este asociat de cele mai multe ori cu generația tânără de scriitori. Aceștia se integrează procesului literar general, dar aduc cu ei o viziune nouă, neobișnuită. Se pot identifica influențe ale postmodernismului occidental în creațiile literare rusești, ceea ce poate conduce la ideea că modelul a fost acela al culturii occidentale.

Metatextul

Filozoful francez Jean-François Lyotard și criticul literar american Frederic Jameson au dezvoltat o teorie în domeniul naratologiei, teoria *metatextului*. Jean-François Lyotard a descris acest curent drept o „mefiență în metanarațiuni” (Lyotard, 1984). În viziunea lui Jean-François Lyotard, postmodernismul atacă ideea unor universalii monolitice și, în schimb, încurajează perspectivele fracturate, fluide și pe cele multiple. Mergând pe gândirea lui Lyotard, în cadrul postmodernismului rus, metatextul este o *meta-povestire*, o *meta-povestioară*, *meta-istorie*, un *meta-discurs*, păstrând înțelesul lui Lyotard sistem de explicații, care organizează, completează, adaugă. Exemple de construcție a metatextului în literatură contemporană rusă a postmodernismului poate servi o lucrare de Vladimir Sorokin- *Dismorfomaniya*(roman), o lucrare de Boris Akunin- *Pescărușul*, Viaceslav Petsuha- *Noua Moscova*(roman filosofic).

Pop-art și conceptualismul

Apariția curentului *Pop art* este în mare măsură legată de creația a doi artiști neodadaști: Jasper Jones și Robert Rauschenberg. În anii cincizeci, acești artiști introduc în artă obiecte de uz cotidian, în mod direct sau doar imaginea lor. Având în vedere formatul lor, nu ne dăm seama dacă este vorba despre planșe autentice sau despre opera unui pictor. Următoarea idee a lui Jones o reprezintă sculpturile în bronz care imită cutii de conserve sau alte obiecte uzuale. Începând din anul 1953, Rauschenberg creează numeroase colaje ale căror rădăcini se află în cubism și în operele lui Marcel Duchamp. El este și inventatorul așa numitelor "combined paintings", care constau în amestecul diverselor obiecte (ex.: firme, sticle, fotografii etc.) pe suprafețele pictate, rezultând un fel de colaje tridimensionale.

Conceptualismul este momentul unui astfel de curaj revoluționar de meta-interogație pe care arta și-o face statutului său însăși la fel cum în filozofie acest lucru se făcuse încă de pe timpul lui Kant. Tematica elementului conceptual este interogația despre artă și estetică în general și a fost inaugurată de către Marcel Duchamp o dată cu expunerea de obiecte „readymade”. Conceptualismul afirmă că obiectul de artă nu are valoare în sine și că doar mintea omenească este cea care îl investește proiectiv cu o astfel de valoare, însă nu s-a spus acest lucru direct în produsul artistic. Evident că acest lucru se putea face doar cu spargerea tradiției, inclusiv a statutului colecționarului de artă care este legat mai mult sau mai puțin de tradiția însăși. Mitologia artei tradiționale, elitismul ei sunt doar investiții mistice ale

autorităților religioase și politice. Scopul unei astfel de mutații culturale se datorează fie îmbunătățirii voinței spiritelor sau zeităților pentru cazul societății primitive, fie menținerii dominanței și stăpânirii asupra robilor prin cultură și educație specifice societății clasice. Dadaismul a intuit o astfel de perspectivă și a dat drumul manifestărilor de tip antiarta tocmai datorită simțirii unei astfel de perspective sociale ipocrite a artei tradiționale. Antiarta dadaismului înseamnă întoarcerea radicală împotriva unui astfel de statut social al artei. Însă, dadaismul nu a avut curajul și puterea să meargă mai departe și să și explice publicului scepticismul său. Abia conceptualismul a avut acest curaj de a spune deschis și simplu că valoarea artei nu ține de obiect, ci de ceea ce se investește în el. Un astfel de demers este în măsură să submineze însăși instituția artei și însuși statutul social al artistului. Dacă obiectul este lipsit de valoare și dacă doar ideile împachetate în el contează, atunci arta nu își justifică statutul mistic pe care statul i-l conferă. Ea este liberă la fel cum sunt ideile însele. Conceptualiștii și-au asumat acest risc care la prima vedere le subminează propriul statut social. Joseph Beuys a primit muștrări din partea conducerii universității unde predă tocmai pentru credința sa cu rădăcini în vechiul dadaism după care fiecare om este artist. O astfel de idee submina inclusiv statutul învățământului de artă, pe lângă statutul social al artei în genere.

În literatura modernă rusă, reprezentanți ai conceptualismului sunt poetul Lev Rubinstein, Dmitri Prigov, Vsevolod Nekrasov. Criticul Vyach Kuritsyn spune că *pentru conceptualism este foarte important ca acestea să «modelat» conștient imaginea lui*. În această privință, spune Prigov: «Am adus o dată o poezie," Onoare ". Am precizat că: Un poem bun poate fi cunoscut, poate nu. Prigov e un poet mare, în epoca postmodernă, însă poeți mari, prin definiție, nu pot fi, pentru că toate se spun și se repeta, se poate doar varia în literatura.

Socio-arta

Sotz Art în literatura rusă poate fi înțeleasă ca o variantă de conceptualism, sau de artă pop, apelând la limbă, cea a culturii sovietice, pentru a exprima realismul socialist. Vyach Kuritsyn afirma că în Sotz Art pot fi prezente elemente de critică și liric, filozofice, nostalgice. Socio-literatura în opinia sa, prezintă «adevărul real despre ororile totalitarismului». De exemplu, el crede că, cu excepția tranșanta a lui A. Platonov, nimeni nu a scris ceva mai sinistru, mai viu și mai convingător despre distrugerea peisajului rus, decât Sorokin. Ca un exemplu de filozofie a Sotz- Art, Kuritsyn conduce analiza unui fragment de imagini ale orizontului Eric Bulatov luate de către Boris Groys: «orizontul ... simbolizează eroarea tuturor aspirațiilor umane, orice progres" - care a captat ontologic, care a plasat omul pe Pământ». Și aici este o mostră nostalgică a Sotz- Art. Exemple de art- pop nostalgice pot fi văzute în romanul lui album de timbru, Andrei Sergeyev, care conține o listă cu numele «din copilăria mea: Avion, Maxim Gorki.

Mutarea postmodernismului de la Vest la Est - posibile interpretări

A existat o perioadă de tranziție de la o imitare simplistă, fără sens a postmodernismului occidental la postmodernismul oriental. Tranziția a reprezentat o operație, o perioadă a epigonilor. Mutarea de la Vest la Est a dus la o căutare bolnavă și periculoasă a propriei logici sub puterea unei culturi străine.

Stadiile următoare acestei situații corespund “creșterii”, cultura rusă devine matură și găsește o formulă proprie, își dobândește propria logică, pe care o va utiliza mai departe la găsirea de forme, mijloace de ființare sau, cel puțin așa spera omul de cultură rus. Postmodernismul pătrunde cu legitimitatea culturii din Vest, gesturile de aprobare sau negare sunt pe rând acceptate. Ideea de a intra în cadrul unei culturi străine, în standarde străine cu canoane străine este pentru unii o idee otrăvită, pentru alții un joc serios, pentru alții o șansă ca Rusia să se “normalizeze”. Se conturează însă în fața rușilor un postmodernism fundamentalist, atunci când elemente ale discursului postmodernist sunt utilizate, pe de o parte pentru a apăra propria cultură națională de invadarea Occidentului și pe de altă parte pentru a face ceva în sensul găsirii sufletului unei noi culturi proprii.

Se poate ca un fenomen precum postmodernismul estic să se articuleze ca un discurs incoerent, mai mult confuz decât clar, destul de greu de consumat. Discursul cultural postmodernist rusesc se construiește, trecând prin mai multe “situații de postmodernism”- pluralitate, descentralizare, incertitudine, fragmentare, volatilizare, rupere de context. Lumea este un colaj de piese, fraze, versuri scurte, reclame, semne, care oferă mai multe posibilități de exprimare a individualității. Satisfacerea personală, satisfacerea consumatorului, relații (prea)deschise cu ceilalți oameni, sentimentul de trăire a propriei vieți determină oamenii să adopte Occidentul, fără a cunoaște ca aceasta reprezintă manipularea lor de către idei precum productivitate, materialitate, consum, mărfuri. “Falsele nevoi” acaparează energiile umane, care urmăresc îngroparea individului. Singurele lui nevoi sunt hrana, îmbrăcămintea și locuința. Eliberarea de fapt înseamnă înrobirea lor de către cultura materială și aceasta cu ajutorul colosal al mijloacelor de comunicare în masă. Oamenii află din media despre propriilor lor nevoi, ca mai apoi să se supună legii consumatorului. Din media oamenii află despre propriilor lor frământări interioare și primesc tot din media și soluții pentru ele. Libertatea alegerii se proclama neîncetat, uitându-se a se spune că această libertate este, de fapt, doar la nivelul trebuințelor, nevoilor. Libertatea aceasta înseamnă fericire.

Cu toate acestea oamenii de cultura(de dreapta sau de stânga) cât și majoritatea tradiționaliștilor cred că postmodernismul reprezintă Răul, o floare otrăvitoare a Vestului, Dacă se stabilește că postmodernismul occidental este “primit” în spațiul cultural rusesc, se admite însă că pot admise și se pot prelua influențe ale acestuia asupra propriei culturi. Acest sentiment nu este față de versiunea occidentală a postmodernismului, ci față de transformarea acestei culturi într-un instrument al Răului. Utilizarea excesivă a acesteia poate conduce la neutralizarea, la distrugerea logicii discursului culturii ruse, mai mult la distorsionarea propriei logici a purtătorilor de cultură rusească. Este greu de înțeles cum occidentalii înșiși au renunțat la sistemul raționalist, cartezian, inima culturii europene.

Postmodernismul ocupă în unele literaturi o poziție dominantă, în unele nu este atât de vizibilă, iar în altele nici nu a apărut încă. Postmodernismul reprezintă un câștig important al literaturilor dezvoltate, care dețineau o bogată și diversă experiență a modernismului. Țara de origine a postmodernismului este America, și de acolo a pătruns în societățile postindustriale europene și influențele lui se simt în cadrul altor literaturi care încă nu au pătruns în epoca postmodernismului. Tendințe precum deschidere, cosmopolitism încep să preocupe noua gândire. De aceea, specialiștii ruși se cred îndreptățiți să vorbească despre un postmodernism occidental(american și vest-european) și unul oriental (al est-europenilor și

rusesc), în fiecare din acest areal postmodernismul apărând și manifestându-se cu specific, putându-se identifica caracteristici ale unuia sau altuia.

Postmodernismul occidental se caracterizează prin legături puternice cu teoria post-industrializării. Postmodernismul occidental utilizează o gamă diversă de forme de manifestare a culturii de masă, în poziția de vehicul al unei culturi.

Postmodernismul oriental și-a făcut apariția în condiții socio-cultural nefavorabile, în condițiile slăbirii din interior a unui sistem totalitar, în lipsa unei idei culturale și în lipsa unor valori culturale. Accidental reprezentanții culturii rusești au luat cunoștință cu postmodernismul. Aceștia au fost nevoiți să creeze în totalitate contextul postmodernist, neexistent în spațiul rusesc la acea vreme. Aceasta a condus la situația în care scriitorii singuri și-au format propriile opinii despre postmodernism. Aceste opinii însă au intrat în contradicție cu sistemul totalitar, devenind epigoni ai fraților din străinătate. Aceasta conjunctură specifică spațiului rusesc a contribuit la crearea unui specific al postmodernismului estic, rusesc. Discursul postmodernist rusesc este mult mai politizat, principiile care stăteau la baza creațiilor lui, cuprind ideea de-construcției socialismului, al realismului socialist, fiind în poziția de purtător al culturii de masă. Forma creației naționale integrată postmodernismului rusesc se definește prin: limba, în poziția de vehicul al creației literare, multitudinea citatelor din creații rusești clasice, preocuparea pentru problematici ce interesează societatea, națiunea rusa, umorul specific rusesc, ironia rusească. Toate acestea constituie semne specifice unui discurs postmodernist rusesc. Corelarea postmodernismului se poate realiza cu noțiuni tangente precum: poststructuralismul, deconstrucția, intertextul, simulacrul, psihanaliza etc. Cultura occidentală este cool, adică pune accent pe "franchețe, transparență, erotism lăuntric, ironie", în timp ce "stilul rus" pedalează în continuare pe un patetism înflăcărat și nostalgic. Și incompatibilitatea aceasta estetică, meditează Erofeev - postmodernist rus, își are explicația ei în întârzierea acceptării și asimilării structurilor europene.

Bibliografie:

- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Editura Polirom, 2005
Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999
Epstein, Mikhail N., Genis, Alexander A. and Slobodanka M. Vladiv-Glover, *Russian postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York, Oxford: Berghahn Books, 1999
Erofeev, Victor, *Enchiklopedya pusskoi dushii*, Moscova, 1999
Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, traducere Mircea Deac, București, Univers, 1997
Lefter, Ion Bogdan *Postmodernism. Din dosarul unei bătălii culturale*, ediția a II-a, adăugită, Editura Paralela 45, 2002
Scoropauova, I.S. *Ruskaia postmodernistskaia literatura*, Moscova, Editura Știința, 2002

INTERCULTURAL DIALOGUE. A LITERARY VIEW

Dana-Alexandra Dolgu-Ursuleanu, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

*Abstract: This paper presents the problem of the intercultural dialogue from the view of a Romanian writer born in the inter-war period. Traian Chelariu graduated the Faculty of Letters from **Chernivtsi** University and received the possibility to continue his studies in France, Paris, Italy and Rome. The years spent in foreign countries like a Ph. D candidate have become the plot of the two volumes of journals, texts which attentively intercept the differences between cultures, mentalities and artistic manifestations.*

Keywords: Traian Chelariu, inter-war period, intercultural dialogue, journal, literature.

Assumption

Through a simple Internet browsing, the word *intercultural* captures similar results that lead to the same definition: collaboration between different cultures. Then, reviewing the specialized literature, it can be observed that these propose a through going study of the theme through two necessary aspects: the definition of the notion of culture in anthropological meaning as a set of rules, values, behaviors, attitudes and beliefs that belong to a people¹ and the observation of some practices of intercultural dialogue. The dialogue between cultures stands for the action necessary for knowledge and self-knowledge, paradox explicable with the help of psychology. According to Constantin Cucos, the reference to the other, tot otherness represents the opportunity to discover not only the intrinsic identity, but also other identities, because in the other, the man defines not only the other, but also itself.²

Starting from these premises, it can be inferred that the intercultural dialogue represents for different manifestation contexts such as the social, political, psychological and literary one, an important theme. Generally, the literary context surprises between different cultures the act of communication through the exchange of ideas and the identification in the other of some patterns of writing, collaboration that ends with the construction of writer identity. The literary vision proposed through this paper surprises the activity of communication between the French and Romanian culture, but also the one between the Italian and Romanian culture, as presented in the pages of an inter-war journal and in the literary works of the writer Traian Chelariu. The interpretation in intercultural key of the memorialistic work, aims to highlight the need for a dialogue between writers of different cultures, because this creates over the literary work an impact.

In order to understand how has this writer communicated directly with other cultures, it is necessary to shortly present the study period abroad. Traian Chelariu, a Bukovinian born in 1906, succeeds after graduating the Faculty of Letters from the University of Chernivtsi, to obtain a doctoral scholarship in Paris between 1931-1933 and then in Rome between 1933-1934. These years have meant for the young man, already a member of the literary life in Chernivtsi, a phase of shaping and maturation of the creative self through

¹ Mic dicționar enciclopedic, Publishing House Univers Enciclopedic, Bucharest, 2008.

² <http://www.constantincucos.ro/2009/08/altul-%E2%80%93prilej-de-descoperire-si-delimitare-a-eu-lui-cultural>, accesat la 03.05. 2014, ora 23.03.

participation at various cultural events, through the exchange of experience with students of other ethnicities and even through his new social framework.

Paris and Rome, the European cities, have represented for Traian Chelariu new possibilities of training, knowledge and maturation. During study abroad, he has "tasted" each manifestation of art, from sculpture, picture, music, to movie and literature, through museums, exhibitions, thematic meetings, journals and lectures in various fields. The years spent there, present not only the European cultural life, but also the life of Chernivtsi, because the Bukovinian receives weekly letters from home (from his his sister, Mircea Streinul, Ion Nistor or the editors of some publications), that include local newspapers from Bucovina or updated information. The Parisian and Italian cultural life include moments of visit to Louvre, Notre-Dame, Vatican, music concerts, exhibitions and many hours spent in the library.

The contact with the French world

In the inter-war period the European context was engaged in diplomatic problems of bonding of the continent, of maintaining the territorial limits and of building a conciliatory climate between the victorious and defeated powers following the First World War. Moreover, England and France, the great European powers, are named to guarantee the world peace, purpose which due to the discord between the two countries, cannot resist.³ In this context, Traian Chelariu becomes a scholarship student in Paris, in the capital with a great political influence, represented by the new world order and the recent mentalities.

Details regarding the differences between the Romanian and French background can be identified in the first volume of the Bukovinian journal⁴. Beside the differences related to the urban architecture and cultural structure, according to the note from November 15th 1931, Traian Chelariu admires the French people for their fellowship and refinement. "After five o' clock meal. I met a few Romanian and French men about town. Romanians – guys, French men and women – discreet."⁵ The exchange of ideas between France and Romania took place through Traian Chelariu's direct implication in the cultural events of Paris. He saw plays and movies, he visited the great attractions of Paris (Louvre, Balzac's Memorial House, Notre-Dame, Versailles etc.), he read French authors (Paul Verlaine, Alphonse Seche, Baudelaire, François Villon, Bergson etc.) and he joined the literary meetings. For example, on the 26th of November 1931 the writer saw the his first French play, *Légataire universel* by Regnaud, but he was not impressed at all because in his opinion the French are "affected in art"⁶ and the play was not a farce indeed, it was just aberrant interpreted. However, on the 21st of April 1932, Traian Chelariu discovered Paul Valéry's wonderful writing, the volume *La connaissance de la Déese*. He considered the poems opulent in ideas and suggestions.⁷

About the French influence on Chelariu's writings we can only talk in terms of inspiration or muse; Paris became a great place to write poetry: *Urbană (moment parizian)*, *Peisaj de suflet*, *Nud sub stele*, *Preludiu lent* etc. (see the volume *Exod*). By reading the

³ Eliza Campus, *Politica externă a României în perioada interbelică*, Publishing House Editura Politică, Bucharest, 1975, p. 5.

⁴ Traian Chelariu, *Zilele și umbra mea*, vol. I, Publishing House Ideea Europeană, Bucharest, 2007.

⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁶ *Ibidem*, p. 149.

⁷ *Ibidem*, p. 191.

poems we can observe that the common aspect is the elegiac moment that helps the writer lament his solitude or his desert soul; Paris is the place which gives you the mood to express your unfulfilled love. Furthermore, another bookish impact on T. Chelariu's writings was Bergson's studies about the duration, it became a subject of great interest for the Bukovinean.

The contact with the Italian World

The Parisian days end with Nella's apparition, an Italian girl whom he falls in love and gets engaged. She determines T. Chelariu to apply for a scholarship in Rome and he listens to her. Thereby, during the inter-war days when Italy was seen as an influent and dangerous country because of Mussolini's fascism, the Bukovinean enjoys an year in this European Metropolis. Once with the audition of the dictator's speeches, T. Chelariu doesn't hesitate to express his concerns about Mussolini in his diary, whom he considers a selfish man and a good actor.⁸

The second volume of the *My days and my shadow* journal, the second part, *Roman days*, begins with a statement of the author's delight which emphasizes that he prefers Rome over Paris: "I love Rome more than Paris. Not only because of its monuments. Here the rhythm of life is different. More order, more cleanness, clearer skies."⁹ Thus, according to the author's confessions, the intercultural exchange conducted in Rome through the visits to the museums, exhibitions and the participation to various artistic events, becomes one of self-identification with the Italian people. The new host country represents for the Romanian man the otherness that talk about personal identity through the connection point of Latinism. This retrieval in a foreign space, but with common ancestors, is recorded in the note of November 17th 1933, when Traian Chelariu visits St. Peter's Church and writes ardently: "Rome! What is Rome? I say hello to you, homeland of ruins and forever renascent life! Today I have lived a beautiful day."¹⁰

If culturally, the Italian city is a space privileged by the Bucovina man, literary it does not entirely maintain its favorable position. A positive influence of the Italian culture on the writings of Traian Chelariu can be easily seen in the sonnets, as he chooses Carducci and Petrarch as "mentors" (see the volume *Lyrical writings*), of which he visibly detaches himself by building a style proper. But the negative aspect of the Italian culture is that of Marinetti's futurism, known directly through the participation to the founder's conferences. The opinion of the Bucovina man about this new approach that the poetry has is one that disadvantages the Italian, who is exaggerating with the mechanical side: "But Marinetti, requesting the worshiping of machines, the deification of mechanisms, he is nothing but a fifth fascist propaganda agent. The poetry of praise in favor of machine remains a transformation in verbs and not art".¹¹ From his statements about the manifestations of the avant-garde, we can draw the conclusion that he has completely clarified his principles of poetic art, denying not only the futuristic poetry, but also the modern poetry, which is nothing but a way too analyzed experiment, that does not transmit certain feelings.

⁸ Traian Chelariu, *Zilele și umbra mea*, vol. II, Publishing House Ideea Europeană, Bucharest, 2007, p. 338.

⁹ *Ibidem*, p. 127.

¹⁰ *Ibidem*, p.134.

¹¹ *Ibidem*, p. 142.

Conclusions

Traian Chelariu's literary work seen from the perspective of an intercultural dialogue captures the positive aspects of a type of communication of this sort. First, the exchange between cultures makes its presence felt in the plan of writer's personality. This aspect is observed in Traian Chelariu's volumes, *Zilele și umbra mea*, depicting the transition from novice to master. The years spent in France and Italy respectively gave the Bucovina man the necessary confidence of expressing a public critical opinion and of forming a definite artistic creed. The literary activities to which he takes part and the libraries that are accessible to him, are the determinants that build the system of cultural knowledge necessary to a writer. Under another aspect, there is a specific influence in the works published in different volumes. If Paris was a source of romantic inspiration for the lyrical writings and a source of philosophical inspiration for the aphorisms, Rome was finding his own ego again by identifying in the Italian poets a model of writing.

Acknowledgment: This paper has been financially supported within the project entitled „SOCERT. Knowledge society, dynamism through research”, contract number POSDRU/159/1.5/S/132406. This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. Investing in people!

Bibliography:

- Campus, Eliza, *Politica externă a României în perioada interbelică*, Publishing House Editura Politică, Bucharest, 1975;
- Chelariu, Traian, *Zilele și umbra mea*, vol I, II, Publishing House Ideea Europeană, Bucharest, 2007;
- <http://www.constantincucos.ro/2009/08/altul-%E2%80%93prilej-de-descoperire-si-delimitare-a-eu-lui-cultural>, accesat la 03.05. 2014, 03, ora 23.03;
- Mic dicționar enciclopedic, Publishing House Univers Enciclopedic, Bucharest, 2008

SPACES OF THE EXILED: THE *HERE* AND THE *THERE* IN YING CHEN'S *LES LETTRES CHINOISES*

Eduard-Iustin Ungureanu, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In her second novel, *Les lettres chinoises*, Ying Chen develops the problems raised by the exile and its cultural implications when the individual breaks the ties with their own country and decides to immigrate. In consequence, a territorial dichotomy emerges, each character of the novel being torn between two spaces: China, a hostile territory for those who want more than it's being given to them, and Canada, some kind of Promised Land for the social misfits. Relating to the two countries, the characters could be classified in two: the rootless, those who are driven by a "wandering instinct", and the deeply-rooted (to their culture and community) who seem to lack of the courage to leave their country. Given the circumstances, each and every one of them has their own vision on the "here" (which is always home) and on the "there" (the other country), two very different spaces which, in spite of everything, manage to coexist (more or less distorted) in the imaginary both of the immigrants and of the ones who never leave their country, but dream of a place of freedom.

Keywords: exile, spaces of the exiled, national identity, borrowed identity, clash of the cultures.

Dans les dernières décennies, la question de l'exil et de ses implications fait très souvent l'objet des débats littéraires dans les milieux francophones, avec une référence surtout au Canada (mais aussi à d'autres pays) où l'État lui-même a encouragé la valorisation des cultures étrangères ; par conséquent, une nouvelle classe d'écrivains est apparue de parmi les immigrants qui ont voulu faire connaître leurs expériences exiliques¹. Ce n'est pas donc étonnant que c'est sur le territoire canadien que la notion d'écrivains migrants² est apparue pour désigner ces écrivains exilés qui, empruntant la langue du pays d'accueil, ont donné naissance à des *récits migrants* « de la perte, du deuil, [de] l'errance, [du] pays réel comme [du] pays fantasmé, qui donnent à la thématique de l'exil [...] un timbre nouveau : Ici et là-bas »³. Cette dichotomie dominera non seulement les personnages caractérisés par une forte ambivalence, mais aussi le chronotope du roman.

C'est dans cette catégorie qu'on peut classer Ying Chen, écrivaine canadienne d'origine chinoise, dont nous allons analyser le deuxième roman, *Les lettres chinoises*. Nous essayerons de mettre en évidence la manière dont les personnages se rapportent aux espaces 1) qu'ils ont quittés et 2) qui les ont reçus, n'oubliant pas la thématique exilique inhérente.

1. L'exil et ses rapports avec l'espace

Nous vivons, comme Michel Foucault⁴ le remarque, dans l'époque de l'espace où la migration, même si elle existe depuis le commencement du monde, commence à être théorisée et à être perçue non seulement comme un mouvement démographique-géographique, mais

¹ Adjectif employé par Dominique Bourque pour désigner des choses qui ont rapport à l'exil dans l'*Introduction* de l'ouvrage *Femmes et exils*, Presses de l'Université Laval, Laval, 2010, p. 2.

² L'expression a été forgée par Robert Berrouët-Oriol dans « L'effet d'exil » in *Vice versa* no. 17, décembre 1986-janvier 1987, pp. 20-21.

³ Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, *L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec* in « Québec studies », no. 14, 1992.

⁴ Michel Foucault, « Des espaces autres » in *Empan* no. 54, 2004/2, p. 12 : « L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace ».

comme un phénomène avec des implications dans tous les domaines : anthropologique, social, psychologique, philosophique, artistique, etc. De nos jours, l'espace du monde entier nous est devenu pratiquement accessible grâce aux moyens de transport et aux nouvelles technologies qui rompent la barrière spatiale. Dans ces circonstances, pour réussir à localiser un individu, Foucault parle de l'emplacement⁵ de l'humain, ce qui veut décrire la totalité des relations qu'il entretient avec les éléments qui avoisinent l'espace qu'il occupe ; autrement dit, comment l'individu se rapporte à l'environnement. Nous retrouvons la même idée chez Kenneth Meadwell, sauf qu'il l'appelle « *locus* de la spécificité identitaire »⁶ qu'il définit comme la l'ensemble des connexions que l'individu établit avec la variable espace-temps et les autres individus. Dans le contexte de la migration, l'emplacement du migrant comportera donc toute la palette d'attitudes résultant du clash des deux cultures qui coexistent dans son imaginaire : la culture du pays d'origine et celle du pays d'accueil.

Cet emplacement est le lieu de formation de son identité migrante suite à une séparation d'avec un lieu qui nous était cher, à un exil qui, selon Dominique Bourque et Nellie Hogikyan, peut être de plusieurs types⁷ : 1) direct ou indirect (le premier désigne l'exil d'une première génération, tandis que le second décrit le statut des enfants nés de cette première génération d'exilés) ; 2) volontaire ou non-volontaire ; 3) politique ou personnel. À cela nous pourrions ajouter la classification des migrants qu'Edward Said⁸ distingue : les exilés (qu'on a bannis d'un certain espace), les réfugiés (qui ont quitté un espace à cause d'une certaine circonstance politique), les expatriés (qui ont quitté le pays d'origine à cause d'une raison personnelle) et les émigrés (terme qui désigne tout immigrant). En tenant compte de ces types, nous pourrions faire un portrait de l'individu exilé, soit-il réel (l'écrivain migrant) ou imaginaire (les personnages sortant des écritures migrantes).

Migrer c'est gagner un nouvel espace en quittant un autre, c'est se déterritorialiser et se reterritorialiser⁹ au sens premier du mot. Ce processus est très complexe, surtout qu'il implique une grande quantité d'énergie émotionnelle. Tout court, être exilé c'est être loin d'un lieu où l'on désire être, c'est « fai[re] l'amour avec l'absence »¹⁰, comme dirait Kristeva ; ce manque produit un véritable clivage (non pas pathologique) dans la personnalité de l'individu en cause. Plusieurs écrivains exilés ressentent la rupture avec le pays d'origine comme un véritable trauma qui les habitera pour toujours : pour Nancy Huston l'exil est mutilation et culpabilité¹¹ ; Edward Said¹² le ressent de la même manière, sauf qu'il l'exprime plus violemment. La douleur

⁵ *Idem*, p. 13 : « L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments ».

⁶ Kenneth Meadwell, *Narrativité et voix de l'altérité*, Les Éditions David, Ottawa, 2012, p. 15.

⁷ *Femmes et exils*, op. cit., p. 19.

⁸ Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Granta Books, 2012, chapitre 17. Nous ne pouvons pas donner la page exacte, étant donné le fait que nous avons consulté le livre en format électronique (.epub).

⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 634 : « [la déterritorialisation] est le mouvement par lequel on quitte le territoire ». Dans le contexte de l'émigration, se reterritorialiser n'est pas revenir dans le pays quitté, mais trouver un autre espace où l'on peut « refaire territoire » qui devienne un « chez nous ».

¹⁰ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes* (1988), Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 2011, p. 21. Nous remarquons la mise ensemble de syntagmes qui s'opposent : « faire l'amour », qui implique un certain plaisir, et l'« absence », qui suppose le déplaisir. D'où le caractère ambivalent de l'exil.

¹¹ Nancy Huston, *Nord perdu*, Actes Sud, coll. « Babel », Arles, p. 22 : « L'exil c'est ça. Mutilation. Censure. Culpabilité ».

¹² *Reflections on Exile and Other Essays*, op. cit. : « [exile] is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted. And while

est beaucoup plus affreuse au moment où l'individu se rend compte de la défamiliarisation (avec ce qui lui était proche) qu'il subit avec le passage du temps ; Milan Kundera décrit ce sentiment en utilisant le mot allemand *die Entfermdung* qui exprime « le processus durant lequel ce qui nous a été proche est devenu étranger »¹³. Cette douleur de l'aliénation, à l'époque de la globalisation, tend à devenir, comme l'un des personnages des *Lettres chinoises* le remarque, le nouveau mal du siècle¹⁴.

La reterritorialisation est accompagnée le plus souvent du contact avec une langue étrangère (langue cible) que le migrant doit acquérir pour pouvoir mieux s'adapter au nouvel espace. Cela peut lui donner beaucoup d'ennuis, surtout qu'il plonge dans un milieu où il se peut que personne ne connaisse sa langue maternelle. La langue cible opère un nouveau clivage et approfondit la rupture provoquée par la déterritorialisation proprement-dite. Apprendre la langue du pays d'accueil c'est accepter et intérioriser d'une certaine manière le nouvel espace et apprendre à percevoir le monde d'une manière autre¹⁵, de la manière de l'Autre, tandis que la langue maternelle, avec l'espace qui lui correspond, est marginalisée. La nouvelle langue rend l'exilé étranger à lui-même : si jusqu'ici il était étranger par rapport à l'espace extérieur et à ses habitants, à partir du moment de l'acquisition de la langue cible, qu'il est forcé de parler quotidiennement, il commence à s'aliéner de sa propre personnalité/identité forgée dans sa langue maternelle. De cela naîtra une « monstrueuse intimité »¹⁶, l'identité hybride, exilique du migrant qui mènera toujours une vie double, oscillant entre l'ici-maintenant du pays d'accueil (espace physique proprement-dit) et le là-bas-d'antan du pays quitté (espace du souvenir, de l'imaginaire).

Pour ce qui est de l'attitude du migrant envers l'espace qui le reçoit, l'exilé subit, au début, choc après choc car chaque culture a ses coutumes qui pourraient sembler étranges aux yeux de l'étranger, ce qui donne au pays d'accueil l'air d'un espace exotique (pris au sens étymologique du mot¹⁷) toujours présenté par rapport au pays d'origine. À propos de l'exotisme, Tzvetan Todorov le voit « moins une valorisation de l'autre qu'une critique de soi, et moins une description d'un réel qu'une formulation d'un idéal »¹⁸. Il considère que plus un peuple est éloigné d'un autre, plus il est exotique et les différences des deux cultures seront plus flagrantes.

En tenant compte de toutes ces considérations, dans ce qui suit, nous essayerons de faire une sorte de portrait de l'exilé, être d'appartenance plurielle, de l'em-placer, donc de mettre en évidence les relations que les personnages de Ying Chen entretiennent avec ce qui les environne (espaces, cultures, langues, individus) et, pourquoi pas, avec eux-mêmes.

it is true that literature and history contain heroic, romantic, glorious, even triumphant episodes in an exile's life, these are no more than efforts meant to overcome *the crippling sorrow of estrangement* » (nous soulignons).

¹³ Milan Kundera, *Les testaments trahis* (1993), Gallimard, coll. « folio », Paris, 2006, p. 114.

¹⁴ Ying Chen, *Les lettres chinoises* (1993), Actes Sud, coll. « Babel », Arles, 1998, p. 36 : « Le mal du pays est devenu le mal du siècle ». Toutes les références ultérieures au roman seront faites entre parenthèses avec l'abréviation LC suivie du numéro de la page.

¹⁵ Dans *Nord perdu*, Nancy Huston affirme qu'une langue est une « world view ». Donc, chaque langue à sa manière de percevoir et de représenter le monde.

¹⁶ Julia Kristeva, *L'avenir d'une révolte* (1998), Flammarion, coll. « champs essais », 2012, p. 67.

¹⁷ Du grec *exōtikos*, étranger.

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres* (1989), Éditions du Seuil, Paris, 2001, p. 355.

2. Les espaces des (esprits) migrants dans *Les lettres chinoises*¹⁹

Les lettres chinoises est un roman épistolaire qui présente, d'une part, l'expérience exilique d'un Chinois au Canada, et, d'autre part, l'histoire d'un amour impossible. Yuan, jeune homme qui désire être libre et devenir maître de son destin, suffoqué par l'agglomération de la ville de Shanghai et par la vie en commun, décide de quitter la terre natale pour le Canada, pays « civilisé », où l'on a plus de possibilités de mener une vie décente. Il laisse derrière lui sa fiancée, Sassa, avec la promesse qu'il fera de son mieux pour faciliter son départ pour le Canada et le rejoindre.

2.1. Yuan. Dès sa première lettre, Yuan attaque le problème de l'exil. Même si la Chine ne lui a pas offert beaucoup, il éprouve une certaine douleur en la quittant, douleur qu'il ne retrouve pas chez Sassa qui souriait au moment de son départ. Par contre, la jeune femme considère le geste de son fiancé bien légitimé :

Ainsi, tu trouves normal que j'abandonne une terre qui m'a nourri, pauvrement, pendant une vingtaine d'années, pour un autre bout du monde inconnu. Tu m'as dit, même, que tu apprécies en moi cette espèce d'instinct vagabond. (LC, 9)

Même s'il était mécontent de sa vie en Chine, dans l'aéroport de Vancouver où il doit faire escale, donc dans un milieu totalement étranger, Yuan commence à s'ennuyer de son pays et éprouve le besoin d'y appartenir. Ce sentiment d'appartenance à un certain espace l'assure qu'il a encore une identité, qu'il a à quoi s'identifier dans ce lieu de transition qui met ensemble des gens de partout le monde et où il risque de se perdre dans la foule :

[...] c'est en quittant ce pays que j'apprends à le mieux aimer. [...] Pourtant, je pourrais dire que c'est aujourd'hui, bien plus qu'à d'autres moments de ma vie, que je ressens un profond besoin de reconnaître mon appartenance à mon pays. C'est important d'avoir un pays quand on voyage. (LC, 10)

Arrivé à Montréal, il en tombe amoureux, ébloui par l'exotisme des lumières. Il compare ce premier contact avec la ville avec le moment où Sassa l'avait regardé pour la première fois. C'est dans la description qu'il fait que le premier clash des cultures apparaît : « De splendides lumières de L'Amérique du Nord. *Des lumières qu'on ne trouve pas chez nous* » (LC, 11 ; nous soulignons). Le nouvel espace est déjà meilleur que celui qu'il vient de quitter. Quand même, Sassa répond à son enthousiasme avec une certaine réserve ; sous le masque de l'impartialité, elle lui reproche son choix d'être parti, qui lui semble une lubie :

Il me semble que tu as tes chances ici, dans ton pays. Tu as tes parents qui t'ont gâté, ta fiancée qui est prête à se jeter dans le fleuve Huang-Pu pour toi, ton poste de travail solide comme du fer, ton petit appartement presque gratuit. (LC, 13)

Sassa met en évidence que la Chine pourrait lui offrir la possibilité d'y mener une vie décente, mais, en même temps elle n'hésite pas de mentionner quelques aspects négatifs du pays

¹⁹ Nous avons mis entre parenthèses « esprits » parce que Sassa ne quitte jamais la Chine (donc elle n'est pas une exilée), mais elle manifeste une grande ouverture vers le nouveau et elle éprouve un grand sentiment d'aliénation dans son propre pays.

natal : la mauvaise qualité de l'eau, l'odeur insupportable des moyens de transport en commun et l'impossibilité d'avoir une vie personnelle à cause des voisins indiscrets.

La nouvelle vie que Yuan mène à Montréal est beaucoup plus qualitative que celle qu'il a fuie ; il se permet des luxes qui, dans son pays d'origine, lui étaient refusés, ce qui lui donne un sentiment de sécurité : « [...] je me sens plus que jamais à l'abri » (LC, 16), avoue-t-il. Maintenant il a la possibilité de prendre un bain dans son propre appartement et éviter ainsi les regards des autres hommes du bain public. Tout cela lui est bénéfique : « Je sens bon maintenant. Je redeviens frais. Je suis content de moi-même » (LC, 16), déclare-t-il. Il commence ainsi à « refaire territoire », à s'intégrer au nouvel espace en le transformant dans le « chez soi » tant désiré.

Ce qui rend le pays d'accueil si captivant c'est la promesse de la liberté. Si là-bas, la Chine, Yuan n'a pas eu la possibilité de choisir son travail (on lui avait offert un emploi après avoir fini ses études), au Canada, même si les lieux de travail sont aussi difficilement à trouver, Yuan est très enthousiasmé par le fait de pouvoir exercer sa liberté de choisir : « Je serais employé, discipliné, payé ou congédié. *J'ai choisi* de vivre tout cela ; je me sens donc presque libre » (LC, 21 ; nous soulignons). Cette liberté, il le ressent aussi en vivant dans un immeuble où il n'est plus agressé par ses voisins, car il n'en a pas. En revanche, il y a des locataires qui ne se mêlent plus de ses affaires et dont il n'est pas obligé de prendre part au spectacle de leur vie :

Tu sais comme je détestais mes voisins dans mon logement à Shanghai. Ma mère disait qu'un voisin est plus qu'un parent lointain car il te crée de petits ennuis qui remplaceraient de grands malheurs. Mais je n'arrivais pas à aimer ces voisins qui parlaient, hurlaient, riaient et pleuraient dans les escaliers. Je n'acceptais surtout pas qu'ils essaient de me faire vivre à leur façon. Maintenant, je suis libre, je pourrais presque tout faire chez moi. Personne ne me dérangerait. Je suis le seul responsable de moi-même. (LC, 34-35)

Cette soif de liberté découle d'une attitude propre aux « instincts vagabonds », à savoir leur habileté de s'arracher à leur pays, de couper leurs racines pour mieux s'adapter aux nouvelles situations. Décrit par Da Li²⁰ comme une « plante sans racines » (LC, 65), Yuan ne se considère pas un exilé, mais un « migrateur » ; il se compare avec les oiseaux qui quittent le territoire où ils sont nés et qui réussissent à se construire une nouvelle vie sans ressentir ni haine ni nostalgie pour le lieu qui ne leur offrait plus ce dont ils avaient besoin :

Pour moi, il s'agit plutôt d'une migration, la migration qu'on trouve à chaque époque de l'histoire humaine et chez toutes les autres espèces vivantes. Une migration nécessaire et pas trop douloureuse. [...] J'admire ces oiseaux qui voyagent à travers l'espace et le temps, construisant partout leurs nids pour chanter leurs chansons. Pour s'envoler, *il faut qu'ils sachent se déposséder*, surtout de leur origine. Ils ne considèrent pas leurs nids comme leur propriété ni comme leur raison d'être. Voilà pourquoi ils ne connaissent pas la nostalgie, ni n'éprouvent de rancune à l'endroit de leur nouveau pays. Au fond, *ils n'ont pas de pays, puisque leur cœur simple ne connaît pas les frontières*. Et ils sont heureux. (LC, 38-39 ; nous soulignons)

²⁰ Da Li, amie commune des deux protagonistes, elle aussi émigrante, tombe amoureuse d'un Chinois, qu'elle ne veut pas nommer, dont la fiancée est restée en Chine. Même si elle ne le dit jamais, le lecteur se rend compte qu'il s'agit de Yuan.

Le nid de ces oiseaux est un territoire de la non-appartenance²¹. En fait, c'est une sorte de *no man's land*, d'espace intermédiaire entre deux saisons qui favorise la perpétuation de l'espèce, donc un territoire de nécessité. Da Li complète la description de l'homme sans racines en reconnaissant que cet état a ses bénéfices, surtout si l'individu en cause est immigrant. Pour elle, les racines sont la source de la douleur et des partis pris. Elles figent l'individu en un lieu et ne le laissent pas à s'envoler :

En me coupant d'une racine, je risque d'en acquérir une autre. Or, je n'aime pas les racines. Je les trouve, les unes comme les autres laides, têtues, à l'origine des préjugés, coupables de conflits douloureux, destructeurs et vains. (LC, 64)

En dépit de tout cela, au moment où il a mal du pays, Yuan a la tendance d'oublier tous les défauts des lieux natals et tend à les idéaliser (comme il le fait avec le restaurant où, de temps en temps, il allait avec Sassa manger), ce qui le fait se rendre compte que l'origine, malgré tous ses manques, est à apprécier pour le simple fait d'y avoir mené sa vie :

Or, comment pouvons-nous apprécier le merveilleux sans être capable de vivre les banalités ? Le merveilleux étant une perle, le banal est son sable. Aurions-nous toujours besoin de nous éloigner du sable pour connaître la beauté de la perle ? (LC, 85)

Le nouvel espace vient avec une nouvelle culture que le jeune homme chinois présente parfois avec une certaine ironie. La description qu'il fait aux Canadiens qui vénèrent leurs chiens pour lesquels ils pourraient se sacrifier, tandis que dans la Chine on mange ces animaux, n'est pas pour critiquer, mais pour mettre en évidence les différences des deux pays. Une autre caractéristique des habitants de l'Amérique du Nord est le fait qu'ils n'ont pas le culte d'un « chez soi », qu'ils bougent et qu'ils déménagent constamment et, à cause de cela, ils n'ont pas de temps pour prendre des racines : « Ils mangent dans les restaurants, voyagent à l'étranger, changent d'emploi et déménagent à une fréquence surprenante. Ils feraient de meilleurs émigrants parce qu'ils aiment l'indépendance et la nouveauté » (LC, 59).

Même si Yuan s'habitue à sa nouvelle vie, c'est plus d'une fois qu'il passe des périodes pendant lesquelles il se sent orphelin (c'est de Da Li que nous connaissons ces détails). À propos de cet état d'âme, Edward Said remarque : « [...] exiles are always eccentrics who feel their difference [...] as a kind of orphanhood »²². Ce n'est pas donc une exagération ce que Kristeva constate, à savoir que les « proches d'autrefois [sont] enterrés dans une autre langue »²³ et, implicitement, comme nous l'avons déjà signalé, dans le pays où l'on parle l'autre langue. Mais, peu à peu, la reterritorialisation de Yuan se produit. D'un étranger, il devient une présence habituelle dans l'immeuble et dans la boutique du coin de la rue. Donc, il devient un habitant d'un certain espace, il commence à prendre des racines. Cette transformation est signalée par des détails apparemment insignifiants :

²¹ *Reflections on Exile and Other Essays*, op. cit. : « And just beyond the frontier between us and the outsiders in the perilous territory of not-belonging; this is to where in a primitive time peoples were banished, and where in the modern era immense aggregates of humanity loiter as refugees and displaced persons ».

²² *Idem*.

²³ *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 36.

Je commence à rencontrer les habitants du bâtiment. Un couple habite l'appartement d'en face. [...] Leur chien a cessé de hurler à ma rencontre. [...] J'aime bien la boutique du coin de la rue. J'y vais une fois par semaine pour le journal, les billets d'autobus, les timbres... Et aussi pour la patronne. [...] Nous nous disons peu de mots. Un « Bonjour » ou « Il fait froid » suffit pour que je la trouve aimable. Une fois elle m'a demandé si j'étais d'origine vietnamienne ou chinoise. C'était extraordinaire. [...] Tu vois, mon logement bien ensoleillé, le chien du voisin qui n'a plus peur de moi, la boutique du quartier, tout cela commence déjà à m'attacher à cette ville. Quand notre vie quotidienne se déroule dans un endroit, cela suffit à le rendre unique à nos yeux. (LC, 58-59)

Yuan est fort impressionné par le pays d'accueil. L'enthousiasme ne le quitte jamais et il semble toujours optimiste ; on ne sait pas ce qu'il arrive avec lui après la rupture d'avec Sassa, mais il semble le candidat parfait pour une reterritorialisation réussie : il est ambitieux et il a un but précis – de s'adapter à un nouvel espace qui lui offre la possibilité d'être son propre maître, donc d'être libre.

2.2. Sassa. Par comparaison à son fiancé, Sassa représente l'individu bien enraciné qui, malgré le fait qu'il se sent étranger dans son propre pays, n'arrive pas à prendre son courage à deux mains et à quitter le pays natal. L'une des raisons pour lesquelles elle ne veut pas partir pour le Canada est le fait qu'elle se sent liée à la Chine par ses parents : « On ne voyage pas loin quand ses parents sont vivants », avoue-t-elle (LC, 28-29). La jeune femme considère qu'elle a un devoir envers ceux qui l'ont élevée. D'autant plus, elle a un devoir pour le pays qui offre à ses citoyens toutes sortes de facilités, surtout l'accès à l'enseignement gratuit. Ce n'est pas Sassa qui le dit, c'est sa mère, mais elle semble être d'accord avec : « Te prends-tu pour une héroïne à détester ainsi ton pays où tu poursuis toutes tes études gratuitement et pour qui tu n'as strictement rien fait » (LC, 62). Pour la jeune femme, avoir des racines c'est pouvoir vivre : « Les plantes sans racines ne vivent pas » (LC, 65) ; autrement dit, c'est avoir à qui s'identifier qu'on peut exister en tant qu'être humain. Dans son opinion, ne pas appartenir à quelqu'un ou à un espace c'est s'effacer, tandis que, pour Yuan cela signifie appartenir au monde entier et devenir un espace sans frontières. Selon Sassa, vivre dans un autre pays c'est donc tuer peu à peu son identité qui, qu'on le veuille ou non, est engloutie par une identité d'emprunt qui a le rôle de nous uniformiser :

On vagabonde sans cesse d'un endroit à l'autre. Et on va de plus en plus loin. On parle plusieurs langues, moins pour s'enrichir que pour s'effacer. On veut disparaître. Mais est-ce facile quand on est réduit à se déplacer en masse et qu'on a tendance à devenir une « majorité visible » ? (LC, 36)

Sassa résume la condition de l'homme contemporain, de l'homme globalisé dont la principale caractéristique est l'aliénation – de son peuple, de son pays, de sa culture ; il s'égare en fondant dans le *melting pot* qui est devenue la terre entière (par exemple, Yuan oublie une fête très importante célébrée dans sa culture, même s'il était lié affectivement de cet événement). À ce processus de déterritorialisation en masse, celle qui attaque le plus violemment l'intégrité de l'identité est la langue étrangère qui vient se superposer à l'imaginaire déjà formé de l'individu. Pour la jeune femme, la langue est un élément très important dont elle ne peut pas se débarrasser. Ses angoisses liées à une possible perte de la langue maternelle se manifestent au niveau du rêve : elle fait des cauchemars où elle oublie le chinois et personne de son pays ne la comprend plus à cause du fait qu'elle ne parle que le français.

La condition de Sassa est beaucoup plus difficilement à supporter par elle-même à cause du fait qu'elle ne réussit pas à s'em-placer dans son propre pays. Elle n'arrive à s'habituer ni à la

vie traditionnelle avec toutes les hiérarchies insurmontables, ni aux différentes coutumes de sa famille à cause du fait qu'elle ne connaît jamais son statut de circonstance :

Au fond, je me sens aussi déracinée que toi [Da Li], même si je reste encore sur cette terre où je suis née. J'ai toujours l'impression d'être en train de m'adapter à une société où je ne sais pas exactement si je suis « minorité » ou « majorité ». Je dois faire des efforts pour parvenir à réagir à peu près correctement devant mes parents, mes voisins, mes collègues, mes supérieurs... Je devine que, pour moi, cette adaptation est aussi difficile à Shanghai qu'à Montréal. Je suis née étrangère dans mon propre pays. (LC, 66)

La description de Sassa se plie sur l'une des définitions qu'Edward Said donne à l'exil : « [...] exile is a solitude experienced outside the group : the deprivations felt at not being with others in the communal habitation »²⁴. Peu à peu, elle s'éloigne de sa famille. Pour l'éviter, elle déambule dans les rues, revisitant les lieux qui lui rappellent les moments heureux qu'elle avait passés à côté de son fiancé aliéné par la distance d'entre eux.

Sassa est consciente qu'en quittant la Chine elle deviendra un « faux citoyen » (LC, 105), la cible des regards et des jugements de l'Autre qui est le « vrai citoyen » : « C'est affreux de vivre sous les regards quand on a déjà perdu toute fierté pour sa propre image, et pour son pays » (LC, 37). Mais elle ne le fera jamais à cause qu'elle tombera malade, interrompant ainsi la correspondance avec son fiancé.

3. Conclusions

A la fin de ce parcours il faut tirer quelques conclusions concernant 1) la manière dont Yuan et Sassa, les deux protagonistes du roman *Les lettres chinoises*, se rapportent aux deux espaces pris en compte (la Chine et le Canada) et 2) leur condition exilique.

Si nous prendrions en considération le fait que l'exil est un état discontinu²⁵, la forme du roman, c'est-à-dire les cinquante-six lettres, rend, dès le début, la condition exilique de ses personnages dont la vie est fragmentée entre l'ici et le là-bas, ces deux instances faisant référence soit au pays natal, soit au pays d'accueil, en fonction du personnage qui écrit la lettre.

En tenant compte de la classification que nous avons faite au début de cet article, Yuan est un expatrié qui subit un exil direct, volontaire et personnel, tandis que Sassa, en choisissant de rester chez elle, subit un exil intérieur et involontaire (au sens qu'elle voudrait s'habituer à la société traditionnelle chinoise, mais elle ne peut pas le faire). Étant donné le statut des deux, chacun se rapporte de manière différente aux espaces.

Pour Yuan, le Canada est une sorte de Terre promise où il peut jouir de sa liberté et où, en travaillant, il peut obtenir ce qui lui a manqué en Chine. Sa déterritorialisation est facile grâce au fait qu'il peut se détacher de ses racines ; de même pour sa reterritorialisation qui, malgré l'obstacle de la langue française et la nostalgie inhérente à la condition de l'exilé, évolue favorablement. Pour lui, l'exotisme du nouveau pays consiste dans toutes les facilités que le Canada offre par comparaison au pays natal. Nous pouvons remarquer un certain mouvement d'expansion dans l'espace : il prend des cours où il entre en contact avec toutes sortes de personnes, il interagit avec les étrangers. Donc il crée toutes sortes de liaisons pour réussir à s'implacer.

²⁴ *Reflections on Exile and Other Essays*, op. cit.

²⁵ *Idem*: "exile [...] is fundamentally a discontinuous state of being".

Quant à Sassa, elle est retenue en Chine à cause d'un devoir qu'elle ressent envers ses racines, mais aussi par un certain scepticisme à l'égard de des pays « civilisés ». Quand même, son incapacité de se plier aux règles de la société chinoise entraîne une intériorisation qui la rend de plus en plus isolée, de manière que nous avons l'impression que sa vie est réduite à ce qu'elle évoque dans ses lettres. Son isolement pourrait se traduire comme une sorte de déterritorialisation qu'elle essaie de compenser dans ses lettres où, par son plaidoyer pour la Chine, tâche de se reconstruire un « chez soi », de refaire territoire/se reterritorialiser dans son propre pays.

Pour conclure, l'exil est toujours personnel. Il est une expérience intime et totale qui met en jeu tous les aspects de la vie de l'homme et qui divise sa vie en deux, non seulement au niveau de l'espace-temps, (l'ici-maintenant et le là-bas-d'antan), mais aussi au niveau linguistique et culturel. Il laisse des traces qui, tôt ou tard, en dépit de nos efforts de les cacher, se manifestent par une nostalgie qui transformera le pays quitté dans un espace désirable mais inhabitable par la simple raison qu'il contient les causes qui nous ont déterminés à le quitter.

Acest articol este publicat ca urmare a cercetărilor efectuate în cadrul proiectului *Spațiul identitar în literatura francofonă contemporană*, Proiect Idei nr. 218/2011 cod PN-II-ID-PCE-2011-3-0617.

Bibliographie :

Livres

Bourque, Dominique et Hogikyan, Nellie, *Femmes et exils*, Presses de l'Université Laval, Laval, 2010.

Chen, Ying, *Les lettres chinoises* (1993), Actes Sud, coll. « Babel », Arles, 1998.

Deleuze, Gille et Guattari, Felix, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

Huston, Nancy, *Nord perdu* (1999), Actes Sud, coll. « Babel », Arles, 2004.

Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes* (1988), Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 2011.

Kristeva, Julia, *L'avenir d'une révolte* (1998), Flammarion, coll. « champs essais », 2012.

Kundera, Milan, *Les testaments trahis* (1993), Gallimard, coll. « folio », Paris, 2006.

Meadwell, Kenneth, *Narrativité et voix de l'altérité*, Les Éditions David, Ottawa, 2012

Said, Edward, *Reflections on Exile and Other Essays*, Granta Books, 2012.

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres* (1989), Éditions du Seuil, Paris, 2001.

Articles

Berrouët-Oriol, Robert, « L'effet d'exil » in *Vice versa* no. 17, décembre 1986-janvier 1987.

Berrouët-Oriol, Robert et Fournier, Robert, *L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec* in « Québec studies », no. 14, 1992.

Foucault, Michel, « Des espaces autres » in *Empan* no. 54, 2004/2.

EFFACED NATIONAL IDENTITIES IN THE GLOBALIZED WORLD: DOUGLAS COUPLAND AS PART OF THE INTERCULTURAL (LITERARY) DIALOGUE BETWEEN ROMANIA AND CANADA

Ana-Magdalena Petraru, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The aim of this paper is to tackle generation X's effaced national identities throughout Douglas Coupland's work as seen by international and Romanian criticism. Thus, our research will account for Coupland's work as received in post-communist Romania and the place of the English Canadian novelist in the target culture. This will occur in the larger context of Canadian's literature position within the Romanian cultural and literary polysystem after almost one hundred years of intercultural (literary) dialogue between Romania and Canada.

Keywords: Canadian literature, Romanian reception, Romanian periodicals, generation X, effaced national identities

An overview of the intercultural (literary) dialogue between Romania and Canada

Romania and Canada have almost reached a hundred years of intercultural dialogue which started in the early decades of the 20th century when some Canadian poems were published in Romanian periodicals. This is the case of W. H. Drummond's poems which came out in *Convorbiri literare/ Literary Talks* in 1915 and Nicolae Iorga's translations of Canadian verse from "Standard", Montreal published by the periodical *Drum Drept/ The Right Path* as poems by unknown poets in 1918 and 1919, both recorded by Lupu and Ștefănescu's *Bibliography of Romanian Literature and Its Relations with Foreign Literatures in Periodicals* (1997: 207). Further on, fragments of short stories from Stephen Leacock, Canada's greatest humorist of the era, hailed as its Mark Twain, came out in the early 1920s (in periodicals such as *Adevărul literar și artistic/ The Literary and Artistic Truth*, *Preocupări literare/ Literary Concerns*, *Orizontul/ The Horizon*, *Gazeta de duminică/ The Sunday Gazette*) and from Mazo de la Roche's novels. The latter wrote popular romance for women and it is actually the first Canadian author who enjoyed book-length treatment in the early stages of the Romanian-Canadian intercultural (literary) dialogue since she had her first novels of the *Jalna* series translated by the controversial Jul Giurgea in the 1930s and 1940s.

During the communist period, the intercultural relations between the two countries strengthen, at least as far as the literary dimension is concerned: the number of translations is higher than in the pre-communist years ranging from progressive fiction that served the interests of the totalitarian regime (e.g. Dyson Carter's *Fatherless Sons* and *Tomorrow Is with Us*) to canonical novelists (e.g. Hugh MacLennan's *Barometer Rising*, Morley Callaghan's *They Shall Inherit the Earth*, Margaret Atwood's *The Edible Woman* are now translated into Romanian) and poetry anthologies (Andrițoiu and Șchiopu's anthology of French Canadian poets and Caraion's anthology of English Canadian poets). Furthermore, we could argue that the intercultural literary dialogue between Romania and Canada took a step forward since Romanian critics and reviewers were showing a keener interest in Canadian letters than before (e.g. Mircea and Georgeta Pădureleanu's 1985 Torontonion encounter with Morley Callaghan published in *România literară/ Literary Romania*).

In the post-communist years, the intercultural literary dialogue between Romania and Canada is the most intense one mostly because Canadian Studies Centers were founded in

major universities of the country. Also, undergraduate and master programmes on Canadian-related issues were established and the first doctoral theses and academic papers were published in the field. Moreover, the increasing interest in Canadian Studies and Canadian literature reflected at the level of translations from Canadian authors and the critical studies devoted to them testifies to the strengthening of this intercultural dialogue. If the first decade after the fall of the communist regime mainly saw the publishing of works that were unavailable during the communist years (e.g. the translations from William Gibson's SF novels and a series of cheap sensational novels), after 2000 many novels by important Canadian authors were translated, not to mention the critical pieces devoted to them (not only in periodicals, but also in academic writings where Margaret Atwood, Leonard Cohen and Michael Ondaatje are usually discussed in individual chapters). Last but not least, after 1989 new media of reception could be encountered, i.e. film adaptations of Canadian novels and the distribution of literature with daily papers at low prices. Literary criticism, another mark of the intercultural dialogue between Romania and Canada, developed as well, the number of critical references exceeding by far the previous periods (e.g. more than 100 articles on English Canadian authors came out in the important (on-line and printed) Romanian periodicals as compared to (about) 50 in the pre-communist and communist years).

Douglas Coupland in the Romanian cultural and literary polysystem

In the context of the intercultural dialogue between Romania and Canada, we could argue that the major postmodern Canadian authors (i.e. Margaret Atwood, Michael Ondaatje and Leonard Cohen) are also the most translated ones after 1989 and a lot of articles are devoted to them in periodicals (more than a third of the total amount of criticism for English Canadian authors), apart from the studies in conference proceedings or the chapters in doctoral theses.

Douglas Coupland is an English Canadian novelist that occupies a peripheral position in the Romanian cultural and literary polysystem¹ in the larger context of the place of Canadian literature in Romania which has moved from margin to center since its beginnings as outlined above. He is as translated and as discussed by Romanian critics in periodicals as the science fiction writer William Gibson. In fact he is compared to him, as well as to Nick Bantock, the “three bestselling authors who seem utterly globalized, stylized, and deracinated producers of a ‘location-independent’ literature” (Paul Delaney, quoted in Petković, 2011: 194). Furthermore, if we were to refer to polysystem theory with its centre and periphery, it was argued that Coupland himself

“has always been well aware of postmodern conceptions of centre and margin. His characters choose to remain marginal or isolated, especially those in the early novels such as *Generation X*. By saying “We live small lives in the periphery; we are marginalized” (Coupland 1991: 11), the narrator Andy suggests that he and his friends decided to move away from the centre

¹ In our approach we draw on the Polysystem Theory as developed by the Israeli scholar Itamar Even-Zohar in the 1970s and enriched by the Translation Studies scholar from the same area, Gideon Toury in which a literary polysystem is reduced to a number of contrasting pairs that illustrate the status of translated literature according to its position in the host literary polysystem: a polysystem's centre vs. its periphery, canonized literary forms vs. non-canonized ones, and primary (innovatory) literary forms vs. secondary (conservative) ones. (Even-Zohar 2000, 193-194)

and embrace the fringe and seemingly futile, listless lives. The centre periphery axis for Coupland has become a north-south one in which California is the apocalyptic and (oxymoronically) poststructuralist centre. This intimate vision of the marginal, as well as the mixture of cynicism and sentimentality, has become Coupland's particular brand." (Petković, 2011: 190)

Thus, it can be argued that, within this marginality, settings and characters (not only in *Generation X*, but in most of his novels) are marks of effaced national identities that could belong to any place and any time.

The novelist, best-known for his masterpiece *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991), coined the term "generation X" thus creating an instant classic with "his novel of disaffected twenty somethings contemplating an empty, irony-laden future of McJobs and designer furniture. Since then his novels have reflected an unerring instinct to tap into the shifting moods and preoccupations of the time" (Wittenborn 2006: 21). Four of his novels, i.e. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture/ Generatia X: povești pentru cultura de accelerație* (2008), *All Families Are Psychotic/ Toate familiile sunt psihotice* (2008), *Miss Wyoming* (2009) and *Girlfriend in a Coma/ Tânără în comă* (2011) came out at Humanitas Publishing House ("Humanitas Fiction" collection) in unprefaced editions, signed by professional translators.

Douglas Coupland and his novels are discussed in periodicals such as *Adevărul literar și artistic/ The Literary and Artistic Truth*, *Contemporanul – Ideea Europeană/ The Contemporary – The European Idea*, *Lettre Internationale*, *Dilema veche/ The Old Dilemma* or *România literară/ Literary Romania*. The articles only tackle Coupland's *Generation X* and *Girlfriend in a Coma*, although *All Families Are Psychotic* and *Miss Wyoming* have also been translated into Romanian. Mihaela Constantinescu's *X-erii, generația ironică/ The X-ers, an Ironic Generation* published in 2001 focuses on the generation X and its aesthetics. The Romanian rewriter² (2001: 15) starts by providing the definition of the X-ers in *Webster's New World* as members of the generation X born between 1960s and 1970s who are apathetic, materialistic and scopeless. She also mentions that they earned their name from Coupland's novel, *Generation X* whose heroes left their important and satisfying jobs to move to the Californian desert and have the low-pay, low-prestige, low-benefit, no future McJobs. Constantinescu further makes impressionistic comments on the tales told by the members of the X generation, "contemporary fables of love and death, stories of nuclear waste and 'mall' culture". The X-ers are selfish and cynical, questioning fundamental values and the idea of authority in general. They are caught in-between the success of the previous generation of 'baby boomers' and the 'e' generation – the teenagers that have a passion for computers with their own business online at fourteen. The critic argues that the aesthetics of generation X is defined by a regeneration of the images that already exist in the media, drawing on postmodern authors such as Andy Warhol; they are concerned with the techniques of recycling and recontextualization from an ironical distance. Television lovers, the X-ers are also fond of postmodernism and parody, being closer to their friends, than to their family, a change in the hierarchy of relations that is also reflected in TV series that address them

² The term is used in the sense given by the Translation Studies scholar Andre Lefevere who refers to the agents that manipulate a text (be they translators, critics, commentators or annotators).

(*Friends*, *Melrose Place*, *Beverly Hills 90210*, also familiar to the Romanian public before the translation of the novel came out). The Romanian rewriter believes that the X generation is more than a chronological age: it is a way to see the world with cynicism, sarcasm, and irony, its members being part of the TV nation. Probably in order to reach a wider Romanian audience, Constantinescu concludes with a quote from Tyler Durden, the character of *Fight Club* (1999) played by Brad Pitt which grasps the essence of the X-ers.

Marius Chivu's *Romanul generației McJob/ Novel of the McJob Generation* is a review of the Romanian translation of *Generation X* that came out as *Generația X. Povești pentru cultura de accelerație* at 'Humanitas' Publishing House in 2008. The Romanian rewriter (2008: 10) introduces Coupland as the Canadian author who coined two important postmodern terms, namely 'McJob' and 'generation X'. His first novel in 1991, followed by Irvine Welsh's *Trainspotting* and Chuck Palahniuk's *Fight Club* are cult books of the 1990s. In rendering the novel's plot, Chivu mentions that 'Humanitas' has also published Coupland's other successful novel, *All Families Are Psychotic*. His definition of the X generation is that of people who come from dysfunctional families that despise the social compromises and careers of the yuppie generation. They feel the need for meditation and the discovery of the self by means of New Age practices and cherish the cult of friendship. Described as a transgressive novel with antisocial and nihilist characters in search of their identity in the middle of an alienated society, Coupland's novel does not have anything violent in it and the comments that come as comic strips in the book bring a touch of irony to the X-ers' life. Chivu claims that they have nothing in common with the cynical discourses and the dark philosophy in Palahniuk's novels. At the end of his article, Chivu wonders why the Romanian translator chose an adaptation for Coupland's registered mark 'McJob', rendered as McJug. The Romanian translator probably preferred a metaphorical image that symbolizes the low status and everything else that such a type of job entails, thus losing the consecrated English counterpart.

Alexandru Matei's *Cei din Generația X sunt puțin Friends?/ Are Those of the X Generation a Little Friends?* (2008: 24) starts with a remark on the excellent Romanian version of the *X Generation*, a novel that was written in 1987 when *The Closing of the American Mind* by Allan Bloom came out. The critic advises the Romanian reader to buy the book so as to become familiar with generation X, a sociological fact of American pop culture. Moreover, he expresses his regret that the novel was translated so late; it would have been probably differently received if it had been translated ten or four years before when novels on similar topics by Romanian authors became available on the market (e.g. Marius Ianuș's *Manifest anarhist și alte fracturi/ An Anarchist Manifesto and other Fractures* and Ionuț Chiva's 69). At the end of his short critical piece, Matei claims that the difference between the X generation and the previous one is not noticeable if we were to leave aside the wealth-austerity dimension; they are both trademarks of the new social and cultural identity launched on the market.

The most recent articles on Coupland are reviewing his *Girlfriend in a Coma* which came out in 2001 at 'Humanitas' Publishing House as *Tânără în comă*. Marius Chivu's *Planeta, în comă /The planet in a Coma* and Florin Irimia's *Apocalipsa după Coupland/The Apocalypse of Coupland* make use of a narrative approach to the novel. Chivu's article (2011: 6) focuses on the main theme of the novel, i.e. people die if they lose their goals and do not

permanently question their existence, illustrated as an apocalyptic scenario of post-industrial consumerism. He concludes by drawing a parallel to *Generation X* where Coupland was the gap between Salinger's innocent world and Palahniuk's social cynicism, whereas in the present novel he resembles Vonnegut in his prophetic and (too) moralist dimension. Irimia (2011: 27) recommends the novel to readers that like apocalyptic and amazing novels in the excellent translation signed by Iulia Gorzo.

Girlfriend in a Coma/ Tânără în coma is also Coupland's only work that was introduced to the Romanian public through a different medium since it was presented by the Romanian critic Dan C. Mihăilescu in his short literary programme *Omul care aduce cartea/ The man who brings you books* on the private broadcaster ProTv in March 2011. If in terms of literary achievements, Coupland is generally compared to Kerouac and Salinger, Mihăilescu argues that the Canadian author's novel also resembles Fowles's *Daniel Martin* and Ovidiu Verdeș's *Muzici și faze/ Music and Stuff* due to the gang of friends that get together for sex, drugs and alcohol.

Conclusions

In our paper we showed that since the beginning of the 20th century the intercultural literary dialogue between Romania and Canada has developed, Canadian literature moving from margin to centre in our polysystem. However, when speaking of (English) Canadian authors in the post-communist years, we have to admit that Douglas Coupland's position is a marginal one.

The few critical pieces on his novels that came out in Romanian periodicals discuss *Generation X* and *Girlfriend in a Coma* and center on the definition of the X generation, also referring to the movies that address it (*Friends*, *Melrose Place*, *Beverly Hills 90210*). Comparisons to other authors and their works include not only international figures such as Irvine Welsh's *Trainspotting*, Chuck Palahniuk's *Fight Club*, J.D. Salinger and Kurt Vonnegut, but also Romanian novelists such as Marius Ianuș's *Manifest anarhist și alte fracturi/ An Anarchist Manifesto and other Fractures* and Marius Chivu's 69. Short comments on the quality of the translations are also made: Irimia argues that we are dealing with an 'excellent' Romanian version of *Girlfriend in a Coma* and Marius Chivu shows his disagreement with respect to the adaptation of 'McJob', rendered by 'McJug' in *Generația X. Povești pentru cultura de accelerație*. *Girlfriend in a Coma* is also Douglas's only novel made known to the Romanian public through a different medium, i.e. a literary programme on television.

Acknowledgements: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Bibliography

- Chivu, Marius (2011) "Planeta, în comă". In *Adevărul literar și artistic*, no. 1072, p. 6
- Chivu, Marius (2008) "Romanul generației McJob". In *Adevărul literar și artistic*, no. 923, p. 10.

- Constantinescu, Mihaela (2001) “X-erii, generația ironică”. In *Contemporanul – Ideea Europeană*, no. 16, p. 15.
- Even-Zohar, Itamar (2000) “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. In Venuti, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*, London and New York: Routledge, pp. 192-198.
- Gordić Petrović, Vladislava (2011) “Getting at the Kernel of Canadianness: Douglas Coupland’s *Souvenir of Canada*”. In Novaković, Jelena, Pajović, Slobodan, Gvozden, Vladimir (eds.) *(Re)connecting Through Diversity: Canadian Perspectives/ Les relations dans la diversité: perspectives canadiennes*, Beograd: Megatrend University, 2011, pp. 189-195.
- Irimia, Florin (2011) “Apocalipsa după Coupland”. In *România literară*, no. 14, p. 27.
- Lupu, I., Ștefănescu C. (coord.) (1997) *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919-1944)* vol. 2, București: Editura Academiei Române.
- Matei, Alexandru (2008) “Cei din Generația X sunt puțin Friends?”. In *Dilema veche*, no. 229, p. 24.
- Mihăilescu, Dan C. (2011) “Tânără în comă”. *Omul care aduce cartea*, ProTV, March 2011, available on http://www.protv.ro/video/omul-care-aduce-cartea_322_douglas-coupland-tanara-in-coma_12018.html
- Wittenborn, Dick (2006) “Douglas Coupland vs. Naomi Klein”. In Hicklin, Aaron (ed.) *The Revolution Will Be Accessorized*, introduction by Jay McInerney, Toronto: HarperCollins Publishers Ltd, pp. 21-34.

EMINENT ROMANIAN DRAMA. A BIOGRAPHICAL APPROACH

Bogdan C. S. Pîrvu, MD, and Doina Cosman, MD, PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: The biographical research that we ran on 25 eminent Romanian dramatists (scanning 140 years, from 1850 to 1990) comes up with a figure of 18 (72%) cases of psychopathology and invites the gruesome conclusion that psychopathology and (eminent dramatists') creativity are intimately connected. Given that the 1991 Epidemiological Catchment Area survey (involving interviews at five different sites with about 20,000 individuals typifying the entire United States population) revealed a lifetime prevalence of 32% for any psychiatric disorder, we won't fail to see that (eminent) drama makes a huge difference (smaller than eminent poetry, though – which goes up to 81.54% in our statistics), even if we allow for a certain degree of diagnostic uncertainty (partly caused by the change in age and continent). A similar 1995 study on American theater men gave fairly similar results (74%), hence we conclude – no irony intended – that this domain-specific genre might well be "global."

Keywords: Romanian drama; eminent dramatists; psychopathology; biopsychosocial approach; creativity

Introduction

When first put to the test of differentiating between poets and fiction writers, the literary personality already showed the first signs of an inner fracture (Post 1996). Fiction writers are significantly different from poets in terms of psychopathology as well, and psychopathology is ultimately the best symptom of internal combustions (Juda 1949; Martindale 1972; Andreasen 1987; Jamison 1989; Post 1994; Ludwig 1994; Cosman&Pîrvu 2013a). Dramatists are still further off, their creative process takes a sideline, as it were. If poets and fiction writers relate to the book, so intensely that we are tempted to speak about a *book-based personality*, the dramatist, unless he impersonates Eminescu or Blaga, who might well have disconsidered altogether the representation proper, relates constantly to it, and we could thus describe him as a *scene-based personality*. We now meet, graphically speaking, with a triangular creativity that is much like René Girard's triangular desire; the dramatist is still based in the book, he is writing a text after all, but he is never allowed to forget about the Faustian bargain with what is happening behind the scenes, with all of the gadgets and contrivances that are part of the production – in the theatre hall, in front of the audience. If we may, poets and fiction writers are algebra students, the dramatist deals in geometry as long as his characters are projected in space, against three-dimensional screens.

Aristotle once stipulated a special theatre regulation inviting three unities that consider, in turn, time, space and action. This constraint is no longer in use, to be sure, but we still find a great many requirements concerning scenic issues. To put it differently, the dramatist is stuck into his terrestrial hypostasis, and cannot easily rise to metaphysical horizons. Remember the debate at the time, over the structural difference between Eminescu and Caragiale, the former getting to the stars and beyond, until touched with Hölderlin's fire, the latter just commuting from Mache to Tache, because these down-to-earth characters are the reference points of the audience who are expected to respond *hic et nunc*. Poets and fiction writers could well get lost and buried in things philosophical, the dramatist must needs

communicate with the spectators in their home-idiom, in terms of their IQs.

Hypothesis

An extensive research (conducted on 1004 eminent people representing different professions) came up with the following figures (Ludwig 1995) for the lifetime rate of *any* mental disorder: poetry (87%), fiction (77%), theatre (74%)... to be followed within the confines of the artistic personality by art (73%), nonfiction (72%), music performance (68%), musical composing (60%), architecture (52%). To place these findings within an epidemiological context, Arnold Ludwig used the results of the Epidemiological Catchment Area survey, a monumental study involving interviews at five different sites with about twenty thousand individuals who typified the entire United States population. The results of the ECA study revealed a lifetime prevalence of 32% for any psychiatric disorder...

Our overall research, conducted on 200 eminent or rather canon-giving personalities, gave figures like 81.54% (poetry) and 74.54% (fiction), lower than the figures in the previous research, for one thing because we would not make too many allowances for a certain degree of diagnostic uncertainty (based on the available biographical information) by identifying the presence of certain syndromes as “definite” or “probable.” In other words, our criteria were not so “permissive” when we were talking about the “probable” presence of this or that symptom. Or, perhaps, Arnold’s reference manuals were ICD-9 and DSM-4, while ours are ICD-10 and DSM-5.

Anyways, given that the proportion is grossly observed, i.e. we could compare directly our research to the research at the University of Kentucky Medical Center, our hypothesis for the time being is that we expect to get a lower figure than 75% for the theatre cluster – with a reference figure for the general population in the region of 30%, give or take 3 units.

Material and method

As late as the '80s, apocryphal speculations came first in any attempt to relate creativity (genius) to psychopathology (madness). With Nancy K. Andreasen (2005) and Kay Redfield Jamison (1993) things started to have a genuinely scientific quality. The landmark in the history of such research was provided by biographical studies in the first place, and not without some good reason. It is simply that in the realm of big-C creativity information is abundant. Poets, fiction writers and dramatists, they all have a pretty flamboyant public image, always on focus by the media (paparazzi included) and, in addition, leaving behind letters, interviews, memoirs, diaries, autobiographies. The often brutal frankness of such public actors contributes decisively to this “media assault” which is ultimately deceiving for the researcher, a kind of will-o'-the-wisp because they, especially if eminent, refer themselves to posterity and do whatever it takes to leave behind a bright image of themselves and their artistry. Little wonder that we will find biases and a strong pro domo subjectivity when we consult memoirs and the like. But what else could we do?

We are in no better place when consulting biographies, because they often fail to be wholly reliable. Biographers, even if honest enough, sometimes fall into the trap of appropriating the perspective of the writer/poet in case – their own point of view, undoubtedly objective in principle, catching a so-called “Stockholm syndrome” on the way. On the other hand, there is the reviewer who often ends up regressing “in the service of his own ego.” He

identifies with his subject clockwise, i.e. he pours forth his own self right into the subject, in a kind of “intentional fallacy,” the empathy being vulnerable to the so-called “Matthew effect” (“the rich and the famous will be ever richer and ever more famous”).

The 1960s New Criticism/*Nouvelle Critique* held in low esteem the wrong doers. The Yale professors were having fun at the time inviting their students to interpret poems and keeping their author’s name a secret for a start; the students were to find in the end that the poems they criticised harshly were authored by John Milton, John Donne, etc. Their “blasphemy” was bound to be punished... What happened could be summed up in the formula: “The more consolidated the image of the poet (“Eminescu is the ultimate poet. Why should I be a subject for ridicule and change this image?”), the more willing the reader to join the general opinion.”

Other people just go contrariwise (“Everyone says that Eminescu is the supreme poet. I will say different so as to be original”), but they will hardly be a problem for the image we already have of the poet. This one-sided subjectivity is generally naïve when it comes to arguments, and consequently the basically false apprehension is all too conspicuous. The people who swim with the tide may well be, on the other hand, pretty noxious while contributing to the construction of a hagiography. But we may rest assured that no false image can be propagated *ad infinitum*.

Time and tide will finish it off, time is the best judge there is. That is the reason why we must see our appraisals against the reassuring screen of temporal distance. At least one generation (≈ 20 years) should separate our judgment from the dramatist in case. On the other hand, granted that psychopathology is of the essence in our approach, the lower time limit should be year 1850, approximately the date that celebrated the beginning of psychiatric healthcare (complete with hospitals) in the country. As for the space limit, our 25 dramatists are referred to the Romanian borders drawn by the 1918 Versailles Treaty.

Many an American literary history does not necessarily deal with works written in English because they certainly deserve this honour and then out of respect for the large communities (Asian, Hispanic) who barely know English. They sometimes include writers like Jules Verne and Alexandre Dumas thus appreciating their contribution to the education of so many people. We will not go that far for now, but on certain conditions we include writers like Eugen Ionescu and Avraham Goldfaden who wrote their major works in French and respectively Yiddish. If Eugen Ionescu’s literary citizenship could hardly be contested, Avraham Goldfaden’s could – but only by someone who is ignorant enough to forget about his formidable contribution to the development of the theatre institution in Moldavia.

Results

Gheorghe Asachi (1788-1869) Very self-confident and putting on airs. Gradually grows into a narcissistic personality. (Călinescu 1980)

Aurel Baranga (1913-1979) Substance (coffee, cigarette) abuse in the ’50s. A heart-attack in 1960; and then anxiety: “restlessness, obscure, vague, indistinct but immovable, some kind of ambiguous chagrin.” (Baranga 1978)

Ion Băieșu (1933-1992) Bohemian and excessively shy. Living in doubt. A heart-attack kills him in a New Jersey hospital. (Constantinescu 2006)

Ion Luca Caragiale (1852-1912) “Downright despondency in between his jokes and

pranks,” contended Al. Vlahuță. “The pub was his better half,” asserted B. Jordan. (Cioculescu 1987)

Gheorghe Ciprian (1883-1968) Often in anguish.

Alexandru Davila (1862-1929) Easy-going and quite frivolous. In 1915, a man-servant put a knife into his brains, while asleep. Stuck into an armchair all through his later life-in-death. Stuttering. (Călinescu 1980)

Barbu Ștefănescu Delavrancea (1858-1918) Home-sick and past-ridden. Dies far from home, in wartime. (Săndulescu 1970)

Victor Eftimiu (1889-1972) Eye-surgery. Narcissistic personality disorder. Heart-attack in Albania. (Crohmălniceanu 1994)

Avraham Goldfaden (1840-1908) Founding father in Iași, in 1876, of the first ever professional Yiddish theatre. An Ahashverus-like character, always on the move, deeply agitated.

Bogdan Petriceicu Hașdeu (1838-1907) With his only (prodigy) daughter dead, falls back on mysticism. Major depressive disorder. (Călinescu 1980)

Eugen Ionescu (1909-1994) In 1967 he leaves for Switzerland (Lucerne, Zürich) in order to get a proper treatment for what could be his major depressive disorder with melancholic features. He calls Emil Cioran in the dead hours of the night to tell him he has just drunk a full bottle of whiskey and now is “on the verge of suicide, in fear and trembling.” In the morning he makes a vow never to drink again, in the evening he is dead drunk anew, and speaking of suicide. “This terrible agony, this full-blown panic. When night falls, it’s all over me...The idea of death frightens me and drives me mad. Only when drunk am I happy.” In the ’80s he is again in Switzerland (St. Gallen), involved in a therapy program by painting. (Ionescu 1992; Ionescu 2003; Cioran 1999; Sebastian 1996)

Alexandru Kirițescu (1888-1961) Dies at the Emergency Hospital in Bucharest. (Ștefănescu 2005)

Horia Lovinescu (1917-1983) Greatness aside, drinking is the price that he pays for his concessions. (Stancu 1985)

Ion Luca (1894-1972) For fear of a local cataclysm he used to send his manuscripts to the British Museum. (Isac 1982)

Teodor Mazilu (1930-1980) Women and drinking parties. Nonconformism. (Ștefănescu 2005)

Matei Millo (1814-1896) Histrionic behavior. Showing a miserly temperament in his late years. (Călinescu 1980)

Teodor Mușatescu (1903-1970) Wild characters fighting hard. Grotesque imposture. Following neck cancer, undergoes X-ray therapy. Posttraumatic stress disorder. (Dalea 1988)

Victor Ion Popa (1895-1946) Seriously wounded in World War I(at Oituz), and again in 1940, in a car accident. Dies of cancer. (Parfene 1967)

Aron Ronetti-Roman (1852–1908) Paranoid personality disorder, suspecting that others are exploiting him, reading hidden demeaning meanings into benign events, bearing grudges, perceiving attacks on his character that are not apparent to others. And his worst nightmares come true. In 1907 the peasants set fire to his manor. Out of his wits for good, he dies in a heart-attack. (DLR-R)

Ion Dezideriu Sârbu (1919-1989) Wounded and taken prisoner by the Russians. Slowly recovering from his typhus, with one boot only, he somehow manages to get all the way from Ukraine to Cluj. In 1948, prof. Liviu Rusu gets him into the Balneology Clinic, to save face. In actual fact, his diagnosis is “depressive neurasthenia.” His “soul hurts,” physically speaking. “Something was tearing my chest off, I felt like crying, I was being inundated by suicide ideas.” In 1958 he is imprisoned at Jilava, for failing to tell on Ștefan Augustin Doinaș; and then at Gherla, Periprava, Grindu, Salcea for “planning to break the social order.” Frustration and claustrophobia. In hospital for a while, in 1973, for “depressive melancholia”. There is this “failure to put off lights. When night is on the wings I’m swimming in sharp, limpid thoughts of half-opened accounts, long-term failures, death.” In 1988, the diagnosis is “neck cancer”; undergoes X-ray therapy following surgery. Never forgetting to call on neuropsychiatry clinics, meanwhile. (Nicolescu 1999)

Mihail Sebastian/Joseph M. Hechter (1907-1945) Against his masochistic temperament, depression is a natural. “I aren’t sad, I’m barren [...] I’m feeling tired, exhausted, overwhelmed by what’s going on in the world [...], worn out, drained and parched [...], naked, stupid, vapid [...]. Never have I been so old, so plain and flat, devoid of energy, devoid of youth [...]. I’m withered, apathetic, lost [...]. Nowhere can I find someone to do something for me, nowhere can I find someone to come to the rescue [...]. We all live in our solitude, in our glass cells. We can trade greetings and smiles – that’s all there is to it.” More often than not this depression “calls” for a drink (“I’d like to keep on drinking, so as to forget – and I need forgetting!”), but it usually turns into metaphysics, with masochistic features: “When there is no burning fire around, [Jews] make a fire inside themselves. Tragedy is their call, their material, their creative process [...], the Jewish necessity to suffer [...]. Metaphysically speaking, [Jews] require detesting. It’s their contribution to the world [...], their doom [...], their job.” (Petre 2010)

Mihail Sorbul (1885-1966) Shy, with aggressive outbursts. Inhibitions, frustrations and complexes. A heart-breaking grief in 1909. He capitalizes on his patience and his nerves to the utmost. (Iliescu 1998)

Radu Stanca (1920-1962) Lung disease. Recurrent drinking orgies. (Felea 2004)

Dominic Stanca (1926-1976) In early 1976, in agony. “Utter darkness, dyspnea... I’m getting tired.” (Ciupercă 2011)

Mircea Ștefănescu (1898-1982) Riff-raff, loners, outcasts. Tiredness and weariness. (Isac 1982)

Discussions

If displayed along three axes (psychiatric, neurological, somatic), the illnesses of the eminent Romanian dramatists (25 in all) are:

- Psychiatric illness (18 cases, 72%; cf. Fig. 1)

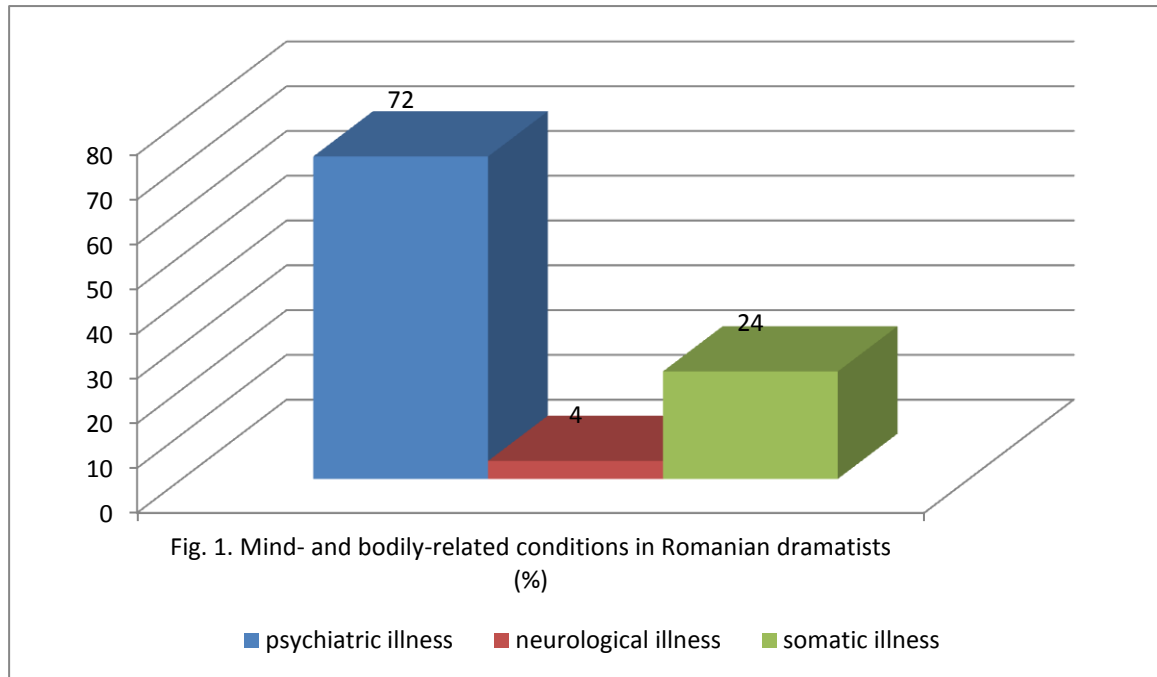
Gheorghe Asachi, Aurel Baranga, Ion Băieșu, Ion Luca Caragiale, Gheorghe Ciprian, Victor Eftimiu, Bogdan Petriceicu Hașdeu, Eugen Ionescu, Ion Luca, Teodor Mazilu, Teodor Mușatescu, Victor Ion Popa, Aron Ronetti-Roman, Ion Dezideriu Sârbu, Mihail Sebastian, Mihail Sorbul, Radu Stanca, Dominic Stanca

- Neurological illness (1 case, 4%; cf. Fig 1)

Alexandru Davila

- Somatic illness (6 cases, 24%; cf. Fig 1)

Barbu Ștefănescu Delavrancea, Avraham Goldfaden, Alexandru Kirițescu, Horia Lovinescu, Matei Millo, Mircea Ștefănescu



Empirically speaking, one could have gone about it as follows: see how many dramatists write exclusively/predominantly in verse, and how many of them write exclusively/predominantly in prose; take the figure representing the psychopathology in poets (81.54%) and respectively in fiction writers (74.54%); multiply and then divide... Or, this arithmetic could be given a more sophisticated touch: take the plays one by one and see if they are written in verse or prose, exclusively or predominantly, the qualifiers being important if we intend to go even further down into percentages; then add, multiply, divide...

But it won't work like that. Fortunately for someone who is not in the know as to fractions and the like, one could take the good old way: reading (through) at least one monograph about each of the 25 dramatists and, if finding diaries, memoirs or autobiographies, one strikes gold. And has anyone noticed how incredibly discreet Romanian biographers and diarists are? They seldom mention any disease, and, if it happens to be a psychiatric illness, touch wood!, there is a kind of ban on it. If one looks for medical data on the Byron family, for instance, one simply has to ask, he will get files from the time of the Norman Conquest. Ask for a file at Mărcuța or Socola, you always get "no" for an answer...

As for the female population in the sample ... Missing altogether, which is not much of a surprise. When we dealt with poets, for example, no woman was shortlisted. At the time we laid the "blame" for this certainly regrettable situation on the special situation of women in Romanian history. Take Eminescu's family: his father sent all of his sons to college, in

Bucharest, Vienna, Prague, Berlin, and never talked his daughters into studying. All they needed must have been a nice fat dowry, which is a pity because we see no reason why, given their heredity, they shouldn't have been just as studious as their brothers. What we mean then, is that we are now up against cultural mores rather than against an impotence of whatever nature, intellectual or emotional (Cosman&Pîrvu 2013b). The Victorian “But men must work and women must weep” is not far from the Romanian/East-European trend which will hopefully get out of the picture some day.

And now we come to the really tough part of our job which was not, as anyone might have expected, the issue of diagnosis. With more or less difficulty we found empirical descriptions of the symptoms, and the rest was routine work: putting these symptoms alongside the respective typologies in ICD-10 and DSM-5. But everything would have been, in Maiorescu's words, “form without content” if the list was not there. Of course, we got assistance from, among others, the specialists in Iași whose job is to write the Dictionary of Romanian Literature. But our interests and criteria coincided only partially: theirs was essentially esthetic, ours was mostly biopsychosocial. Take the previous example: they were not happy including Goldfaden in the sample. They were quite helpful, instead, when it came to establishing certain priorities. Where do Sebastian or Caragiale come in? They could be defined, with as much justice, as fiction writers. But if we let them go who shall we have for the drama chapter, which is poor enough, the genre being expensive in technical terms, and the producers, tempted to make some easy money, usually resort to a foreign repertoire just to be on the safe side? Nonetheless we let Alecsandri go, we could not do much about it – in the public opinion he is “that king of poetry, forever young, forever happy.” An exception from this concessive rule was made, however, with George Mihail Zamfirescu. We cannot ignore the fact that the readers of *Maidanul cu dragoste* outnumber by far the readers/spectators of *Domnișoara Nastasia*. On the other hand, that we describe Eminescu and Blaga as poets rather than dramatists must come as no surprise.

Conclusions

We have not been able for the time being to look into the hypothesis that the literary personality is domain-specific, i.e. that there is a book-based personality and a scene-based personality. Further research on the differences in psychopathology (maybe more of a substance abuse in dramatists), might as well bring in some light on the issue. But all in all, we have been able to look into the lifetime rate of any mental disorder and the results we have got put us in the position to speak of a literary personality within the artistic personality; what makes a difference is primarily the significantly higher psychopathology, besides the difference in the medium/expression.

References

- Academia Română (2006) *Dicționarul general al Literaturii Române. P/R*. București: Univers Enciclopedic. (cited as DLR-P/R)
- Andreasen NC (1987) Creativity and mental illness: prevalence rates in writers and their first-degree relatives. *American Journal of Psychiatry* 144 (10): 1288-1292.
- Andreasen NC (2005) *The Creative Brain: Science of Genius*. London: Plume Books.

- Baranga A (1978) *Jurnal interior*. București: Editura Eminescu.
- Călinescu G (1980) *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Madrid: Nagard.
- Cioculescu Ș (1975) *Amintiri*. București: Editura Eminescu.
- Cioculescu Ș (1987) *Caragialiana*. București: Editura Eminescu.
- Cioran E (1999) *Caiete II. 1966-1968*. București: Humanitas.
- Ciupercă L (2011) *Dominic Stanca*. București: Universalia.
- Constantinescu C (2006) *Ion Băieșu*. Pitești: Paralela 45.
- Cosman D, Pîrvu BCS (2013a) Watchman, what of the night? *Romanian Journal of Artistic Creativity* 1(1): 13-26.
- Cosman D, Pîrvu BCS (2013b) The Poet's Family. *Romanian Journal of Artistic Creativity* 1(4): 16-19.
- Crohmălniceanu OS (1994) *Amintiri degrozate*. București: Nemira.
- Dalea I (1988) *Amintiri despre Tudor Mușatescu*. Craiova: Facla.
- Eysenck HJ (1995) *Genius: The Natural History of Creativity*. New York: Cambridge University Press.
- Felea A (2004) *Radu Stanca. Elemente ale unei biografii interioare*. Brașov: Transilvania.
- Iliescu D (1998) *Mihail Sorbul*. Timișoara: Mirton.
- Ionescu E (1992) *Jurnal în fărâme*. București: Humanitas.
- Ionescu E (2003) *Prezent trecut, trecut prezent*. București: Humanitas.
- Isac C (1982) *Permanențe în dramaturgie*. Iași: Junimea.
- Jamison KR (1989) Mood disorders and patterns of creativity in British writers and artists. *Psychiatry* 52: 125-134.
- Jamison KR (1993) *Touched with Fire: Manic-depressive Illness and the Artistic Temperament*. New York: Free Press.
- Juda A (1949) The relationship between highest mental capacity and psychic abnormalities. *American Journal of Psychiatry* 106: 296-307.
- Ludwig A (1994) Mental illness and creative activity in female writers. *American Journal of Psychiatry* 151: 1650-1656.
- Ludwig AM (1995) *The Price of Greatness*. New York: Guilford.
- Manolescu N (2008) *Istoria critică a literaturii române*. București: Paralela 45.
- Martindale C (1972) Father's absence, psychopathology, and poetic eminence. *Psychological Reports* 31: 843-847.
- Martindale C (1990) *The Clockwork Muse. The Predictability of Artistic Change*. New York: Basic Books.
- Niculescu L (1999) *Ion D. Sârbu despre sine și lume*. Craiova: Scrisul românesc.
- Parfene C (1967) *Victor Ion Popa*. Iași: Universitatea Alexandru Ioan Cuza. (unpublished thesis)
- Petreu M (2010) *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*. Iași: Polirom.
- Post F (1994) Creativity and psychopathology. A study of 291 world-famous men. *British Journal of Psychiatry* 165: 22-34.
- Post F (1996) Verbal creativity, depression and alcoholism. An investigation of one hundred American and British writers. *British Journal of Psychiatry* 168: 545-555.
- Săndulescu A (1970) *Delavrancea*. București: Albatros.
- Sebastian M (1996) *Jurnal. 1935-1944*. București: Humanitas.

Stancu N (1985) *Horia Lovinescu*. Cluj-Napoca: Dacia.

Ștefănescu A (2005) *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*. București: Mașina de scris.

FICTIONALISATION OF IDENTITY AND HAPLOGROUP IDENTITY IN THE AGE OF GLOBALIZATION

Adriana-Claudia Cîteia, Assist. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The antiquity has proposed two paradigms for the definition of the self:

- the classical paradigm of the self knowledge developed on the Platonic impulse of self-improvement – kreitto autou, of the man that is self possessed – and of the synonymy between gnosis and epimeleia, and

- the Christian paradigm (persisting in the Middle Ages) in which the self knowledge represents the condition of approaching God, and in which gnosis and epimeleia are no longer synonymous. In Christianity, the self knowledge gains heroic dimensions since it implies an enormous effort of epektasis (spiritual ascension). The metamorphosis of the parepidemical identity are conditioned by ascetism as self work on oneself, and kenosis, self depletion, as a condition of knowing the Truth.

According to the modern thinking, the stages of self knowledge were defined either in the Christian context of the non-selfishness, and self abnegation as a consequence of love for the neighbor, or in the context of rediscovering the subjectivism independently from the Christian model, with a concern to giving up guilt and self complicity, free from canonic constraint.

Freed from the medieval sacred structure, from the conduct imposed by divine will, and from the chains between the Creator and the world, the post-Renaissance man has set the rules of the „self indulgence”, of the intimate contact with the self, of the own-determined freedom. The self loses its divine aura, sketched in the medieval theology by the doctrine of the man's creation in God's own image, the mystical approach of self-exploration and self-knowledge being replaced by individual perfection, living aside the exigencies of the classical or Christian archetypal heroism, replaced in the contemporary period by artificial archetypes.

In the modern ages, fictionalization of identity is motivated by the incapacity of communicating, the refuse of the otherness, by the feeling of incompatibility with the others, which determines the apparition of an ideology of the independence and self-sufficiency, or by the return in a heroic time inspired by the local, national or European history. Policronia thus redefines the durandian concept of hipotiposis of the past, understood as a progressive contemporaneousness with the eternal values of a culture.

If the meaning ascribed for the nation is a group of those born on a given territory, with a specific cultural matrix and history, with a specific feeling of belonging and identification, then the meaning of a haplogroup emphasizes the nonnative dimension of a small, simple group of people, defined in a virtual cronotopic context, with same concerns and values and with real or fictionalized identities.

In the Age of Globalization, we can define the concepts of etnoidentity, okhloidentity, haploidentity.

Keywords: identity, fictionalization, haplogroup, policronia, hipotiposis

Hypothesis relatively recent, formulated in connection to the modalities of defining and expressing the individual identity signals the possibility of the personal reidentification in time, of modifying the perception of the self, as well as the possibility of modifying the identity discontinuity¹. The relative continuity of identity admits different degrees, up to the postmodern denial of the coherence of the self².

¹ Jennifer Radden, "Identity, Personal Identity, Characterization Identity and Mental Disorder" in *The Philosophy of Psychiatry*, Oxford University Press, 2004, p. 133 and the next Eadem, *Divided Minds and Successive Selves*, Cambridge MA: MIT Press, 1996.

² O. Flanagan, *Multiple Identity, Character Transformation and Self-Reclamation*, Oxford University Press, 1996.

The hypothesis of a fragmented identity, of a self composed of hypostasis producing a language of the multiple self³ transform the individual in a “multiplex”⁴. In the analysis of O. Flanagan the self of a puzzle type is profoundly different from the dissociated self which supposes several narrators which cannot set a coherent connection between the narrative segments belonging to the self. The dissociated identity implies the existence of some subunits of the self (“subselves”) which do not communicate between them, which are incompatible and act as alter-identities⁵.

The dissociation of the identity was defined as a breach in the integrator puzzle of the identity hypostasis⁶, as manifestation of either an adaptative capacity or of a defensive mechanism⁷. In between the alter-identities the dissociative barrier is permeable, so that it appears the possibility of the identity reassociation⁸.

One of the questions resulted from the analysis of the dissociative identity is whether the human being are profoundly unitary or whether the self of each person is organized in “colonies” of selves.

Another question is whether a pre-dissociative self exists, which would be dynamized by certain external factors. Is it maintained the connection between the pre-dissociative self and its post-dissociative divisions? The dissociative self creates new irreversible identities or only ephemeral identity hypostases? Is there the possibility of controlling the pre-dissociative complexity of the self?

A particular hypothesis is that of the fictive self, specific to the dissociate identity and developed in leverage with the real one, and accompanied by the memory malformation⁹. The recall of a past event thus supposes its fictive re-experimentation, redescription according to a scenario adapted to the rules of the complicity with the self¹⁰. The recall (“image excerpted from the past”¹¹) becomes the nucleus around which is built an identity of cryptomnesic type, a protective identity coating, obtained by regression. The recall of an event at a certain distance in time supposes the return to an earlier phase of personality as an allogeneic entity¹². In the autodiegetic approach, at certain moment, the narration about the self loses truthfulness, the actual end of an episode in life being removed, cut and rebuilt to the effect searched by the autobiographer¹³.

³ K. Wilkes, “How many Selves make Me?” in D. Cockburn (ed.), *Human Beings*, Cambridge University Press, 1991.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ B. G. Brown, “The BASK (Behavior, Affect, Sensation, Knowledge) Model of Dissociation”, *Dissociation*, (1998) 1 1: p. 4-23.

⁷ Stephen E. Braude, “The Nature and Significance of Dissociation”, in Jennifer Radden, *op. cit.*, p. 107-116.

⁸ S.E. Braude, *First Person Plural: Multiple Personality and the Philosophy of Mind*, rev. ed. Lanham MD, Rowman and Littlefield, 1995.

⁹ G. Graham, “Recent Work in Philosophical Psychopathology”, *American Philosophical Quarterly*, (2002) 39: p. 109-133; N. Spanos, *Multiple Identity and False Memories: a Sociocognitive Perspective*, Washington DC, American Psychological Association, 1996, *passim*.

¹⁰ Fictionalization of the self and installation of the false memory may be reactions to traumatizing events, conflicts or stages following the identity saturation. S. M. Park, “False Memory Syndrome”, *Hypatia*, (1997) 12,2: p. 1-50.

¹¹ C.G. Jung, *Personalitate și transfer*, Teora Publishing House, Bucharest, 1996, p. 34.

¹² Ian Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, 1995, *passim*.

¹³ *Ibidem*.

“The Ulysses Contracts”¹⁴, the exercises of the “dominated future”¹⁵ or of the “previous autonomy”¹⁶ are attempts of anticipation of the identity metamorphosis, and of correcting the inclinations of identity malformation or of preventing the consequences of such through the “self censure”¹⁷.

The Ulysses Contracts as form of self-control and of prevention of some actions which could have negative consequences in the individual moral plan, and also in the collective plan were inspired from the Homeric episode of the meeting between the hero in Troja and the Mermaids. Hybrid magical being, the mermaids were seducing the sailors with the melodiousness of their songs and allured them in high seas, far from any reference point. Ulysses and the heroes accompanying him way back to Ithaca tied themselves to the mast not to surrender to the irresistible calls.

The Homeric episode of the meeting with the Mermaids may be interpreted in the light of the importance of self-knowledge as modality of censoring one’s own desires and passions with the help of the reasoning (the metaphor of the mast). In the Homeric parabola the self-knowledge represents the only modality of anticipation and avoidance, of preventing those subjective actions with negative consequences on the existential itinerary.

The identity metamorphoses, just like its prophylaxis, do not exclude the persisting attributes of personality. The metamorphosis could be defined as variation on the same identity archetypal structure or as identity progressing to otherness.

Anticipating the identity metamorphosis as well as the eventual risks of nosological nature, one can attempt to control it through a set of preset measures with an individual character called “The Ulysses Contracts”. *The Ulysses Contracts* have the dimension of an ethical dilemma especially when the individual’s autonomy and his capacity to exercise the freedom of decision are at stake. In this analysis may also be included the issue of individual authenticity, to which the contracts of Ulysses contradicts. The decisions regarding the identity metamorphoses should be understood as forms of manifestation of the individual autonomy and not as a sum of measures imposed from the exterior in view of ensuring the persistence of some character attributes.

Yet there is also the hypothesis of a metamorphosis which is independent from a constant identity structure and which is based on the narrative fictionalized construction of the self, in stages:

- a. the redefinition of the individual as a character, according to the classical structure of the Proteus archetype or by imitation;
- b. the setting in of the identity dimorphism based on the dissociation of the narrator and character;
- c. the recomposition by fictive identification¹⁸ case in which the identity becomes synonym with the self-characterization, through the narration about the *self*¹⁹.

¹⁴ R. Dresser, “The Ulysses Contract”, *Hastings Center Report*, (1984) 14, 3: p. 13-16.

¹⁵ A. Buchanan, “Advance Directives and the Personal Identity Problem”, *Philosophy and Public Affairs*, (1988) 17, 4: p. 277-302.

¹⁶ M. Quante, “Precedent Autonomy and Personal Identity”, *Kennedy Institute of Ethics Journal*, (1999) 9, 4: p. 365-381.

¹⁷ A. Buchanan, *loc.cit.*

¹⁸ J. Radden uses in *op. cit.*, p. 143 the syntagma “fictive classification of the self”.

¹⁹ M. Schechtman, *The Constitution of selves*, New York, Cornell University Press, 1996.

Particular forms of identity dimorphism are the “**thought insertion**”²⁰ and the **identification**.

a. the thought insertion consists in assigning the own thoughts to a foreign origin²¹. Life becomes a screen on which “somebody else” projects thoughts as if projecting a movie, a scenario, or series of images. The thought insertion as version of fictionalization of the self is the result of the impossibility of the individual to assume his own conscious activity. The personal experience is borrowed or imposed from an error of thoughts assignment. Examples of thought insertion on which were built identity models are the syntagmas of New-Testamentary inspiration “I am a fool, I am wise”, “I am from this world, I am a foreigner and traveller on the Earth”.

I am a fool - in the system of reference of the world, *I am wise* - in the Christian system of reference. The assuming of one’s parapet identity is the result of reading the biblical text, and consequently of the insertion of some borrowed thoughts. Considering the individual experience, the attempt of defining the personal involvement in the understanding of a topic fails. The thought insertion is a form of release from the pressure of deliberation yet it is also the expression of a refuse, of an abandon, of placing the failure in building the autonomous identity into the responsibility of another’s type of thinking.

b. the identification with a model, with a foreign identity hypostasis (the reverse of the Pygmalion complex) may occur under the influence of a feeling of guilt, can be the result of the wish to get into a certain condition (*if identity*) or it may be the consequence of some identity analogies between individuals²².

The Freudian hypothesis of work in defining the dissociated identity is represented by the dual structure of the ego. One part is the result of an introjection which includes in itself a lost inaccessible yet wanted object based on which the identification can be done. The other part represents the moral conscience, the critical court of the Ego, called by Freud “the ideal of the Ego”, having as functions the self-diegesis and the censure of desires.²³ The ideal of the Ego is the bearer of a primary, infantile, self-sufficient narcissism, on which overlap the exigencies imposed by the natural and social environment. The conflict between the primary Ego and the ideal Ego, between the complicity with the self and duty, between the *narragonian* interior space and the *paradisiac* space has as consequence the identity dissociation.

The dissociation of the Primary Ego from the Ideal Ego may be temporarily suppressed. The breach of the restrictions and limitations imposed by the social norms takes place periodically, during the Holydays. Since the Ideal of the Ego includes the sum of all restrictions, the unification of the Ideal Ego with the Primary Ego has a therapeutic effect, of self-contempt, of complicity with the self.

²⁰ George Graham, “Self-Ascription. Thought Insertion” in Jennifer Raden, *The Philosophy of Psychiatry*, p. 89-103.

²¹ G- L. Stephens, G. Graham, *When Self-Consciousness breaks: Alien Voices and Inserted Thoughts*, Cambridge MA, MIT Press, 2000. *Ibidem*, “Self Consciousness, Mental Agency and the Clinical Psychopathology of Thought Insertion”, *Philosophy, Psychiatry and Psychology* (1994) 1: p.1-10.

²² Sigmund Freud, *Opere*, vol. 4, *Studii despre societate și religie*, Trei Publishing House, Bucharest, 2000, p. 71-93.

²³ *Ibidem*, p. 77.

In the Freudian analysis the step through which the individual distances himself from the ideals of the community is the myth. In the subjective mythology of the hero, the author and his personage (descended from the archetypal gallery of the paraclete heroes²⁴) are hypostases of the same identity. The climax of the heroic mythology is represented by the self-divinization of the hero, by the return to narcissism.²⁵

The myth of psychological nature of the hero makes possible the *apokatastasis*²⁶ of the past, of the ancestors, of the entire identity archetypal basin which allows the individual to return to his own totality²⁷. Yet the subjective perspective is never total. The dependence on the others which are “the same as I” constantly interrupts this process and subordinates the individual identity to a complex of resembling identities. The individual identity thus becomes part of an identity system of reference constituted based on the similarities between the individuals. Thus the individual becomes part of a haplogroup (limited group, constituted on criteria which exclude the ethnical systems of reference or the geographical, associative one). In the context of the multiple identity the identity hypostases are characterized by the interaction, juxtaposition or omission of certain identity sequences or by the very definition of an identity of “collage” type in which are combined autobiographical sequences borrowed from other biographies²⁸.

The identity defined as a consequence of the primordially of instrumental reasoning²⁹ in the modern ages, and also of the existence of an identity classical basin³⁰ has led to the loss of interest in the community, to the practice of the cult of distance³¹, to the self-delimitation within a protector interior space in which the dialogue with the self would not be interrupted by any outside intervention and in which the return to the self would coincide with the discovery of one’s own freedom.

The identities of anarchetypal nature represent the source of an individualism which creates subjective axiological systems expecting to be recognized and respected. The interfaces of the identities of anarchetypal nature undergo continuous modifications, amplifications, the communication between them being possible by means of imagination³². The deconstruction of the unique, centered identity and its reconstruction under the form of multiple identity by means of imagination and of spontaneous creativity determines major modifications in the philosophic speech about the self-knowledge and about the self-fictionalization and virtualization.

²⁴ Consoling.

²⁵ Idem, “Pentru a introduce narcisismul”, in *Opere*, vol. III, *Psihologia inconștientului*, Trei Publishing House, Bucharest, 2000.

²⁶ The profane signification of the concept of *apokatastasis*, borrowed from the Christian dogmatic is that of salvation of the past, of forgiving the mistakes from the past and reconciliation with the self.

²⁷ C.G., Jung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Editura Trei, București, 2003, p. 195.

²⁸ *Ibidem*, p. 136.

²⁹ Charles Taylor, *Etica autenticității*, Idea Design and Print Publishing House, Cluj, 2006, p. 11.

³⁰ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers Enciclopedic Publishing House, București, 1998, *passim*.

³¹ Adrian Paul Iliescu, *Solitude and the Birth of Modernity*, Cris Publishing House, Bucharest, 1999, p. 7-18.

³² Corin Braga, *Concepte și metode în studiul imaginarului*, Polirom Publishing House, Iasi, 2009, p. 17-18.

In this case the approach of self-knowledge implies the translation of an autodiegetic narration³³ built on a logical schema of analysis, in a translogical plurimorphous narration which suspends the classical explicative monologue³⁴.

A concept used in analyzing the multiple archetypal identity and defined through the sequential approach of identity is the concept of *free-floating attention* which impels the ad-hoc creativity, capable of exploring the identity facets. The analysis of the multiple identity cannot be done by setting archetypal conflicts which provoke the pulverization of identity, yet analogically, through an analysis considered in connection to the immediate context, found in the background of any identity interface.

The interaction between the centered identities and the multiple ones imposes the analysis of the simultaneous “personal alterities” (defined by the concept of celerity³⁵) which are also successive, polychronic, and polytopical³⁶.

The successive personal alterities are put into relation and analyzed through anamnesis. The memory sets the utility of some past identity stages, it effects their selection, it associates past and present identity stages, it ensures the progressive contemporaneity with the past (which may imply the process of hypotiposis³⁷) and implicitly the apparition of the polychronical identity, thus structuring a basin of the real or fictive personal experience, a personal horizon of significations³⁸, in which the relation between tradition and daily life is uninterrupted³⁹.

Yet it is also possible the hypothesis of the incompatibility between the actual past and daily life, case in which the identity is built based on the denial of the real horizon of significations and on the fictionalization of memory. The individual identity is thus redefined through instrumental constructs which metaphorize the autodiegetic speech, the interrogation of the self having as consequence the definition of the virtual self and of the virtual identity. The multiple identity may thus be defined as a succession or simultaneity of real, fictive and virtual identities.

The dynamics of the self-fictionalization expresses the capacity of the individual to transform the unreal into a component of reality, of cancelling the distinction between real, possible and fictive. In case of multiple identity the fictionalization and virtualization become techniques of the self-knowledge⁴⁰.

The archetypology is useful in the attempt to explain the assimilation of an archetype into another and the meta-fictionalism, in understanding the techniques of inserting a fiction into another of fiction, both having impact on installing the multiple successive identity. Thus, an event prefigures another which will after a certain interval of time. For example, the sacrifice of Isaac was interpreted as a prologue of the Christi sacrifice, the two events being

³³ Auguste Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, 1829, p. 134.

³⁴ Corin Braga, *op. cit.*, p. 22.

³⁵ Wlad Godzich, *Philosophie einer nicht-europäischen Literaturkritik*, Fink, 1989, *passim*.

³⁶ Cornelius Castoriadis, *Philosophy, Politics, Autonomy. Essays in Political Philosophy*, ed. David Ames Curtis, Oxford university Press, Oxford *passim*.

³⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 341.

³⁸ Idem, *Introducere în mitologie*, Dacia Publishing House, Cluj, 2004, p. 77-78.

³⁹ ip. Charles Taylor, in *Etica autenticității*, loc. cit.

⁴⁰ Thomas Brook, *The New Historicism and other Old-Fashioned Topics*, Princeton University Press, Princeton, 1991, p. 72; Hans Blumenberg, *Work on Myth*, MIT Press, Cambridge, 1985, p. 116; Hayden White, *The Tropics of Discourse*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 98.

placed in a proorismatic relation (an archetype announces the formation of another). The symbolical affinity of the two biblical episodes reflects a certain attitude towards the providence. The archetypes are connected in time yet they can also be analyzed from the perspective of the progressive contemporaneity with the reader and implicitly from the perspective of the homogenous time. The two mentioned archetypal situations can also be in symbolic affinity with the Prometheic sacrifice. According to the theory of homogenous plenary time⁴¹, the events are diachronically put into relation, through causal relations, yet also synchronically, through mutual conditioning.

Within the identitary structure, the relation set between the three mentioned archetypes (Prometheus, Isaac, Jesus) may produce three identitary hypostases built on the idea of the mimetic sacrifice. The successive identification with the three models supposes relating one's own life with the specific temporal context of the three characters, possible through meta-fictionalization.

Thus, the meta-fictionalization is possible only when the archetypes are put in relation through symbolic affinity and encapsulated in each other. In this way, in the same narrative space different identitary hypostases simultaneously manifest and the character engaged in the narration of the self is defined gradually, exploring his own archetypal memory.

Finally life is lived and understood as a story and the narrator is defined by the crucial events in his biography in which he identifies an archetypal structure for himself.

The fictionalization of one's own identitary itinerary modifies the autodiegetic speech, the subject referring to himself as a fictive character or a virtual hero. The multiple identity is signaled by the apparition of double hypostasis in the context of a unique identitary scenario: the author and the hero of the narration about the self are no longer one and the same person. The identitary discontinuity (intended or unintended) and the apparition of the multiple identity is accompanied by the metamorphosis of the subject into an active observer, yet no longer solidary with himself.

The fictionalization and virtualization of the self does not manifest exclusively in the modern thinking. Attributes of protofictionalism are obvious since the period of the classical Greek antiquity. The central issue of the fictionalist point of view is the contrast between accepting and believing, contrast noticeable in the Hellenistic skepticism and in the works of Sextus Empiricus (2nd century A.C.). For "*X is F*" the skeptic uses "*X seems to be F*"⁴².

Yet there appear questions of the type: to what extent do the fictionalization and the theatralization of identity overlap? Is theatrality a temporary form of fictionalization or is it part of the archetypal identitary basin, while the archetype of Proteus is constantly present both in case of the centered identity and on that of the multiple identity?

An plausible hypothesis is that according to which the proteic identity is specific to the archetypal identitary axis, case in which the term is no longer adequate to the idea of identity metamorphosis; in exchange, its radical hyerproteic anarchetypal form, triggering role playing, becomes typical to the multiple identity⁴³.

⁴¹ Charles Taylor, *Sources of the Self*,. The Making of the Modern Identity, Cambridge University Press, 1989, p. 288.

⁴² *Ibidem*, p. 18.

⁴³ Radu Surdulescu, *Critica mitic-arhetipală*, All Publishing House, Bucharest, 1997, p. 40-60.

The hyperproteic multiple identity may be composed of compensatory identities, simultaneously or successively engrafted by a nuclear safe, due to exterior stimuli⁴⁴.

The fictionalization of identity supposes the escape from the closed system of spatial-temporal events, and the adequacy to a system of worlds which are simultaneously or successively possible. The coexistence of the real and imagined identity thus redefines the “interior otherness”. The fictionalization of identity supposes the change, the continuous adapting of it to the plurality of spaces proposed by the mythical-religious systems, with the help of imagination, memory and of a complex of *paraferalia*⁴⁵ with religious character, artistic or ludic (in the infantile fictionalization of identity or in the manifestation of identity of anamnestic type, which is built on the idea of the contemporaneity with the past⁴⁶).

A consequence of the fictionalization of identity may be the emergence of the mimetic identity (of type “just like” built by identification with a model), but also the rise of some fictive concentric identities, by successive reference to characters the qualities of which are borrowed and mimed by the subject, which migrate from a fictive *topos* to another. The fictive identity could be correlated with the polychronical identity⁴⁷, both being constituted by different temporal sequences belonging to multiple temporal enstases. Castoriadis defines the autonomy of the individual in connection with his heteronomy⁴⁸, the self-occultation in relation with the society or with the supernatural cause. The individual should position himself as critic actor of what he is, was and may be. “The past and present are only congestion of gross facts, except if they are critically reevaluated by us”⁴⁹. Castoriadis proves that in the modern thinking the process of “self-training” restarts from where the classical Greek culture has left it.

Anthony Giddens uses the concept of “empty space”, distinctly from the place⁵⁰. This space is fictionalized, virtualized and simultaneous the personalization of the social time. The fictionalization of space and the personalization of time are necessary to compensate at imaginary level the failures from the real daily space. The “empty space” can be defined only by distancing oneself from the others; it becomes a space of invisible otherness and isolation. The daily life is resignificated, with the meaning of presentifying the past, of overlapping the past-present enstases, of condensing the past into present; and the future is conceived under the form of hopes, of personal expectations.

In the Mead⁵¹-Turner⁵² hypothesis the distinction between the fictionalized self and the spontaneous one is given by the modalities of interaction between the individual and the community he is part of. The multiple self is thus defined in the effort of compatibilizing the needs and the personal expectations with the requirements of the society. In the background of this relation yet stands an ontic referent of personality (a “horizon of significations” according

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Instrumentar, cf. Auguste Bailly, *op. cit.*, p. 662.

⁴⁶ Mark Eli Kalderon ed., *Fictionalism in metaphysics*, Clarendon Press, Oxford University Press, p. 14-65.

⁴⁷ Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, *passim*.

⁴⁸ Idem, *Philosophy, Politics, Autonomy*, p. 20-21, 132-133.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 4.

⁵⁰ Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity*, Stanford, Stanford University Press, 1991, Idem, *Consecințele modernității*, trad. Sandra Beru, Univers Publishing House, Bucharest, 2000.

⁵¹ G.H. Mead, *Mind, Self and Society*, University of Chicago Press, 1934, *passim*.

⁵² R.H. Turner, “The Real Self: from institution to impulse”, *American Journal of Sociology*, (1976) 81.

to the Charles Taylor's vocabulary), a group of stable characteristics specific to the cultural matrix to which the individual belongs, an archetypal self⁵³.

The expression "multiple self", "modal self" was consecrated in 1986 by H. Markus and P. Nurius⁵⁴. The mentioned researchers are using the syntagma "multiple Self", and that of "possible Self" with the meaning of capacity of metamorphosis of the individual as expression of the necessity of adapting to different social contexts; the facets of the self are, thus, the result of the interactions with the others, of the availability to communicate, the possible self being in general conceived in a positive way. The possible self may yet also have negative connotation when the historical context is discouraging or when the future is understood from the perspective of the finitude of life.

The possible self also has a compensatory role: the unsatisfying past or present may be compensated by a better (forthcoming or eschatological) future⁵⁵.

K. Gergen⁵⁶ has proposed the concept of "saturated self", resulted after the exaggerated use of the individual hyperproteic capacities, of excessive fictionalization, yet also of "desincrustation" (concept inspired from Anthony Giddens's theory of the *disembedding*), of the detachment from the fixed chronotopical systems of reference. In this case, the possibilities of communication have been exhausted, the individual awaits nothing more from the society and offers nothing.

The saturated self is a narcissist self, freed from the exterior constraints; it is created through the effect of the false uniqueness, of a pseudo-mythology of the solitary hero which can be "next to the others", yet not "together with them". The saturated identity may produce profound changes in the narration about the self, through the fragmentation in episodes independent from a chronologic system of reference. The meandering into one's own fiction has, in this case, the unique purpose of reveal a hero which is "monadic and contrasts with the others, with the social and natural environment"⁵⁷.

The mythology of the solitary hero is the consequence of the dramatic attempt to redefine the personal history as a sum of significant moments. The hero is no longer the character involved in a dramatic fight in the name of an ideal of his community, yet the proteic personage, captive in the adventure of his own life. He suffers successive metamorphoses, to be able to pass from a floor of his own biography to another. The hero is the one which redefines himself, which dominates his "fraction of time and piece of space"⁵⁸.

Thus the individual heroism consists in finding out "what you are capable of"⁵⁹, and the self-contemplation should have as result the discovery of one's own grandeur. The

⁵³ The definitions of the self, originated from the philosophical, psychological and literary area, suggest a complex structure formed by *id* (or self) - the cognitive self, *I*- creator self, *Me*- fictionalized self, "institutionalized"; S. Taylor, P. Gollwitzer, "Effects of mindset on positive illusions", *Journal of Personality and Social Psychology*, (1995) 2: p. 137.

⁵⁴ H. Markus, P. Nurius, "Possible Selves", *American Psychologist*, (1986) 41.

⁵⁵ Alfred Adler, *The Theory and Practice of individual Psychology*, Harcourt, Brace and World, New York, 1927.

⁵⁶ *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in contemporary life*, Basic Books, New York, 1991.

⁵⁷ C. Geertz, "From the native's point of view: on the nature of anthropological understanding" in K. Basso, H. Selby (editors), *Meaning in anthropology*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1974; R. Stevens, *Understanding the Self*, Sage, London, 1996.

⁵⁸ Ernst Cassirer, *Mitul statului*, Institutul European, Iasi, 2001, p. 244.

⁵⁹ Th. Carlyle, *Sartor Resartus*, II, VIII, p. 156-157, în Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 257.

mythological heroes are analyzed in a euhemerist system of reference, the purpose being that of setting the compatibility between the attributes of paradigmatic characters and the own attributes.⁶⁰

The identity paradigms built by fictionalization and heroization of the self are polychronic and mimetic, the fictionalization being the modality of escaping from a non-comfortable reality into an interior space in which the “fraction of time” and the “piece of space” are defined according to one’s own rules. The self-heroization, the hyperproteism, the fictionalization of the self become necessary in the attempt to delimit the interior citadel from the exterior, hostile space. The identity of the solitary hero is a multiple identity, saturated of successive metamorphoses, of the succession between the offensive on the exterior world and the retreats at the shelter of the interior fortress.

Bibliography:

- Adler, Alfred, *The Theory and Practice of individual Psychology*, Harcourt, Brace and World, New York, 1927.
- Basso, K.; Selby, H., (editors), *Meaning in anthropology*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1974.
- Blumenberg, Hans, *Work on Mith*, MIT Press, Cambridge, 1985.
- Braga, Corin, *Concepte și metode în studiul imaginarului*, Polirom Publishing House, Iasi, 2009.
- Braude, S. E., *First Person Plural: Multiple Personality and the Philosophy of Mind*, rev. ed. Lanham MD, Rowman and Littlefield, 1995.
- Brook, Thomas, *The New Historicism and other Old-Fashioned Topics*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
- Buchanan, A., “Advance Directives and the Personal Identity Problem”, *Philosophy and Public Affairs*, (1988) 17, 4.
- Cassirer, Ernst, *Mitul statului*, Institutul European, Iasi, 2001, p. 244.
- Castoriadis Cornelius, *Philosophy, Politics, Autonomy. Essays in Political Philosophy*, ed. David, Ames, Curtis, Oxford university Press, Oxford.
- Dresser, R., “The Ulysses Contract”, *Hastings Center Report*, (1984) 14, 3.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers Enciclopedic Publishing House, București, 1998.
- Flanagan, O., *Multiple Identity, Character Transformation and Self-Reclamation*, Oxford University Press, 1996.
- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 4, *Studii despre societate și religie*, Trei Publishing House, Bucharest, 2000.
- Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- Godzich, Wlad, *Philosophie einer nicht- europäischen Literaturkritik*, Fink, 1989.
- Graham, G., “Recent Work in Philosophical Psychopatology” , *American Philosophical Quarterly*, (2002) 39.

⁶⁰ Idem, *Cultul eroilor*, Prelegerea I, p. 37, apud Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 259.

- Hacking, Ian, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, 1995.
- Iliescu, Adrian-Paul, *Solitude and the Birth of Modernity*, Cris Publishing House, Bucharest, 1999.
- Jung, C. G., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Editura Trei, București, 2003.
- Jung, C. G., *Personalitate și transfer*, Teora Publishing House, Bucharest, 1996.
- Markus, H.; Nurius, P., “Possible Selves”, *American Psychologist*, (1986) 41.
- Mead, G. H., *Mind, Self and Society*, University of Chicago Press, 1934.
- Park, S. M., “False Memory Syndrome”, *Hypatia*, (1997) 12, 2.
- Quante, M., “Precedent Autonomy and Personal Identity”, *Kennedy Institute of Ethics Journal*, (1999) 9, 4.
- Radden, Jennifer, “Identity, Personal Identity, Characterization Identity and Mental Disorder” in *The Philosophy of Psychiatry*, Oxford University Press, 2004.
- Eadem, *Divided Minds and Successive Selves*, Cambridge MA: MIT Press, 1996.
- Schechtman, M., *The Constitution of selves*, New York, Cornell University Press, 1996.
- Spanos, N., *Multiple Identity and False Memories: a Sociocognitive Perspective*, Washington DC, American Psychological Association, 1996.
- Stephens, G-L; Graham, G., *When Self-Consciousness breaks: Alien Voices and Inserted Thoughts*, Cambridge MA, MIT Press, 2000.
- Stephens, G-L; Graham, G., “Self Consciousness, Mental Agency and the Clinical Psychopathology of Thought Insertion”, *Philosophy, Psychiatry and Psychology* (1994) 1.
- Stevens, R., *Understanding the Self*, Sage, London, 1996.
- Surdulescu, Radu, *Critica mitic-arhetipală*, All Publishing House, Bucharest, 1997
- Taylor, Charles, *Sources of the Self*,. The Making of the Modern Identity, Cambridge University Press, 1989.
- Turner, R. H., “The Real Self: from institution to impulse”, *American Journal of Sociology*, (1976) 81.
- White, Hayden, *The Tropics of Discourse*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- Wilkes, K., “How many Selves make Me?”, in D. Cockburn (ed.), *Human Beings*, Cambridge University Press, 1991.

THE APPRENTICE MOTIF IN GEORGE BĂLĂIȚĂ'S PROSE

Elena (Pârlog) Băiceanu, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: In an interview given after the occurrence of the novel Ucenicul neascultător, George Bălăiță recognizes that the disciple's motif is an important one. Whether each of his characters or the author himself, everyone is an apprentice. In the service of truth or falsehood, their becoming are evident in novels texture.

Keywords: George Bălăiță, roman, Modernity, apprentice realism.

1. Un simbol al complexității

Motivul ucenicului apare în literatură odată cu momentul în care omul conștientizează rolul educației. Faptul că Platon îl folosește, în celebrul său dialog, în relație cu adevărata percepere a realității arată că ucenicul sau învățacelul reprezintă o întreagă lume umană care caută un drum. Corect canalizată, toată această umanitate concentrată expandează într-o varietate de forme de manifestare, în timp ce lipsa de ghidare o condamnă la dispariție. Acesta este motivul pentru care imaginea ucenicului apare dublată de un alt arhetip, cel al magistrului, reprezentarea unei forțe care ghidează expansiunea umanității *in nuce* până la statutul de neofit.

În lucrarea sa¹, Mircea Eliade pune în legătură motivul literar al ucenicului cu un mit extrem de răspândit, cel al nașterii și al morții, plecând de la ideea că apariția neofitului, a învățatului, reprezintă nașterea unui nou tip de existență. Ca orice apariție, ea se bazează pe o extincție, cea a învățacelului, al cărui unic rol este acela de a continua munca, proiectul magistrului. Cu alte cuvinte, pentru ca învățatul să poată exista este nevoie ca ucenicul să moară, însă dispariția acestuia reprezintă doar poarta către un alt nivel al ființării².

Începând cu Parsifal, celebrul căutător al Adevărului, care aduce la Masa Rotundă magistrul care va ocupa scaunul rămas liber, literatura este plină de figurile învățăcelilor celebri. Pentru a nu ne opri decât asupra câtorva, pe care noi îi considerăm reprezentativi pentru vârstele de dezvoltare ale imaginarului literar și, în același timp, extrem de cunoscuți publicului, vom aminti doar o figură romantică și una modernă care, din punctul nostru de vedere, au influențat modalitatea de construcție a acestui motiv în perioada generației '60, pe care ne-am propus să o urmărim, făcând trimitere la romanele unuia dintre reprezentanții acesteia, George Bălăiță.

Cea romantică, din punctul nostru de vedere, este reprezentată de Wilhelm Meister, celebrul personaj al lui Goethe din romanul pe care critica literară îl consideră drept primul bildungsroman al lumii³. Ceea ce face din el un personaj remarcabil este forța cu care își caută

¹ Facem referire la lucrarea lui Mircea Eliade, *Sacral și profanul*.

² În lucrarea citată mai înainte, Mircea Eliade extinde imaginea uceniciei la scara întregii existențe. El consideră că până și omul modern, complet areligios, repetă în mod inconștient această experiență mitică a devenirii: "Orice existență umană este alcatuită dintr-un șir de încercări și cuprinde experiența repetată a «morții» și a «învierii». Din perspectivă religioasă, existența se întemeiază deci pe inițiere, și s-ar putea spune chiar că, în măsura în care ajunge să se împlinească, existența umană este ea însăși o inițiere", Mircea Eliade, *Op. cit.*, traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas 1995, p. 144.

³ Facem trimitere la romanul lui Wilhelm Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*.

împlinirea într-un univers imaginar, poate la fel de iluzoriu precum umbrele din peștera platoniciană, dar mult mai plină de miez decât restrictiva lume economică împotriva căreia el luptă. Forța și energia tinereții sale reușesc, mai degrabă, să creeze haos decât să canalizeze energii.

Modernitatea, privită din punctul de vedere al literaturii române, oferă un alt model de învățăcel, derivând din această imagine goethe-ană. Este vorba despre cea a lui Hans Castorp, celebrul personaj al nu mai puțin celebrului roman *Muntele vrăjit*, redactat de Thomas Mann. Complet rupt de umanitatea care, în vale, se chinuie să facă toate lucrurile așteptate de la ea, așezat în vârful unui munte care îi permite să contemple timpul, în loc să-l umple cu acțiuni, Hans realizează exercițiul răbdării, exercițiu obligatoriu în procesul transformării sale într-un magistru.

60, însetată de repunerea în drepturi a imaginii omului, imagine care să înlocuiască schema vehiculată de romanele-fluviu ale anilor 50, apelează la imaginea învățăcelului, a ucenicului, sub influența mai mult sau mai puțin recunoscută a autorilor la care am făcut referire în rândurile anterioare. Preluarea modelelor modernității interbelice este recunoscută de romancieri în anchetele literare pe care le realizează revistele de specialitate din perioada antedecembristă, dar și în interviurile pe care le acordă⁴.

Mânați de dorința de a aduce în paginile scrierilor lor complexitatea umană, romancierii introduc o serie de figuri pe care le-am putea numi *ucenici ai realității* datorită faptului că majoritatea își doresc restabilirea unui adevăr tabuizat, dar un adevăr al unui univers

scriu romane sau plănuiesc să scrie, exersându-și astfel talentele demiurgice. Cum ei nu-și stăpânesc încă puterile, de cele mai multe ori lumea creată le scapă de sub control și îi devorează, așa cum se întâmplă cu autorul romanului *Lupta cu lucrurile*, fiul Domnului (...), personajul enigmatic al romanului lui Mircea Ciobanu, *Martorii*. Tipuri speciale de ucenici sunt introduse și de Constantin Țoiu sau de George Bălăiță, Chiril Merișor, Antipa sau Naum Capdeaur fiind personaje în formare, naturi problematice care complică existența celorlalți și care realizează, astfel, criza celei de-a doua modernități, așa cum o definește Liviu Petrescu⁵.

2. Ucenic la realitate

Conștient de rolul pe care îl joacă modelele menționate în partea anterioară a lucrării asupra dezvoltării literaturii de tip realist și dorindu-și să creeze lumi ficționale care să nu poată fi încadrate în tiparele vehiculate în spațiul literar românesc în anii formării sale, George

⁴ Într-un interviu intitulat „Consecvența personajului și plenarismul realității”, publicat inițial în revista „Convorbiri literare”, nr.9, sept. 1976, p. 3 și inclus apoi în lucrarea *Romanul românesc în interviuri*, George Bălăiță face referire la modele literare care au influențat literatura românească inter- și postbelică: „Cred că sunt trei mari direcții ale prozei secolului XX: Joyce, Thomas Mann și Proust. (...) De fapt, sunt o mulțime de cărți bune cărora, cel puțin în timpul când le citești, te supui cu umilință, chiar dacă le uiți a doua zi. Cum se știe, literatura română interbelică n-a rămas străină, în mare, tendințelor amintite”, apud *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, Antologie, sinteze, bibliografie și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. I, București, Editura Minerva, 1985, p. 265.

⁵ Facem trimitere la Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998. În această lucrare, profesorul clujean arată cum a fost posibil ca în peisajul literar românesc să coexiste structura fixă a formulei epice tradiționale și influențele dinamicii vestice, pp. 41 – 42 și urm.

Bălăiță complică planurile narative ale romanelor pe care le scrie prin introducerea unei serii de personaje al căror traseu sufletesc este lipsit de limpezime. Fie că se consideră ucenici sau sunt percepute astfel de anturaj, personajele din romanele *Lumea în două zile* sau *Ucenicul neascultător* se încadrează în această tipologie. Astfel, ele urmează un traseu al devenirii care, de cele mai multe ori, presupune continuarea operei unui maestru și care, inevitabil, duce la dispariția învățăcelului.

O figură tipică pentru matricea ucenicului o constituie Antipa, personajul principal al romanului *Lumea în două zile*. Natura sa tulbure și felul în care reușește, în planul romanului, să amestece realul obiectiv cu propria realitate arată, fără dubiu, un personaj în formare, un personaj care simte că încă nu și-a găsit rostul în viață. Mai mult sau mai puțin conștient, personajul însuși recunoaște acest lucru în spațiul ficțional, la Dealu-Ocna, când privește orgolios la clădirea în construcție a administrației, simțind că doar acolo, în locul acela situat de cealaltă parte a râului își poate găsi locul lui, sintagmă subliniată în text „*atunci și acolo, în palatul nou, voi avea și eu biroul meu, voi sta și eu pe **locul** meu, numai al **meu***”⁶.

Pe tot parcursul primei părți a romanului, naratorul insistă asupra statutului de învățăcel al lui Antipa, aducând de foarte multe ori în prim-planul scriiturii figura profesorului Baroni, cel care îi oferă tânărului, pe atunci, școlar cheia realității. Trebuie observat faptul că ceea ce înțelegem noi prin cheie nu este, în roman, vreo povață care să conțină esența relațiilor din spațiul obiectiv, ci cartea. Mirajul *dulapului cu clasici*, pentru a utiliza o sintagmă care apare în text, miraj care îl impulsionează pe profesor, cuprinde și tânărul învățăcel. Astfel, sugerează autorul, el are posibilitatea de a se situa printre cei aleși, cei care scapă de tarele îndoctrînării din programele școlare și devine astfel un continuu ucenic la realitate. Drama eroului, dacă ne permitem să folosim acest termen, provine din faptul că realitatea la care el este ucenic nu are nimic în comun cu dialectica socială a omului nou, motiv pentru care căutarea lui este una perpetuă și în afara faptelor stricte ale obiectivului: „*De multă vreme, Antipa adună cărți pe care le așază în rafturi. Sunt săptămâni și luni când nu întinde mâna să ia o carte, urmate de zile și nopți când citește fără întrerupere, face sublinieri cu creionul, notează într-un caiet gros sau pe mici bucăți de hârtie pe care le aruncă în sertare*”⁷.

Lucrurile pe care celelalte personaje le percep ca pe un neadevăr reprezintă, de fapt, în cazul lui Antipa, revelarea unui alt tip de adevăr, accederea la o lume imaginară, din punctul de vedere al celorlalți, dar care conține posibilitatea accesului la istoria netabuizată. Locul în care el caută realitatea pe care i-o dezvăluise *dulapul cu clasici* este, pentru ceilalți, cel puțin bizar. Astfel el știe că Felicia, soția lui, nu ar putea înțelege drumul lui din singura zi în care își permite să lipsească fals motivat de la serviciu. Pentru a nu trebui, poate, să ofere explicații referitoare la locul în care a deprins gustul realității, Antipa îi ascunde inițial soției că a ieșit din casă. Apoi, când ieșirea lui este descoperită după indicii aproape polițiste, îi servește o minciună sau, mai bine spus, acceptă neadevărul pe care ea îl construiește ca pe o scuză acceptabilă. Motivul pentru care falsul bolnav părăsește casa este unul ciudat chiar și pentru cititor, care, în mod firesc, nu înțelege mirajul vieții dintr-o băltoacă aflată tocmai la capătul lumii, simbolizat în roman prin capătul liniei de autobuz: „*Capătul liniei de autobuz*

⁶ George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 293.

⁷ *Idem*, p. 17.

era aproape de debarcaderul numărul doi. Ai coborât într-o baltă uriașă, gălbuie. Noroi mult, negru, cafeniu. Te apleci, iei apă în căușul palmei. E caldă, mișună de vietăți nevăzute”⁸.

Un alt tip al ucenicului este reprezentat, în romanul *Ucenicul neascultător*, de figura lui Naum Capdeaur. De această dată textul nu mai insistă asupra formației lui școlare, dar îl așază într-o descendență atipică, în linia aceluia patriarh al realității tradiționale, așa cum este perceput bunicul său, bătrânul Toma: „Numele tatălui se risipise în numele mamei dar tânărul, cel pe care moșneagul Toma îl privea ca pe o întruchipare a sa în altă lume, se numea Naum”⁹. Stăpân al forțelor naturii, cunoscător al puterii de a se face nevăzut prin mestecarea unei ierburi magice, bătrânul dă naștere, în descendență directă, unei serii de luptători ai lumii noi, așa cum se considerau comuniștii. Fiul lui, Visarion, ajuns în vârful clasei conducătoare, își reneagă tatăl și până și naratorul refuză să audă cuvintele pe care acesta i le șoptește, ca un adevărat sacrilegiu, tatălui, în ilegală vizită nocturnă.

Statutul lui Naum de ucenic la realitate este reliefat de ocupația lui. El este jurnalist și își dorește să scrie o istorie a familiei lui. Așa cum precizam în paragraful precedent, prin familie el nu înțelege, cum ar fi normal din punctul de vedere al tradiției, rudele din partea tatălui, ci pe cele din partea mamei, Ana, fiica lui Toma, sacrificată, asemenea personajului din balada românească, pentru creație. Cum arătam la începutul lucrării de față, descendența personajelor lui George Bălăiță este revendicată din modelele prezentate, lucru exprimat clar în caracterizarea interogativă pe care naratorul i-o realizează tânărului Capdeaur: „Dar Naum? El era pe atunci ucenicul, învățăcelul plin de zel care se dă în vânt după aventura cunoașterii, cum va spune careva într-o seară de pomină, cu mult mai târziu, la Casa Zidită? (...) În căruța lui hodorogită, hai, hai pe drumurile lungi, trasă când de un melc bătrân, când de doi măgari sfrijiți, umblaseră cândva în anii lor cei mai lipsiți de griji, energicul Wilhelm Meister, nehotărâtul Frédéric Moreau, problematicul Castorp, zănatecul, dulcele prinț Harry, ucenic la vremea lui în atelierul lui Falstaff?”¹⁰

În mod normal, realizarea dorinței acestuia s-ar putea îndeplini prin strângerea relațiilor cu familia mamei sale pentru a afla descendența membrilor acesteia. Narațiunea insinuează faptul că nodul devenirii neamului Adam (nume predestinat pentru caracterul de neam prin care poate începe o istorie a omenirii) poate fi dezlegat de însuși capul acestuia, bătrânul Toma. Însă tânărul Naum alege să devină un ucenic al obiectivității realității, însoțind un secretar de partid, pe Ștefan Dabija, într-o călătorie în care acesta va pierde lupta cu crivățul.

De cele mai multe ori, textul îl pune în umbră pe Naum, oferindu-i un rol care nu îl plasează în centrul acțiunii. Statutul său este, mai degrabă, cel de observator. Chiar faptul că el ia parte la cele mai multe dintre călătoriile care ne sunt prezentate în roman, călătorii care au un final moralizator, reprezintă indiciul clar al plasării acestuia în categoria ucenicului.

Dezvoltarea celor două romane nu permite transformarea lor în bildungsroman, ci necesită restabilirea Adevărului, un adevăr al celorlalte personaje, care duce la dispariția învățăcelului, o dispariție care se petrece tot din planul realității obiective. În cazul lui Antipa, soția este cea care știe, de la început, că nu va exista adevăr decât după dispariția

⁸ *Idem*, p. 59.

⁹ George Bălăiță, *Ucenicul neascultător*, București, Editura Albatros, 1977, p. 79.

¹⁰ *Idem*, p. 120.

mincinosului. Moartea lui Antipa rezolvă acest aspect și readuce echilibrul, astfel încât lumea din afara lui să-și continue existența după propriile legi. În ceea ce-l privește pe Naum, acesta dispare pentru o serie de episoade din atenția cititorului, părăsind pentru totdeauna rolul de personaj. Plasarea lui, în finalul romanului, la baza muntelui, începând o călătorie în compania lui Ilie Palaloga, îl apropie de statutul naratorului.

Disparația celor două personaje din planul textului nu înseamnă, însă, punctul final al evoluției lor, ci trecerea către o altă etapă de dezvoltare. Ambii devin parte integrantă a lumilor cărora le-au fost demiurghi. Nu întâmplător, după moartea lui Antipa ciudata oglindă Baroni, care reflecta realitatea subiectivă a fiecărui personaj ajuns în fața ei, dispare, în timp ce figura lui Naum devine, respectând tehnica picturalului, un portret în medalion în propria lume: „Între prieteni și între cunoscuți, Naum știe să se ascundă asemenea pictorului care în spuma unui guler de dantelă își fixează cu dibăcie autoportretul între curtenii din jurul regelui, nu din vanitate, ci fiindcă ochiul lui trebuie să rămână necruțător și veșnic treaz”¹¹.

3. Magistrii

Dacă, așa cum arătam în prima parte a lucrării, imagi

60, specificul lui George Bălăiță este dat de felul în care acesta construiește relația învățăcelilor cu magistrul sau cu magistrii, relație care permite prozatorului să-și dezvăluie liniile de forță ale formării sale spirituale. Bântuit, asemenea propriilor personaje, de mirajul *dulapurilor cu clasici*, printre care el însuși recunoaște drept modele, drept valori la care se raportează, pe Sadoveanu, pe Creangă dar și operele realiștilor ruși, Bălăiță utilizează o imagine de sorginte ambiguizantă, care să le ofere personajelor sale accesul la o experiență veridică a realității.

La fel ca în basmele lui Ion Creangă, dar și ca în romanele lui Dostoievski, Antipa are parte de doi magistri, unul întruchipând binele, altul răul, dar amândoi contribuind la desăvârșirea învățăcelului. Cum romanul *Lumea în două zile* este structurat în două părți, fiecare urmărind experiențele personajului în două lumi diferite, care pun în valoare două laturi distincte ale personalității sale, era firesc, din punctul de vedere al logicii romanului, ca pentru fiecare spațiu să existe câte un magistrul.

La Albala, spațiul exprimării laturii domestice a personajului, magistrul lui Antipa este blândul pălărier August. Familist ratat sau poate doar un om dedicat meseriei sale (textul nu ne precizează nimic despre familia pălărierului, dar nici nu scoate în evidență faptul că acesta ar excela în meseria pe care o face, în ciuda apariției vreunui client nostalgic, dar fără bani), August este singurul personaj care înregistrează realitatea „fără să creadă sau să se îndoiască”¹². Doar el pare să înțeleagă motivul pentru care Antipa pune bazele unui alt fel de tradiție și așteaptă Crăciunul celor doi soți cu acea doză de conformism și de platitudine pe care o incumbă orice tip de ritual. Din acest motiv el este cel care are tot dreptul la lumea imaginară a învățăcelului, lume simbolizată în roman prin spațiul restrâns al celebrului fotoliu Baroni.

Ceea ce face din August un adevărat magistrul este înțelegerea provenită din superioritatea cunoașterii. Astfel, el știe că Antipa doar mimează cititul în acel fotoliu și

¹¹ *Idem*, pp. 7 – 8.

¹² *Idem*, p. 7.

cunoaște sensul tabloului reprezentând o femeie citind, imagine care tronează desupra fotoliului. El știe totul, doar în fața judecătorului Viziru va mima inocența, deși disociază clar imaginea lui de a neștiutorului: „Înțeleg, va spune bătrânul August pălărierul: unul știe de la început cine este vinovatul și celălalt caută să dea de urma nevinovatului. Unul știe sigur, altul bâjbâie, înțeleg”¹³.

Spațiul de la Dealu-Ocna, cel care pune în valoare latura infernală a personajului, este patronat de imaginea nebunului Anghel. Că Antipa este ucenicul său este sugerat de umbra albinei uriașe care însoțește fiecare mișcare a acestuia prin oraș. E ca și cum funcționarul neantului ar purta un stigmat, invizibil pentru el, intuit doar de ceilalți, atât timp cât locuitorilor orașelului li se pare doar că aud zgomotul albinelor lui Anghel chiar în locurile pe care le vizitează Antipa.

La fel ca August, Anghel știe foarte bine care este rostul ucenicului său, dar spre deosebire de pălărier, el este convins că tânărul nu îl va putea recunoaște, ci că va trebui învățat chiar cu forța. Gândurile acestui magistru fac din personajul principal al romanului un adevărat învățăcel, lucru consemnat în caietele de anchetă ale judecătorului Viziru. Astfel, el știe că Antipa trebuie să-i continue munca și să găsească țelul de o viață al învățătorului, singura oglindă capabilă să dezvăluie Adevărul, oglindă despre care bătrânul crede că s-ar afla în interiorul discipolului său. Lipsa de constanță a ucenicului în procesul de devenire determină o reacție de furie a bătrânului nebun, reacție care va duce, în cele din urmă, la forțarea destinului și la desăvârșirea transformării învățăcelului printr-un gest brutal, al suprimării fizice a acestuia. Consemnarea cuvintelor bătrânului, în ospiciu, probabil într-un moment de luciditate a acestuia, arată faptul că gestul său urmează o logică ascunsă celorlalte personaje: „Ciudată arătare. N-am înțeles ce vroia dar mi-a lăsat o impresie puternică, sub înfățișarea lui neînsemnată se ascundea un scop.// (...) Creanga de aur, frunza de jad, fructul o perlă, acesta să fie drumul tău. Prin el vei ajunge la oglindă”¹⁴.

Narațiunea surprinde diferența dintre aparența și esența personajelor cărora le este atribuit statutul de ucenic. Astfel, Antipa este prezentat în biroul său cu alura unui șef, deși naratorul insistă să spună că toți ceilalți din birou îi sunt colegi, nu subordonați. În aceeași logică se înscriu și gesturile oamenilor pe care funcționarul neantului îi întâlnește în tren sau în gară, oameni care se comportă cu deferență, ca în fața unui adevărat stăpân al orașului sau ca în fața unei oficialități de rangul întâi. Naturalitatea cu care Antipa primește toate aceste dovezi de respect arată faptul că esența sa este cea a unui om care cunoaște realitatea.

Încercarea personajului de a se comporta în conformitatea cu esența sa ascunsă provoacă, însă, haos în universul celorlalte personaje, stare care arată lipsa de maturitate a demiurgului, caracterul lui de ucenic. Pentru a proba această afirmație, trebuie să facem referire la acțiunea care a făcut celebru personajul la care am făcut referire în rândurile anterioare, și anume completarea în avans a certificatelor de deces pentru oamenii din anturajul său de la cârciuma lui Moiselini. Începută ca o glumă despre al cărei inițiator textul nu reține o informație exactă, adevărarea datelor completate pe acele certificate provoacă spaimă în convivia lui Antipa, care îi cer socoteală. Cum toate acestea se întâmplă ca urmare a unui dar, personajul nu deține o explicație rațională și, parcă mereu pus pe glumă, ridică din

¹³ George Bălăiță, *Lumea în două zile*, ed. cit., p. 30.

¹⁴ *Idem*, pp. 247 – 248.

umeri, dezvinovățindu-se printr-un enunț eliptic: „*Asta cu certificatul este așa, un truc, o încercare, dacă iese, iese*”¹⁵.

Gestul pe care îl face Antipa este tipic ucenicului. Unul asemănător este întâlnit în poemul lui Goethe, *Ucenicul neascultător*. La fel ca neexperimentatul lăsat singur, Antipa scapă lucrurile de sub control și provoacă moartea mai multor oameni până în momentul în care magistrul repune în ordine haosul instaurat de învățăcel chiar prin dispariția acestuia.

Lovitura de grație în romanele lui George Bălăiță o constituie, de fiecare dată, revelarea magistrului, gest care răstoarnă mereu logica romanului și care se petrece, de regulă, prin intermediul epilogului. În romanul *Lumea în două zile*, surprinzătoare este vizita pe care August o face la ospiciul la care este internat Anghel. Pe lângă faptul că acest lucru arată că pălărierul nu-i poartă pică pentru uciderea prietenului său, se sugerează că cei doi ar fi părți ale aceluiași întreg. Este momentul în care ni se dezvăluie calitatea de învățător a celor doi, dar și cea de ucenic a lui Antipa. Astfel, finalul romanului constituie ultima etapă din devenirea personajului principal, iar dispariția lui capătă dimensiunile unei transformări, pierzându-le pe cele ale unui simplu omor înfăptuit de un nebun.

Încă și mai surprinzător este finalul romanului *Ucenicul neascultător*. Aici autorul inventează o supravoce, cea a lui Palaloga, personaj abia precizat pe parcursul romanului și care cenzurează notațiile pe care, așa cum înțelegem din epilog, aparțin lui Naum și creează imaginea romanului care ne este oferit nouă, cititorilor. Această voce extrem de lucidă are rolul de a transforma întregul roman în unul al devenirii, explicând titlul deoarece discuția dintre Naum și Palaloga se construiește pe tiparul dialogurilor platoniciene, în timp ce finalul pare desprins din realismul german: „*Naum, ucenicul neascultător și Palaloga, pedagogul în căutarea elevului ideal urcă muntele. Mai au mult de mers. Lumea este mare, naivă, mișunătoare, înțeleaptă, plină de adjective și viclenie, urletul bucuriei supreme când ești, primești și dai, ești în teribila, fastuoasa, ignoranta eternitate a fiecărei zile. Abia începe călătoria celor doi oameni*”¹⁶.

4. Concluzii

60 impun în peisajul literar românesc ideea că există romane mai ales în afara schemei dogmatizante pe care o impusese partidul în perioada anilor 1950. Prozele pe care ei le propun cititorului dizolvă imaginea mesianică a partidului unic și se îndreaptă către existența mărunță, cotidiană, de multe ori cu accente jurnalistice, însă mustind de viață. Departe de a respinge influența literaturii ruse, o folosesc pe post de model, demonstrând faptul că spațiul rusofon nu este doar locul din care se înalță trimfătoare steaua roșie.

Modelul ucenicului, al căutătorului, al nemulțumitului de propria existență și care își folosește toate resursele pentru a se definitiva este un semn al însănătoșirii literaturii române după deceniul de deșertificare semantică. Ucenicul este o modalitate prin care romanele se încarcă de sens deoarece specificul devenirii lui constă în depășirea unor probe care necesită apariția unor conflicte, a unor problematizări.

¹⁵ *Idem*, p. 365.

¹⁶ George Bălăiță, *Ucenicul neascultător*, ed. cit., p. 421.

Uti 60 are rolul de a oferi profunzime textului și de a arăta faptul că personajul în sine este o lume care se poate dezvolta și în afara rolului catalizator al partidului care să-i ofere drumul luminos în viață. În același timp, el este un semn al întoarcerii literaturii la adevăratul ei drum întrucât arată faptul că ruptura de literatura occidentală nu există cu adevărat atâta vreme cât vor exista consumatori de literatură de valoare.

În ceea ce-l privește pe George Bălăiță, ca reprezentant al generației la care am făcut deja referire, el urmează liniile acesteia, oferind romane în care apariția unor personaje „sucite” provoacă haos în universul celorlalte caractere ale textului. Așa cum am arătat deja, personajele se încadrează în categoria învățăcelului atât datorită dorinței lor de devenire, cât și datorită relațiilor stabilite cu altele, care se erijează în îndrumători sau magiștri. Complexitatea lui Antipa sau a lui Naum Capdeaur conferă valoare romanelor din care ele fac parte.

Specificul prozatorului George Bălăiță constă tocmai în modul în care acesta construiește relația personajelor sale cu magiștrii. Așa cum am arătat deja, structura duală a romanului *Lumea în două zile* determină apariția a doi magiștri, fiecare cu specificul său, fiecare parte a unui singur topos, dar, așa cum arată finalul romanului, parte a aceluiași întreg, imaginea învățătorului, care oferă personajului șansa unei experiențe complexe și veridice.

Adevăratul George Bălăiță se revelă în lovitura de maestru prin care reușește, la finalul romanelor, să arate figura celui care a îndrumat devenirea învățăcelului. Figura lui Palaloga și modalitatea în care este construit dialogul acestuia cu Naum arată cărțile care au stat la baza formării autorului, transformându-l pe prozatorul însuși într-un ucenic la realitate, un realizator de mici istorii, asemenea personajelor pe care le-a creat.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul "SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare", număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Investește în Oameni!

Bibliografie:

DE AUTOR:

BĂLĂIȚĂ, George, *Opere II. Marocco (I)*, Iași, Editura Polirom, 2011;
BĂLĂIȚĂ, George, *Lumea în două zile*, București, Editura Eminescu, 1985;
BĂLĂIȚĂ, George, *Lumea în două zile*, Iași, Editura Polirom, 2004;
BĂLĂIȚĂ, George, *Ucenicul neascultător*, București, Editura Albatros, 1977.

CRITICĂ:

*** *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, antologie, sinteze, bibliografie și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. I, București, Editura Minerva, 1985;
ALBERES, R. M., *Istoria romanului modern*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968;
BALOTĂ, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, București, Editura Viitorul Românesc, 1997;

MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008;
SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, IV, București, Editura David, 1997;
ȘTEFĂNESCU, Alex., *Istoria literaturii române contemporane. 1945 – 2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005;
ULICI, Laurențiu, *Literatura română contemporană. I – Promoția 70*, București, Editura Eminescu, 1995.

VOLUME:

ANGELESCU, Silviu, *Mitul și literatura*, București, Editura Univers, 1999;
BEȘTELIU, Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1975;
BLAGA, Lucian, *Opere filosofice*, vol. 9, București, Editura Minerva, 1985;
BOIA, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză de Tatiana Mochi, București, Editura Humanitas, 2000;
CORDOȘ, Sanda, *În lumea nouă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003;
CORNEA, Paul, *Introducere în studiul lecturii*, Iași, Editura Polirom, 1998;
ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, Prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1994;
ELIADE, Mircea, *Sacral și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 1995;
MANOLESCU, Nicolae, *Decalogul criticii literare*, ediție îngrijită de Al. Cistelean, Brașov, Editura Aula, 2005;
MARINO, Adrian, *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iași, Editura POLIROM, 1996;
PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.

ARTICOLE ÎN VOLUME:

DAN, Elena, „Lumea în două zile un roman poietic”, în *Daimonion. O poietică a creației literare și câteva argumente în favoarea ei*, București, Editura Cartea Românească, 1996, pp. 256 – 314;
LIVESCU, Cristian, „Dezarticularea fantastică a realului”, în *Scene din viața imaginară*, București, Editura Cartea Românească, 1982, pp. 177 – 185;
SPIRIDON, Monica, „Antipa în lumea oglinzii”, în *Melancolia descendenței. Figuri și forme ale memoriei generice în literatură*, București, Editura Cartea Românească, 1989, pp. 53 – 99;
SPIRIDON, Vasile, „În vizită la muzeul Antipa”, în *Înscrierea pe orbită. O cronică a prozei contemporane*, Iași, Editura Timpul, 2008, pp. 47 – 57.

FOUR SIGHTS OF THE ROMANTIC VISIONARISM

Kozak Larisa, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: To be visionary means to let you self-controlled by dreams, to have the ability of rebuild past events or to foresee or imagine future events, to see things that seem unreal, to imagine better or worse worlds. Perhaps the most gifted or the best well-known in this way are the writers.

The problem of visionarism in literature was approached only in a few studies dedicated exclusively to this subject, most of the time being done only some references to this side, in the context of studying some works or some writers, and especially in poems. Also, I chose to study thoroughly this subject, analysing four works of four romantic writers. So, pointing in each text chosen a certain specific element, connected to the way of how visions are created, I succeed to achieve a typology of visionarism, highlighting four „cardinal points”, four dominants: oneiric visionarism, through Heinrich von Ofterdingen by Novalis, oracler visionarism through The Legend of Centuries by Victor Hugo, hallucinating visionarism through The Golden Pot by E.T.A. Hoffmann and utopian visionarism through The Modern Prometheus, by Shelly.

Keywords: visionarism, oneiric, oracler, hallucinating, utopian

Problema vizionarismului în literatură a fost abordată în foarte puține studii dedicate exclusiv acestui subiect, de cele mai multe ori fiind făcute doar referiri la acest aspect în contextul studierii anumitor opere sau a anumitor scriitori și, în special, în legătură cu textele poetice. De aceea, am ales să aprofundez acest subiect, prin analiza a patru opere literare a patru scriitori romantici. Astfel, punctând la fiecare dintre textele abordate un anumit element specific legat de felul în care sunt create viziunile, am reușit să realizez o tipologie a vizionarismului prin evidențierea a patru „puncte cardinale”, a patru dominante: vizionarismul oniric, prin *Heinrich von Ofterdingen* al lui Novalis, vizionarismul oracular, prin *Legenda secolelor* de Victor Hugo, vizionarismul halucinatoriu, prin *Urciorul de aur* al lui E.T.A. Hoffmann și vizionarismul utopic, prin *Prometeu descătușat* al lui Shelly.

Heinrich von Ofterdingen este una dintre operele reprezentative pentru concepția artistică a lui Novalis, evidențiind teme majore ale romantismului ca iubirea, natura, poetul-profet și poezia, timpul și moartea. Aceste teme se contopesc în opera lui Novalis, care stă sub semnul visului, ceea ce face ca acest text să fie încadrat în vizionarismul oniric.

Ca într-un basm, Heinrich este eroul unor etape inițiatice, al unor întâmplări fabuloase, reale sau visate, în urma cărora reușește să devină ceea ce și-a dorit - poet-profet. În traseul inițiatic hotărâtoare sunt visele pe care le are Heinrich. Pentru Novalis, visul are un rol foarte important prin multiplele semnificații pe care i le atribuie, căci, așa cum afirma Albert Béguin „poetul se conduce după un plan și folosește conștient visul, cu toată luciditatea, pentru a îndruma pașii eroului său”.¹

Visul are un rol important în metempsihoză, un alt motiv romantic important în înțelegerea acestui roman. În vis, Heinrich re trăiește viețile anterioare, visul abolește limitele spațio-temporale, explorarea în timp și spațiu fiind o trăsătură specifică romantismului înalt: „Tânărul se pierdu încet-încet în dulci fantezii și adormi. Visă mai întâi nesfârșite depărtări, tărâmurî sălbatice, necunoscute. Trecea peste mări cu o ușurință de neînțeles, vedea

¹ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1998, p. 257

viețuitoare ciudate, trăia laolaltă cu oameni feluriți, când în războaie, în sălbatec tumult, când în pașnice colibe. Ajunse rob, căzu în lipsa cea mai de ocară. Toate simțămintele sporiră în el fără seamăn. Trăi o viață nespus de colorată, muri, învie, iubi cu patima cea mai arzătoare, se smulse apoi din nou, pentru vecie, de lângă iubită.”² Acest fragment evidențiază un alt rol al visului, și anume acela de abolire a limitelor spațio-temporale, de dobândire a nemuririi, idee întărită și de motivul metempsihozei ce ilustrează tema morții și a reîncarnării întâlnită la majoritatea romanticilor.

Un alt rol al visului este acela de a revela lucruri neștiute, din trecut sau din viitor, de a intermedia comunicarea dintre om și divinitate, așa cum reiese din următoarea interogație retorică a lui Heinrich: „Nu este oare fiece vis, chiar și cel mai încâlcit, o stranie înfiripare care, fără a ne purta neapărat gândul către o providență divină, nu este totuși altceva decât smulgerea, plină de tâlc, a unei fâșii din cortina de taină ce cade în mii de falduri înlăuntrul nostru?”³

În strânsă legătură cu „timpul istoric”, visul are menirea de a fi o modalitate de apărare a individului în fața realității cotidiene, dar și un mijloc de păstrare a tinereții, de oprire a timpului: „Mie unuia visul îmi pare o armă cu care ne apărăm de regularitatea și de obișnuitul vieții, o înzdrăvenire, în libertate, a fanteziei încătușate. [...] Fără vise am îmbătrâni neîndoielnic mai repede; de aceea putem socoti visul, chiar dacă nu nemijlocit, totuși ca pe un dar de sus, ca pe o zestre divină (...).”⁴ Visul este, în același timp, un spațiu al libertății în care individul, constrâns de regulile societății, poate să evadeze dând frâu liber „fanteziei încătușate”, căci „«visul» despre care e vorba în *Ofterdingen* e altceva decât simplul vis nocturn: este manifestarea unei realități invizibile și totodată expresia unei Conștiințe superioare, accesibilă grație magiei poetice și menită să rezolve într-o zi contradicțiile fundamentale ale vieții.”⁵ Chiar dacă tatăl lui Heinrich afirmă că „S-au dus vremurile când visele erau însoțite de viziuni dumnezeiești (...)”⁶, Heinrich vede în vis o modalitate de a se salva de realitatea profană, o modalitate de fi în legătură cu divinitatea, de a prevedea viitorul.

„Où donc s’arrêtera l’homme séditieux? [...]

Jusqu’à quelle distance ira-t-il de la terre?

Jusqu’à quelle distance ira-t-il du destin?”⁷

Aceasta este întrebarea la care încearcă să răspundă Victor Hugo în *Legenda secolelor*, operă aparținând epocii de maturitate deplină a intelectului creator și a geniului epic hugolian. *Legenda secolelor* este, așa cum afirmă autorul în *Prefață*, povestea umanității pornind de la Eva, „*mère des hommes*”, până la Revoluție, „*mère des peuples*”⁸, este povestea decăderii și a progresului umanității, „*C’est une tentative vers l’idéal. Rien de plus.*”⁹, iar Victor Hugo este poetul-bard, voce a umanității al cărei destin îl prezintă prin opera sa, cu scopul de a evidenția episoadele ei negative, astfel încât omenirea să învețe din greșelile trecutului pentru

² Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Editura Univers, București, 1980, p. 75

³ Idem, ibidem, p. 78

⁴ Novalis, op. cit., p. 78

⁵ Albert Béguin, op. cit., p. 260

⁶ Novalis, op. cit., p. 77

⁷ Victor Hugo, *La Légende des Siècle*, Edition Baudelaire, Paris, 1966, p. 566

⁸ Idem, ibidem, p. 24

⁹ Idem, ibidem, p. 26

a-și asigura progresul. Toate acestea determină încadrarea operei mai sus amintite în ceea ce se poate numi *vizionarismul oracular*.

Legenda secolelor începe cu episodul nașterii pământului și cu descrierea Edenului care, „*gol și pudic se deștepta alene*”¹⁰ la lumina zorilor existenței. De altfel, primul mare ciclu al *Legendei*, *D'Eve à Jesus*, rescrie episoade biblice.

Cel mai reușit poem al ciclului „biblic” este *Somnul lui Booz*, ce rescrie legenda lui Ruth și Booz. Acest poem prezintă, de fapt, un vis, Hugo lăsând să se înțeleagă faptul că nu este un vis oarecare, ci unul profetic: „*Prin porțile din ceruri, ușor, întredeschise,/ Se pogora visarea spre creștetu-i albit.// Și un stejar în visu-i, Booz văzu pe urmă,/ Din pântec cum îi iese și crește-n cer, mereu;/ Urca pe el o gintă, lanț lung ce nu se curmă./ Cânta la poale-un rege, iar sus murea un zeu.*”¹¹ Stejarul, arbore secular, reprezintă seminția ce se va „naște” din Booz, care nu va avea sfârșit și din care vor ieși un mare „rege”, David, și un „zeu”, Iisus. Hugo surprinde cu o fină psihologie ezitățile bătrânului care, om fiind, se îndoiește de puterea divinității: „*«Să mi se-ntâmpale mie, e cu puțință, deci?/ Când anii mei la număr trecură de optzeci/ Și nu am nici odrasle, și nu mai am femeie.*»”¹²

Dând dovadă de un mare talent vizionar, Victor Hugo surprinde în ciclul *Entre géants et dieux* antiteza dintre lumea Olimpului, a zeilor puternici și capricioși, „*Les dieux, ces parvenus, règnent, et, seuls debout,/ Composent leur grandeur de la chute de tout./ [...] Ils dévorent l'amour, l'âme, la chair, la femme,/ Le bien, le mal, le faux, le vrai, l'immensité.*”¹³, și lumea oamenilor supuși hazardului dorințelor divinităților: „*Ils acceptent tout, vie et tombeau, flamme et cendre,/ Tout ce que font les rois, tout ce que les dieux font,/ Tant le frémissement des âmes est profond!*”¹⁴ În viziunea lui Hugo, nici chiar zeii Olimpului nu pot scăpa judecății divine a Dumnezeuului suprem. Aceeași soartă vedem că o are și Roma în *Decadența Romei*, unde Hugo prezintă un episod din istoria sumbră, maculată a umanității. El dă dovadă de mare putere de înțelegere a lucrurilor atunci când surprinde opoziția dintre aparența luminoasă și esența tragică a situației în care se afla Roma: „*Rome buvait, gaie, ivre et la face rougie;/ Et l'odeur du tombeau sortait de cette orgie.*”¹⁵

După prezentarea zeilor urmează prezentarea regilor în ciclul *Après les dieux, les rois*. Hugo surprinde în acest ciclu luptele antice dintre polisurile grecești, dintre greci și perși, pe care le grupează sub titlul *De Mesa à Attila*, acestora alăturându-li-se luptele feudale ale Evului Mediu, grupate sub titlul *De Ramire à Cosme de Médicis*. Interesantă este percepția pe care o are Hugo asupra regilor. El nu vede în niciun rege un posibil monarh luminat, toți fiind prezentați din perspectiva defectelor lor: regele gelos, regele ingrât, regele abject, regele hoț, regele rău, regele fricos etc. Acești regi nedemni atrag de partea lor și catolicismul, prin coruperea Inchiziției, așa cum reiese din *Motivele lui Momotombo*.

În această descriere a umanității, Hugo nu uită să prezinte și Orientul musulman, descris în ciclul *Les Trônes d'Orient*. Este un alt prilej de a surprinde cruzimea, ferocitatea omului în persoana unor sultani ca Mourad.

¹⁰ Victor Hugo, *Legenda secolelor (Versuri alese)*, EPL, București, 1969, p. 189

¹¹ Victor Hugo, *Legenda secolelor (Versuri alese)*, ed. cit., p. 200

¹² Idem, ibidem

¹³ Victor Hugo, *La Légende des Siècle*, ed. cit., p. 74

¹⁴ Idem, ibidem, p. 76

¹⁵ Idem, ibidem, p. 155

Această înclinație a lui Hugo spre personajele malefice ale istoriei este explicată de Ion Bălu ca venind „din concepția generală a esteticii romantice – pentru care omul nu e un exemplar normal al speciei, ci [...] un monstru de urâtenie și cruzime.”¹⁶ O altă cauză ar putea fi și antimonarhismul declarat al lui Victor Hugo, așa cum reiese din „galeria” regilor.

Talentul vizionar al lui Hugo se vede foarte bine și în ciclul *Seizième siècle – Renaissance – Paganisme* și anume în *Satirul* care rescrie, la scară redusă, epopeea umanității. Poemul este alcătuit dintr-un *Prolog* și patru părți: *Albastrul*, *Negrul*, *Întunecatul* și *Înstelatul*. Prin descrierea lumii zeilor, prin descrierea planetelor zodiacale, Hugo face trimitere la păgânismul Antichității revalorificat în epoca Renașterii. De fapt, acest poem prezintă influențele care au marcat cultura Renașterii.

Întunecatul, a treia parte, este un poem despre om și destinul său, este o „sociogonie”. Vizionarismul lui Hugo se vede aici din profețiile pe care le face în legătură cu viitorul omului care va reuși să devină cu adevărat liber și să cucerească nu numai pământul, ci și mările și chiar cerul: „*Mai știi, ocară veche putând cândva s-o-nfrunte,/ De nu va spune: «Sue, materie, în zbor!»/ Și, graniți tunătoare trecându-le ușor,/ De nu-și va smulge-odată, brusc, de pe trup, cu mâna,/ Povara gravității, imundul strai, țărâna...*”¹⁷ *Satirul*, simbol de influență folclorică al măscăriciului în același timp nebun și înțelept, îi adresează omului un îndemn, care stă la baza întregii *Legende a secolelor*, făcând trimitere la evoluția omului spre acel ideal despre care Hugo vorbea în *Prefață*: „*O! scoală-te din humă, om răzvrătit, fii mare!*”¹⁸

Ajungând în contemporaneitate, Victor Hugo prezintă în ciclul *Le Temps présent* episoade din luptele purtate de Napoleon, prilej pentru a reda ororile războiului.

Am arătat, până aici, că Victor Hugo este un vizionar al trecutului și al prezentului, dar marele său talent vizionar reiese din ultimele pagini ale *Legendei secolelor*, mai exact, din ciclurile *Vingtième siècle* și *Hors des temps*, în care este redat un „bilanț” al istoriei umanității, dar în care apar și „previziuni” cu privire la viitorul omenirii.

Imaginea *Secolului douăzeci* se construiește pe două planuri antitetice: trecutul, în poemul *Pleine mer*, și viitorul, în poemul *Plein ciel*. Marea este spațiul trecutului înfățișat sub figura Leviathanului, „*Léviathan; c'est là tout le vieux monde...*”¹⁹, descris drept „*Quelque chose d'informe et de hideux qui flotte,/ Un grand cachalot mort à carcasse de fer,/ On ne sait quel cadavre à vau-l'eau dans la mer (...)*”²⁰. Trecutul apare ca un cadavru plutitor, un cadavru de fier însă, căci se văd, încă, pe el, tunuri înfricoșătoare care „*tendent leurs cous funestes*”²¹. Războaiele erau sacre în trecut, căci, „*devorându-se între ei*”²², oamenii încercau să dobândească cerul, grația divină. Trecutul a stat sub semnul măreției și al ororii, dar mai ales sub semnul răului. „*Cela fut. C'est passé. Cela n'est plus ici.// Ce monde est mort.*”²³ Însă, Victor Hugo se întreabă dacă o dată cu toate acestea și omul a murit. Eul liric privește oceanul încercând să găsească un semn al prezenței umane, dar tot ce vede este Leviathanul.

¹⁶ Victor Hugo, *Legenda secolelor (Versuri alese)*, ed. cit., p. XXVII

¹⁷ Idem, ibidem, p. 230

¹⁸ Idem, ibidem, p. 231

¹⁹ Victor Hugo, *La Légende des Siècle*, ed. cit., p. 554

²⁰ Idem, ibidem, p. 553

²¹ Idem, ibidem, p. 554

²² Idem, ibidem, trad. apud p. 556

²³ Idem, ibidem, p. 558

Atunci, își îndeamnă cititorii: „*Regardez là-haut.*”²⁴ Deasupra, pe cer, se vede imaginea unei nave care merge „*Dans l'éther sublime!*”²⁵ Această navă, „*Globe comme le monde*”²⁶, reprezintă viitorul omenirii. Nicio armă nu se găsește pe această navă, doar omul poate fi văzut pe ea. Omul animat de „*șipătul vertiginos al explorării*”²⁷, după ce a cercetat mările, a plecat în explorarea cerului. Dar până unde va merge el, se întreabă Hugo (cum reiese din versurile motoului). Și tot el dă răspunsul: „*A l'avenir divin et pur.../ [...] A la religieuse et sainte vérité,/ [...] A l'amour.../ [...] Au juste, au grand, au bon, au beau...- Vous voyez bien/ Qu'en effet il monte aux étoiles!*”²⁸. Dar ce sunt aceste stele? Gândindu-ne la ceea ce Hugo afirmase în *Prefață*, stelele sunt un ideal drept, măreț, bun, frumos, sunt „*La liberté dans la lumière.*”²⁹ Secolul douăzeci stă, deci, sub semnul libertății, chiar dacă ea se mai câștigă uneori cu armele în mâini.

Hugo merge mai departe de secolul douăzeci cu „profețiile” despre viitor, prezentând în poemul *Trâmbița libertății*, din ciclul *Hors des temps*, imaginea viitorului apocaliptic. Apocalipsa este declanșată, în viziunea autorului francez, de o mână ce „*peste Invizibil/ Se întindea...*” și care „*Cu cinci degete deschise-ale mâinii ce-amenință*” apucă „*trâmbița judecării*”³⁰. Sunetele pe care ea le va scoate vor chema la judecată, pentru pedeapsă sau răsplată, orice ființă, în viață sau nu, „*Urechea cea mai surdă și viața cea mai moartă (...).*”³¹ astfel încât „*...sufletele toate/ Vor izbucni în freamăt din gropi cutremurate,/ Și spectrele [...]/ S-or înălța, în grabă, să-și strângă os cu os (...).*” Acesta este „*viitorul – baremi ce-n vis se vede-acum (...).*”³² pe care Hugo îl prevede pentru cel din urmă secol al *Legendei sale*.

În *Urciorul de aur* avem de-a face cu o permanentă pendulare între realitate și fantastic, trăsătura definitorie a operei lui E.T.A. Hoffmann. De aceea, textul se înscrie în categoria *vizionarismului halucinatoriu*.

Hoffmann creează în această operă un imaginar dual ce oscilează continuu între vis și viață, între idealul înalt și realitatea trivială, între infinit și finit. Fantasticul intervine brusc în cotidian, atrăgând atenția asupra fragilității ordinii realității, care oricând se poate destrăma. Așa se întâmplă și în *Urciorul de aur*, unde fantasticul pătrunde brusc în viața tânărului Anselmus. Fantasticul este evidențiat și în momentul în care tânărul ajunge sub un soc unde aude glasuri ciudate, care i se adresează și care se dovedesc a aparține unor șerpoaice. Acest aspect este întărit și de figura arhivarului Lindhorst despre care se povestesc tot felul de lucruri ciudate.

Un alt eveniment care ține de sfera fantasticului este și prima încercare de a merge la Lindhorst, pe care o face Anselmus, în intenția de a transcrie, la rugămintea acestuia, niște manuscrise. Ajuns în fața ușii arhivarului, el are impresia că vede, pe ciocanul ușii, chipul babei care-l blestemase, leșină și este găsit de Paulmann zăcând inconstient în stradă și dus

²⁴ Idem, ibidem, p. 559

²⁵ Idem, ibidem, p. 560

²⁶ Idem, ibidem

²⁷ Idem, ibidem, trad. apud p. 564

²⁸ Idem, ibidem, p. 570

²⁹ Idem, ibidem, p. 571

³⁰ Victor Hugo, *Legenda secolelor (Versuri alese)*, ed. cit., p. 256

³¹ Victor Hugo, *Legenda secolelor (Versuri alese)*, ed. cit., p. 252

³² Idem, ibidem, p. 253

acasă la acesta din urmă. Paulmann și Heerbrand încearcă să găsească o explicație rațională pentru ce i se întâmplă lui Anselmus: „*Toți îl credeau într-adevăr bolnav de nervi (...)*”³³.

Din ce în ce mai mult, Anselmus cade într-o stare de melancolie ce îl face să piardă contactul cu realitatea și să trăiască într-o lume a închipuirilor. La un moment dat, el merge din nou acolo unde le-a întâlnit pe șerpoaice. Aici, socul cu parfum narcotic produce halucinații ce îl determină pe Anselmus s-o invoce pe Serpentina, șerpoaica cu ochi albaștri și să-i declare dragostea.

Lumea fantastică de basm este sugerată și de prezența unor obiecte magice cum este inelul cu cristal pe care-l poartă arhivarul Lindhorst și în care, Anselmus putu să vadă, ca într-o oglindă, imaginea celor trei șerpoaice. *Dicționarul de simboluri* arată rolul cristalului, și anume faptul că acesta reprezintă mijlocitorul între vizibil și invizibil, conferind clarviziune, înțelepciune, capacitatea de a prezice, de a zbura celui care-l poartă.³⁴ Tot de domeniul basmului ține și licoarea magică, pe care arhivarul i-a dat-o studentului pentru a scăpa de imaginea babei ce-i apărea pe ciocanul ușii, dar și felul în care dispare, la un moment dat, arhivarul prefăcut într-un vultur.

Și atunci când Anselmus merge, din nou, la arhivarul Lindhorst, avem de-a face cu o lume fantastică, căci tânărul trece printr-o grădina vrăjită, în care „*O lumină magică, orbitoare, se împrăștia în toate părțile fără să știi de unde venea, fiindcă nu se zărea nici o fereastră nicăieri. [...] Ciudate glasuri șopteau prin pădurea cu plante miraculoase și arome minunate pluteau pretutindeni.*”³⁵ Anselmus trece printr-un adevărat labirint de încăperi până la o cameră albastră, unde vede, așezat pe o masă, un urcior de aur, de la care nu-și mai poate lua ochii și pe care zărește multe figuri ciudate, una dintre ele reprezentându-l pe el în momentul în care a cunoscut-o pe Serpentina: „*Se vedea și pe el însuși cu brațele dornic deschise... stând lângă soc!... Și Serpentina se legăna printre crengi, privindu-l cu ochii ei frumoși.*”³⁶

Intrăm, din nou, în fantastic în „*fatala noapte*” în care baba Liza, vrăjitoarea, și Veronica pun în aplicare practici magice pentru a-l face pe Anselmus s-o iubească pe tânăra fată. Natura pare că s-a dezlănțuit și, odată cu ea, și forțele infernului: „*vijelia sufla și mai tare, urlând cu mii de glasuri prin văzduh. O tânguie groaznică și sfâșietoare se revărsa din nourii grei și negri care se îngrămădeau cu repeziciune pe cer și învăluiau totul într-un întuneric adânc.*”³⁷ Cel care le luminează calea este motanul negru.

Practicile magice ale babei încep să-și facă efectul, astfel încât Anselmus simte cum ceva îl atrage tot mai tare spre Veronica și, totodată, el începe să nu mai creadă în lumea șerpoaicelor ancorându-se tot mai mult în realitate. El încearcă să scape de „*închipuirile fantastice*”³⁸ și îi promite Veronicăi să se căsătorească cu ea atunci când va ajunge consilier. Pentru a sărbători acest lucru Paulmann îl invită și pe Heerbrand, iar Veronica le face un punci cu rom. Amețit de băutură, Anselmus își reamintește de Serpentina și este tot mai confuz: „*Dar imediat ce duhul băuturii i se urcă la cap lui Anselmus, reveniră și toate*

³³ E.T.A. Hoffmann, *Urciorul de aur*, Casa Editorială Moldova, Iași, 1992, p. 29

³⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, București, 1993, p. 388-390

³⁵ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p. 52

³⁶ Idem, ibidem, p. 54

³⁷ Idem, ibidem, p. 61

³⁸ Idem, ibidem, p. 81

imaginile minunate și stranii pe care le trăise în ultimul timp [...] chiar începu parcă din nou să creadă în *Serpentina*”³⁹. Toată lumea parcă a înnebunit din cauza puncului și bărbații încep să se certe pe seama existenței forțelor oculte. La un moment dat, apare un omuleț trimis de arhivar pentru a-i reaminti studentului de copierea manuscriselor, deoarece lipsise atras de Veronica. Omulețul se dovedește a fi de fapt un papagal cenușiu: „*el se îndreptă spre ușă, și toți văzură cum omulețul grav era un papagal cenușiu.*”⁴⁰

Întors acasă, Anselmus trece iar granița în lumea realității. Încercând să descifreze manuscrisele, el își dă seama că nu mai poate face acest lucru și chiar pătează din greșeală manuscrisul. Pata nu este una obișnuită, ci una vrăjită: „*Din pată țâșni șuierând și vâjâind un fulger albastru care șerpui cu pocnete prin odaie, înălțându-se spre tavan*”⁴¹. Anselmus este pedepsit pentru fapta sa și este închis într-o sticlă de unde vede un ceainic care se dovedește a fi baba. Ea îi amintește acestuia de blestemul ei de a ajunge în cristal, blestem care se împlinise, și îi propune să îl ajute dacă el acceptă să se căsătorească cu Veronica. Propunerea babei este respinsă. Enervată, baba fură urciorul. Intervine și papagalul și se luptă cu motanul negru. Arhivarul este atras de zgomote, vine în cameră și văzând-o pe babă cu urciorul în brațe o arde de vie astfel încât aceasta redevine ceea ce fusese înainte s-o ajute balaurul negru, adică o sfeclă. Papagalul îl învinge pe motan și acesta se transformă într-un fir negru, iar apoi papagalul mănâncă sfecla. Binele triumfă în confruntarea dintre forțele benefice cu cele malefice. Singura pagubă suferită de papagal sunt ochelarii pe care motanul i-a rupt. Anselmus este eliberat deoarece nu și-a pierdut credința: „*Tu ți-ai păstrat credința. Fii acum liber și fericit!*”⁴²

Spirit revoluționar, răzvrătit, ateu, Shelley a luptat împotriva capitalismului, a mașinilor, împotriva tiraniei tuturor celor care oprimbau omul obișnuit, așa cum foarte bine se vede în drama sa alegorică pe care a încheiat-o cu o adevărată apoteoză a eliberării omului din „cătușele” tiraniei. Poetul-profet pe care-l creionează Shelley este unul care se implică activ în viața comunității sale, spre deosebire de poetul-bard hugolian care avea menirea de a fi doar vocea poporului din care provenea.

Legenda titanului l-a inspirat pe Shelley, el însuși un Prometeu în slujba omenirii, însă nu ținut pe o stâncă din Caucaz, ci „*de stâlpul infamiei și al calomniei*”⁴³. Asemenea lui Prometeu, Shelley apare ca un revoluționar izolat, fără aliați. El este simbolul unei clase care abia se naște, dar căreia, ca un profet, îi prevede viitorul. Din acest punct de vedere, drama poate fi citită pe două planuri: primul îl are în centru pe Shelley și drama sa, iar al doilea îi are în centru pe contemporanii săi, cu frământările și aspirațiile lor. Astfel, „*experiența subiectivă se împletește cu cea obiectivă, într-o expresie poetică de o mare forță generalizatoare.*”⁴⁴ Drama mitologică este revalorizată prin raportarea la contemporaneitate, opera fiind o alegorie a realității timpului lui Shelley, ceea ce face ca această operă să se înscrie în linia vizionarismului de tip utopic.

³⁹ Idem, ibidem, p. 84

⁴⁰ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p. 87

⁴¹ Idem, ibidem, p. 90

⁴² Idem, ibidem, p. 98

⁴³ Shelly, *Opere alese*, EPLA, București, 1957, p. 65

⁴⁴ Shelly, op. cit., p. 66

În actul întâi, Prometeu este prezentat într-o prăpastie înconjurată de munții înghețați ai Caucazului Indian, înlănțuit, după trei mii de ani de când Jupiter l-a încătușat pentru că a refuzat să i se alăture: „*De-aș fi vrut/ Să-mpart rușinea tiraniei tale,/ N-aș spânzura acum, pironit/ De stânca asta neagră, moartă, rece.*”⁴⁵ Coplesit de situația în care se află, Prometeu nu întrevede nicio șansă de a se salva din chinurile durerii. El prevede, însă, sfârșitul tiraniei lui Jupiter: „*Vei fi, sărmane, fugărit prin ceruri/ Iar sufletu-ți, de spaimă sfâșiat,/ Ca gura unui iad se va căsca!*”; „*Doar hulă va rămâne-n urma ta/ În Spațiu și-n Timp când vei cădea.*”⁴⁶

Furiile cheamă forțele infernale pentru a-l chinui pe încătușat. Intervine și Corul care-l acuză pe Prometeu că a aprins speranța în om, prevăzându-i un viitor negru. Furiile pleacă. Rămâne doar una care-i vorbește lui Prometeu de soarta cruntă a oamenilor: „*Da, află de la mine/ Că-n fiecare inimă-omenească/ Rămâne groaza, chiar când piere chinul/ Cu care s-a hrănit*”⁴⁷. Despre același lucru vorbesc și duhurile. Unul dintre ele îi povestește despre lupta oamenilor împotriva tiraniei, luptă dusă sub deviza „*Moarte!/ Triumf! Nădejde! Libertate!*”⁴⁸

Actul II se deschide cu imaginea matinală a unei văi din Caucazul Indian, unde Asia surprinde sosirea primăverii, care vine „*ca geniul, sau ca bucuria/ Care purcede parcă din pământ/ Și-mbracă-n nouri de aur valea/ Pustie-a vieții noastre.*”⁴⁹ Precizarea anotimpului nu este întâmplătoare deoarece primăvara sugerează renașterea naturii, iar în acest context simbolizează renașterea omenirii, odată cu eliberarea lui Prometeu.

Eliberat din lanțuri de către Hercule, Prometeu vorbește despre viitor, despre cum el și nimfele vor admira omenirea eliberată de Rău și de Greșală, iar apoi îl trimite pe Duhul orelor să sufle într-o cochilie vrăjită „*deasupra omeneshilor orașe*”⁵⁰.

Duhul Pământului povestește care a fost rezultatul muzicii revărsate din scoica vrăjită, și anume faptul că oamenii redeveniră frumoși. Schimbarea care a avut loc în lume este confirmată și de Duhul orelor, întors după îndeplinirea poruncii lui Prometeu: „*Văzui că totul se schimbase-n lume:/ Și aerul, și-a soarelui lumină,/ De parcă dragostea topită-n ele/ Ar fi învăluit planeta-ntreagă.*”⁵¹ Dar cea mai mare schimbare a fost aceea că tronurile au rămas fără regi, palatele erau în ruină, iar oamenii nu mai simțeau dispreț, ură sau teamă. Peste tot domnea dragostea și nădejdea. Tot ceea ce odată amintea de Jupiter și de sacrificiile aduse lui a dispărut, iar omul a rămas „*Domn peste sine însuși*”⁵², eliberat de toate, în afară „*De moarte, de hazard și de schimbare*”⁵³.

Totul, în jur, devine, treptat, „*un ocean de-armonii și lumină*”⁵⁴. Întunericul și moartea au fost abolite de puterea luminii și a iubirii, creând o lume înțeleaptă al cărei „*simbol și drapel*”⁵⁵ este Prometeu. În final, se aude glasul lui Demogorgon care vorbește

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 238

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 239, 251

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 267

⁴⁸ Idem, ibidem, p. 271

⁴⁹ Idem, ibidem, p. 278

⁵⁰ Idem, ibidem, p. 321

⁵¹ Shelly, op. cit., p. 330

⁵² Idem, ibidem, p. 333

⁵³ Idem, ibidem, p. 334

⁵⁴ Idem, ibidem, p. 341

⁵⁵ Idem, ibidem, p. 342

despre destinul titanului și, implicit, al omului, îndemnându-l să înfrunte întotdeauna puterea și să iubească cu încredere totală, drama sfârșind sub semnul victoriei.

În concluzie, se poate spune că fiecare dintre autorii analizați mai sus este unic în felul său, fapt ce a permis realizarea unei tipologii a vizionarismului, dar, în același timp, toți se aseamănă prin spiritul lor vizionar și prin talentul de a transpune în operă concepțiile lor ontice.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government

Bibliografie:

- *** *Arte poetice. Romanticismul*, coord. Angela Ion, Editura Univers, București, 1982
Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1998
Chevalier, Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1993
Hoffmann, E.T.A., *Urciorul de aur*, Casa Editorială Moldova, Iași, 1992
Hugo, Victor, *Legenda secolelor (Versuri alese)*, EPL, București, 1969
Hugo, Victor, *La Légende des Siècle*, Edition Baudelaire, Paris, 1966
Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Editura Univers, București, 1980
Shelly, *Opere alese*, EPLA, București, 1957

THE IDEOLOGY OF REALIST-SOCIALISM REFLECTED IN THE WORKS OF MIHAIL DAVIDOGLU AND LUCIA DEMETRIUS

Oana Angharad Frandea, PhD Candidate, "Lucia Blaga" University of Sibiu

Abstract: "Without freedom, no art; art lives only on the restraints it imposes on itself, and dies of all others." stated Albert Camus decades ago. In the light of this judgment, the period of socialist realism – with exceedingly few exceptions, was dull and unoriginal period, devoid of true artistic value. Literature was not a representation of the writer's own subjectivity any more, but a representation of the socialist program the Party, a subtle manipulation and propaganda tool, glorifying the Communist Party and the proletariat's struggle toward socialist progress. Its final goal was the creation of what Lenin called "an entirely new type of human being".

Due to its popularity and capability of reaching large audiences, theatre was by no means an exception to this rule. Mihail Davidoglu and Lucia Demetrius remain in the history of Romanian literature as two of the „top notch“ representatives of the socialist realist theatre.

Keywords: Socialist Realism, Romania, M. Davidoglu, L. Demetrius, theatre

Dramaturgia unei epoci nu poate fi înțeleasă în sine, nu trăiește pentru sine în afara celorlalte forme ale culturii și neinfluențată de ele. Spre deosebire de proză și poezie, teatrul presupune un impact nemijlocit și instantaneu cu marele public, astfel devine una dintre formele literare investite cu cea mai mare putere educativă. Impactul piesei cu publicul este din primul moment colectiv, emoția trăită este una de grup.

„Alimentând una din artele investite cu mari puteri educative, teatrul, asupra genului dramaturgie s-au resfrânt, de la început, tiparul și existențele ideologice.”¹ rezumă Ana Selejan în lucrarea *Literatura în totalitarism 1952-1953* starea dramaturgiei din acea perioada întunecată.

Pentru prima dată în istoria artei, teatrul a fost pus în întregime slujba oamenilor muncii. Model de urmat era teatrul sovietic, a cărui trăsătură principală este legătura indisolubilă cu poporul, cu lupta pentru construirea comunismului. Una dintre sarcinile cele mai stringente o reprezenta îndrumarea în mod efectiv în elaborarea celor mai importate probleme ale teoriei și practicii artei teatrale. Dramaturgul era chemat să dea dovada de vigilență politică și să dea riposte tuturor tendințelor revizioniste, încercărilor de denaturare a principiilor esteticii marxist - leniniste, să apere cu toată puterea puritatea ideologică a artei realist socialiste.

Între anii 1944-1948 s-a petrecut în țara noastră o profundă mutație în structura teatrului și a publicului. Teatrul devine în anul 1948 un teatru de stat care cuprinde nu numai Bucureștiul și marile centre istorice Cluj, Craiova, Iași ci și toate orașele importante ale țării, din care multe nu avuseseră teatre și cunoscuseră doar trupe aflate în turneu. Astfel, teatrele din provincie trebuiau să pornească de la zero, să își formeze un public propriu. Valeriu Râpeanu² remarcă în prefața la „O antologie a dramaturgiei românești” că publicul perioadei postbelice, care abia acum traversa epoca formației teatrale, „prefera comedia facilă ca forma

¹Ana Selejan *Literatura în totalitarism (1952-1953)*, Sibiu: Editura Thausib 1995, p. 66

² Valeriu Râpeanu, *O antologie a dramaturgiei românești*, București: Editura Eminescu, 1978

cea mai atractivă a dramaturgiei, dar și opereta dintr-o acută nevoie de destindere după traumele războiului”.

Perioada anilor 1944-1948 a însemnat adeziunea exprimată patetic, entuziast, în declarații de solidaritate cu lumea care se năștea din ruinele războiului, cu societatea viitorului, se vorbea mult și cu înflăcărare despre „lumea de mâine” despre „omul nou”, se profetiza un nou drum al artistului și creatorului într-o societate care îi oferea un statut de modelator al conștiințelor, de inginer al sufletelor omenesci. Scriitorul era chemat să fie prin opera lui un tribun al luptei pentru societatea nouă și să contribuie la demascarea orânduirii vechi.

Lucrarea prezentă își propune să prezinte succint fenomenul realismului socialist în dramaturgie oprindu-se asupra a doi autori fruntași ai dramaturgiei realismului socialist: Mihail Davidoglu și Lucia Demetrius, doi scriitori care au servit și deservit partidul și scopurilor sale îndeaproape, după cum se va vedea.

Mihail Davidoglu

Mihail Davidoglu (11. noiembrie 1910 în Hârlău - 17. august 1987 în București), este fiul lui Mihai Davidoglu, muncitor portuar, și al Clarei (n. Kochen). Absolvent al Facultății de Litere și Filosofie al Universității din București (1932), profesor de limba latină (1932-1941) funcționar în Ministerul Artelor (1945-1948), Președinte al Comitetului de Cultura al sectorului I București, ocupă diverse funcții la Uniunea Scriitorilor. Debutază cu teatrul radiofonic *Marinarul smirniot* (1936), impunându-se cu piesa *Omul din Ceatal* scrisă în 1943 dar jucată doar 1947.

Drame: *Minerii* (1949) *Cetatea de foc* (1950), *Horia* (1955), *Ochii dragi ai bunicului* (1970), *Străbunul* (1971), *Platforma magică*, *Cele trei Mării din vale. Noi cei din vale. Din pragul vremii* (1983), *Suflete în furtună* (1986). Este laureat al Premiului Academiei 1949, Premiului de Stat (1950,1953), Premiului Academiei Scriitorilor din București 1983.³ Pionier al dramaturgiei postbelice, Mihail Davidoglu se singularizează nu atât prin valențele strict teatrale, cât prin ineditul temelor sale, scoase din mediul industrial.

Mihail Davidoglu este elogiat în numărul din septembrie 1958 al revistei *Teatrul* ca scriitor a cărei prezență în „frontul literar” nu este doar afirmarea unei adevărate forțe literare ci și „un moment creator în dezvoltarea teatrului românesc a cărui substanță și semnificație o constituie oglindirea procesului de transformare revoluționară a societății și afirmarea noului tip de erou: constructor al socialismului în țara noastră. Puțini scriitori au pășit cu fermitatea lui M. Davidoglu la conturarea lumii noi în plină prefacere structurală, atacând marile probleme ale prezentului cu o vigoare și o cunoaștere adâncă a aspectelor esențiale ale vieții”⁴ Mihail Davidoglu reflectă în creațiile sale cerințele partidului, drept urmare, era și jucat, citit și premiat Citam în continuare articolul „Reflectând în lumina legilor dialectice, uriașa transformare revoluționară a epocii construirii socialismului, creația literară a lui M. Davidoglu urmărește etapele pregătirii și consolidării economiei socialiste și cu afirmarea

³ *Dicționarul scriitorilor romani*, vol. coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, vol. II, București: Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 35

⁴ *Valori realist-socialiste în dramă -Omul nou în opera lui M. Davidoglu*. În: Revista *Teatrul*, nr. 9, anul III, septembrie 1958 p. 25

noului tip uman, erou al muncii în sistemul noilor relații de producție”.⁵ Este lăudată abordarea cu curaj a temei muncii luptei pentru industrializarea socialistă, cu întreaga serie de implicații ideologice și morale, într-un moment în care noua realitate revoluționară România noastră intra cu timiditate în orientarea literaturii contemporane. *Minerii* reflectă acel moment din istoria construirii socialismului în țara noastră în care „bătălia” pentru cărbune era o condiție esențială în pregătirea bazelor economice ale socialismului. Se aprecia cu precădere prezența a două aspecte caracteristice problematicii sociale în opera lui Davidoglu: lupta pentru zdrobirea rezistenței resturilor clasei dominante din trecut, și acțiunea de întărire a conștiinței omului muncii în direcția concepției socialiste despre viață. Aceste aspecte se evidențiază mai ales în piesa *Minerii*, „conștiința solidarității de clasă apare în desfășurarea luptei de fiecare zi; oscilația minerilor sub înrăurirea dușmanului de clasă și a presiunii lipsurilor vieții din acele zile, face loc treptat unei orientări lucide, exprimată într-o atitudine fermă și pozitivă față de muncă. Factorul uman hotărâtor în această luptă, e noul tip de om (Anton Nastatf, care merge în întâmpinarea greutăților ce frânează elanul în muncă, înfrângând deopotrivă scepticismul bătrânilor mineri (Ui-Baci, Mogoș) ca și uneltirile sabotoare ale resturilor clasei exploatare (Vlanga, Bălean, Olga etc). Mesajul omului nou, de factură revoluționară, e pregnant și definitoriu pentru concepția comunității morale și a sensului muncii pe plan istoric și social: „Cu fiecare tonă de cărbune... îți trimiți inima și gândurile să încălzească și să lumineze... Cărbunele nostru luminează... El ni-e legătura cu oamenii... fiindcă prin munca noastră noi trăim mai departe în sute și sute de mii de oameni... Trăim veșnic.” (*Minerii*, act. II).”⁶ Criticul apreciază folosirea în dramă „a noului tip de om”, piesa de teatru trebuia să inspire, să însuflețească muncitorul din uzine, fabrici, mine spre depășirea productivității, prezentată ca virtute supremă, iar progresul societății ca ideal paradiziac.

Mihail Davidoglu își integrează eroii în procesul de transformare adâncă a societății, în afundul răscolitor al frământărilor morale, care duce la descoperirea unor valori etice excepționale pentru definirea caracterului lor uman. Rezistența lui Petru Arjoca, bătrânul maistru furnalist în fața inovațiilor, e rezultatul unei „mentalități înapoiate mic-burgheze și reformiste”⁷ care se cere învinsă printr-un efort educativ, în timp ce integrarea lui în noul ritm al muncii exprimă „victoria concepției de viață a clasei muncitoare asupra unui element cinstit, dar inițial lipsit de o justă înțelegere a problemelor politice și sociale ale actualității. Efortul sistematic, constant și multilateral al întregii comunități de muncă, sfârșește prin a-l recupera, aliniindu-l în frontul muncitorilor înaintați, cu atât mai ferm pe noua poziție, cu cât a fost mai adânc procesul de conștiință care i-a precedat hotărârea finală.”⁸ Din nou avem tema elementului negativ, retrograd, readus de partid pe linia cea bună.

Meritul principal a lui Davidoglu, în lumina criticii realist-socialiste este că „s-a dezvoltat în directă concordanță cu desfășurarea eforturilor închinat construirii socialismului, urmărind să reflecte aspecte umane dintre cele mai semnificative ale transformărilor revoluționare din țara noastră. Tematica pieselor sale nu este de aceea unilaterală. Lumea personajelor e variată și atitudinea combativă a omului nou — a eroului construirii

⁵ Ibidem, p.26

⁶ Ibidem, p.27

⁷ Ibidem, p.27

⁸ Ibidem, p.28

socialismului — față de resturile clasei exploatatoare, față de reziduurile mentalității învechite, înapoiate, constituie în general motivarea conflictului dramatic axat în jurul realității noastre sociale în plin proces revoluționar. Maturizarea creației artistice a lui Davidoglu se împletește cu participarea lui pasionată de scriitor la lupta pentru afirmarea noului, cu oglindirea valorilor morale ale tipului uman, promotor al ideologiei revoluționare și factor activ în construirea lumii socialiste.”⁹ În viziunea realist-socialistă, scriitorul trebuia să fie o voce a cetății, un luptător mereu gata la chemarea partidului, pregătit să scrie la comandă, o rotiță în angrenajul manipulării și mistificării, iar M. Davidoglu îndeplinea cu ardoare aceste cerințe.

Eroii lui Davidoglu se definesc prin experiența dramatică a vieții de luptă, „care-i înaltă și îi purifică, ridicându-i pe cea mai înaltă treaptă a conștiinței și demnității umane.”¹⁰ Proba rezistenței morale a omului pătruns de idealul unei vieți superioare prin valorile etice pe care le promovează, e un leitmotiv tratat cu nuanțare, variație și mare forță sugestivă. Îl regăsim, în egală măsură, în evocarea impresionantă a luptei comuniștilor în ilegalitate, al căror eroism se îmbină cu o totală dăruire pentru marea cauză revoluționară. Îl întâlnim cu o amploare nebanuită în actul eroic al omului nou, care, trezit la conștiința marilor sarcini ale construirii socialismului, își asumă sacrificiul de sine spre binele societății, deschide calea izbânzii în lupta împotriva răului, drumul victoriei inevitabile a forțelor revoluționare. În *Orașul în flăcări* M. Davidoglu abordează tematica dramei eroice propriu-zise, străbătută de suflul patriotic al luptei comuniștilor pentru înlăturarea fascismului, al cărui preludiv în opera scriitorului fusese actul dramatic *Inimă vitează*. Esența piesei o constituie sacrificiul muncitorilor comuniști, care grăbesc prin acțiunea lor armată distrugerea ultimelor focare de rezistență fascistă. M. Davidoglu nu a putut rămâne străin de evocarea unui alt moment al luptei populare pentru libertate — răscoala țărănimii iobage sub conducerea lui *Horia*. În personajul *Horia* dramaturgul împletește eroismul legendar cu tăria de caracter a conducătorului popular. Tăria caracterului inflexibil îl definește pe *Horia* ca individualitate unică, în cadrul luptei iobagilor ardeleni pentru dreptatea socială, ca erou epic de o grandoare neobișnuită — expresie a izbucnirii revoluționare a maselor conștiente de necesitatea smulgerii prin forță a dreptului la viață și libertate.

Personajele lui Davidoglu sunt cele care, în condiții de risc maxim, fiind expuse accidentelor, își riscă și viața pentru ca întreprinderea să producă mai mult și mai bine: Ionuț în *Minerii* sau Pișto în *Cetatea de foc*. Pe lângă furnaliști, oțelari, topitori, brigadieri, mineri, frezori, motoriști, Davidoglu aduce în piesele sale, chiar dacă într-o proporție mult mai redusă, femeile muncitoare care se luptă pentru drepturile lor într-o societate a muncii dominată de bărbați autoritari. Ileana Bondar, conducătoare de locomotivă Diesel (*De trei ori ca la brigadă*), Florica – macaragiu în hala de turnare (*Cetatea de foc*), Marica – normatoarea secției șamotă (*Cetatea de foc*), muncesc cot la cot cu bărbații și nu acceptă să fie considerate mai puțin eficiente decât ei.

Cu toate ca acest tip de erou, de om nou al societății socialiste aflate în dezvoltare era apreciat, dorit, programat chiar, nu putem să nu observăm că eroii lui Davidoglu sunt patetici,

⁹ Ibidem, p.30

¹⁰ Ibidem, p.30

cu reacții violente și necontrolate și că sfârșitul este întotdeauna un happy-end edulcorat, festiv și didactic.

În piesele *Cetatea de foc*, *Minerii*, *Platforma magică* limbajul este excesiv tehnicizat, vocabular este bizar, se observă limbajul demonologic obsedant al tuturor personajelor lui Davidoglu „drac pocăit”, „drac mort”, „careva, vreun drac pe drum”, „minerul, care-i drac mai mare”. *Cetatea de foc* are ca temă eforturile depuse pentru creșterea producției la Reșița și impunerea unor inovații tehnice, totul fiind circumcis prin tragicul conflict din familia Arjoca, între tată și fiu. *Ochii dragi ai bunicului*, este un Romeo și Julieta în cadru reșițean, urmărind perpetuarea peste ani a urii dintre cele două familii, Arjoca și Jemănar.

Posedând un meșteșug al spectacolului teatral, Davidoglu surprinde și reprezintă de la început cerințele noii drame realist-socialiste- personaje bine conturate „pozitive”- mineri conștienți de necesitatea făuririi noii societății, și „negative”, burghezi „foști” care se opun, sabotează. Conflicte puternice care se rezolvă optimist prin triumful noului, o abilitate și simplistă retorică propagandistă, replici scurte și dure, memorabile, limbaj accesibil însă pigmentat cu regionalisme, versuri populare, terminologie specifică profesiilor prezentate.

Mihai Vasiliu îi caracterizează personajele drept „eroii de o factură nouă, pătrunși de sentimentul solidarității umane, angajați în transformările revoluționare, dar tributari în individualitatea lor dramatica retorismului și simplificării psihologice, implicați în conflicte afectate de schematism și stereotipie.”¹¹

Prin conceptul naiv și dihotomic al conflictului și personajelor, Davidoglu rămâne un reprezentant tipic al „noului teatru”.¹²

Lucia Demetrius

Lucia Demetrius (16. feb. 1910 București - 29 iulie 1992, București) este prozatoare, poetă, traducătoare și autoare dramatică. A urmat școala centrală Maria Brâncoveanu între 1921 și 1928, apoi și-a luat licența în litere în 1931 și filosofie în 1932, urmând apoi Conservatorul de Artă Dramatică din București, la clasa lui Ion Manolescu. Debutază pe scenă în trupa dramaturgului George Mihail Zamfirescu, 13 plus 1, pentru a reveni ulterior ca dramaturg. Studiază Estetica la Paris, din 1934. În perioada 1936-1938 devine funcționară la Uzinele Malaxa. Este profesoară de artă dramatică la Conservatorul Muncitoresc și prim secretar de presă la Ministerul Informațiilor (1946-1949) regizor de teatru la Teatrele din Sibiu, Brașov și Bacău, între anii 1950-1952. A debutat cu fragmente literare în revistele „Rampa” și „Adevărul literar și artistic” în 1933, a colaborat la vremea și la publicații cu orientare democratică precum „Cuvântul liber”, cronic dramatic în „Rampa” și „Evenimentul”. 1946 a marcat debutul ca autoare dramatică cu piesa „Turneu în provincie”, au urmat *Cumpăna* în 1946, *Vadul nou* (1951), *Premiera* (1952), *Oamenii de azi* (1951), *Trei generații* (1956), *Vlaicu și feciorii lui* (1959). Nuvele „Destine de familie” (1945), *Oglinda*, (1957), *Nunta Ilonei* (1960), *Făgăduiala* (1964), *La ora ceaiului* (1970), *Întoarcerea la miracol* (1975), *Te iubesc viață*, (1987), *Plimbare în parcul liniștit* (1987), *Note de călătorie - Acuarele*

¹¹ Mihai Vasiliu *Din istoria teatrului românesc*, București: Editura Albatros, 1972, p. 163

¹² *Dicționarul scriitorilor romani*, vol. coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, vol. II, București: Editura Fundației Culturale Române, 1998, p.36

(1971). A tradus din Shakespeare, V. Hugo, Balzac, Ch. Perrault, Flaubert, Al. Dumas, Turgheniev, J. Green, Ivan Bunin, Stansilavski.

Ca dramaturg, în perioada stalinistă, după 1949, a îmbrățișat cu deschidere maximă teatrul realist socialist, pentru ca după 1965 să revină la teatrul de idei sau de analiză sufletească.

În volumul „Memorii” apărut în 2005, Lucia Demetriu schițează portrete ale prietenilor, ale colegilor scriitori, ale colaboratorilor, dar și ale familiei. Volumul este și o bună sursă biografică ce o plasează pe fecunda scriitoare într-o nouă lumină. Senină și împăcată, ea mărturisește:

„Profesoară fiind încă la Conservatorul Muncitoresc, patronat atunci de Partidul Socialist fusesem îndemnată să intru în acest partid. Dar eu nu voiam căi de mijloc. Ceva înțelegeam din tendințele unuia și a celuilalt. Dacă mă hotăram să mă încadrez așa fi făcut-o numai la comuniști.”¹³

„[...] acolo l-am cunoscut pe Mihai Beniuc, care a venit și el o dată acasă la mine și mi-a explicat ceea ce îmi explicase și Moraru, ce vor, ce cred comuniștii [...]. Moraru a fost hotărâtor pentru mine. Am făcut o cerere de intrare în partid în care îmi povesteam întreaga viață, activitatea și opiniile, fără să ascund nimic. Mă dăruiam complet și cu elan. În același an 1947 am fost primită. Eram emoționată, hotărâta la devotament și ținută fără greș și oscilații. Nu eram numai emoționată, ci și exaltată. Înțelegeam că pentru a sluji Partidul ca scriitor trebuia să îmi modific scrisul. Aveam de aici înainte să mă adresez altui public cititor, căruia trebuia să-i spun lucrurile clar și să-i vorbesc despre alte probleme decât despre cele despre care vorbisem până atunci. Trebuia să-l atrag către propriul lui interes, să-i deschid ochii la tot ce fusese nedrept până atunci și la chipul în care se puteau îndrepta lucrurile. Era nevoie pentru aceasta a face concesii artistice? Eu credeam că nu. [...] Lucrurile mi se înfașisau clar, dacă scrii despre ceva în care crezi cu adevărat, vei scrie bine. Nu știu dacă am scris întotdeauna bine, dar am încercat și am crezut.”¹⁴ Mai departe recunoaște, fără nici un regret: „Mă duceam la ședințele de partid cu sufletul în palme”¹⁵, și nu e putem îndoi de sinceritatea ei.

Datorită dramatizării din 1937 a unui fragment din opera poetului german Goethe *Suferințele sărmanului Werther* în ziarul *Buna Vestire* al Mișcării Legionare și deoarece lucrase ca infirmiera într-un spital „din omenie” cum mărturisește ea însăși¹⁶ – este acuzată, în 1950 ca „s-a strecurat în Partid”, fiind legionară, fascistă, și dată afară din partid. Pentru Lucia Demetrius, se prăbușește o lume: „Buna credință, elanul, cinstea, toate erau puse la îndoială, ba chiar, pe tăcute, contestate.”¹⁷ După nici trei ani de apartenență, scriitoarea este scoasă din organizație. Într-un stat totalitar, cu un partid unic, aceasta excludere echivala cu o excludere din toate domeniile conduse de partid: învățământ, cultură, economie, filozofie. Totuși, i s-a spus că „Partidul, dacă voi continua să am o activitate cinstită, nu va renunța să mă ocrotească”¹⁸

¹³ L. Demetrius, *Memorii*, prefață de Gabriel Dimisianu, evocare de Miron Bergmann, ediție îngrijită de Ion Nistor, București: Editura Albatros, 2005, p.312

¹⁴ Ibidem, p.312

¹⁵ Ibidem, p.313

¹⁶ Ibidem, p.351

¹⁷ Ibidem, p.351

¹⁸ Ibidem, p.315

Pentru Lucia Demetrius nu sistemul era problemă, ci oamenii care ajunseseră la conducerea lui: „Ceea ce ieșea din mână și din capul nostru era judecat de oameni fără cultură, în general fără pregătire, fără sensibilitate, care știau mai bine pe ce linie trebuie să abordezi o problemă. Am avut de a face cu mulți nepricepuți și uneori am suferit cumplit. O piesă nu se ducea atunci la teatru, ci la Comitetul pentru Artă, care o accepta sau nu și după multe discuții, ședințe, amânări, refaceri, trecea sau nu în repertoriul tuturor teatrelor în țară”¹⁹ Totodată, pasajul descrie și drumul sinuos și dificil pe care o creație literară îl avea de parcurs, cenzura politică aplicată textului literar, până a ajunge la marele public, ce trebuia să vadă pe scenă, să citească și să audă numai ceea ce partidul dorea să îl învețe.

„Nu se avea și nu se putea avea încredere în mulți intelectuali care tăiau și spânzurau înainte de război. Ei erau potrivnice pe față sau în ascuns schimbărilor sociale, revoluționare. Se credea în cinstea și sinceritatea (Uneori adevărată, alte ori simulată, oportunistă) a unor oameni noi, a căror cultura șchiopăta. Se încerca formarea unor intelectuali noi, proveniți din clase muncitoare, dar care aveau tot interesul să schimbe ordinea socială.”²⁰ Una dintre trăsăturile majore ale realismului socialist a fost lupta de clasă, și anume lupta împotriva „foștilor” de orice fel - fostele valori, fosta literatură de tip burghez, retrograd, foștii scriitori, fosta clasă politică.

Dramaturgia Luciei Demetrius surprinde într-un șir de piese de subtilă analiză psihologică formarea unor noi tipuri umane. Fie că scrie piese din lumea muncitorilor de la oraș (*Cumpăna*), a intelectualității (*Întoarcerea din vis*, *Întâlnirea peste ani*), fie că urmărește transformările din lumea satelor (*Vadul nou*, *Vlaicu și feciorii lui*, *Prietenii*), cu accent special pe intelectualitatea care activează în rândurile țărânimii (*Oameni de azi*), Lucia Demetrius „aduce în aceste piese, pline de poezie și umor, o mare dragoste de oameni, bucuria pentru viața lor, pornită pe un drum nou și bun”²¹. Concomitent cu aceste lucrări de inspirație directă din realitatea imediată, Lucia Demetrius a creat o serie de piese în care prezintă, cu aceeași cunoaștere și subtilitate psihologică, destrămarea vechii societăți (*Trei generații*, *Arborele genealogic*).

Revista Teatrul îi dedică în nr. 6 din iunie 1958 un articol întreg, intitulat „Valori realist-socialiste în dramă-teatrul Luciei Demetrius”²² Acesta urmează, din nou modelul defăimare-apologetică, cerință-șablon pentru orice scriitor în epocă, subliniind marea contribuție a partidului în dezvoltarea artistică și desăvârșirea creației lui Demetrius. „Scriitoarea, care e un temperament realist, cu înclinații spre luminarea mecanismului sufletesc, n-a ajuns dintr-o dată la construcții caracterologice impulsionate de idealuri etice înaintate (...) În prima perioadă a creației autoarei nici mijloacele de expresie și nici înțelegerea fenomenelor vieții n-au fost, cu puține dar promițătoare excepții, cele mai corespunzătoare. În primele ei lucrări de proză ca și în cea dintâi tentativă teatrală, interesul manifestat față de lumea lăuntrică a omului este pe de-a întregul pozitiv. Felul defectuos în care el se exercită însă, împrumutată investigațiilor analitice un caracter instinctualist, poate

¹⁹ Ibidem, p.352

²⁰ Ibidem, p.379

²¹ Traian Șelmaru *După 20 de ani*. În: Revista Teatrul nr. 8, anul IX, aug. 1964, p.3

²² H. Zelis *Valori realist-socialiste în dramă-teatrul Luciei Demetrius*. În: Revista Teatrul, nr. 6, anul III, iunie 1958, p. 21-27

chiar morbid” Se critica aşadar, situarea personajelor ei în afara oricărei contingente cu mediul înconjurător şi analiza psihologică minuţioasă care determina natura antirealistă, artificială şi minoră a lucrărilor concepute în acest spirit. Totuşi „Este vizibil, azi, izbitorul contrast pe care îl fac vechile producţii cu cele noi, în cuprinsul cărora se dezvoltă, transfigurată, lupta activă a eroilor pentru eliberarea lumii lor interne, sufleteşti şi morale, de tot ceea ce este egoist şi meschin. O filozofie nouă şi generoasă a vieţii, întemeiată pe cuceririle gândirii socialiste tinde să cunoască în scrisul mai recent al Luciei Demetrius o expresie subtilă şi categorică. Astfel, amploarea acţiunilor, puritatea şi nobleţea simţămintelor sunt organic legate de perspectiva ideilor eroilor şi de înţelegerea largă a evenimentelor.”²³

Schimbarea stilului scriitoarei, adoptarea şi adaptarea rapidă la noile cerinţe de partid se observă încă din piesa *Cumpăna* (1948). În piesa apare luptătorul politic şi prin el pasiunea muncii comuniste. Conceput tot mai accentuat sub semnul realismului socialist, acest erou este pe de-a-ntregul străin de anxietăţile, căutărilor tragice, amputarea sufletească generate de lipsa orizontului într-un climat opresiv.

„Teatrul Luciei Demetrius este în întregime axat pe dezbateri politice, etice şi sociale contemporane, chiar atunci când sunt aduse în scenă momente din trecut. Evenimentele sociale stau la baza unor conflicte psihologice urmărite cu mijloacele teatrului realist tradiţional al unui Gorki, de pildă. Mediile prezentate sunt variate. Tipologia individuală reflectă bine marcat poziţii de clasă. Tensiunea dramatică este obţinută prin construcţii antitetice sumare, dar decisive.(...) Dramele sale se supun aceluiaşi tezism care are la bază dialectica genealogiei mereu modificate prin determinarea sistemului social în linia eticismului pronunţat, dualităţile sunt exteriorizate categoric. Depăşit prin manieră şi chiar prin idei, teatrul acesta rămâne una din cele mai importante atestări ale unei epoci de mutaţii sociale esenţiale”.²⁴

Ana Selejan²⁵ observă însă în volumul *Adevăr şi mistificare în jurnale şi memorii apărute după 1989*, la fel ca şi prefăţatorul Memoriilor Gabriel Dimisianu adevărata valoare a operei lui Demetrius: „Lucia Demetrius a mizat aproape totul pe teatru, înşelându-se. Locul în literatura română nu teatrul, care i-a făcut faima în „Obsedantul deceniu”, i-l asigură, ci proza anilor de început. (...) Şi de asemenea, aceste substanţiale Memorii (...)”

Scriitoarea fruntaşă Lucia Demetrius nu a scăpat nici de critica usturătoare a confrăţilor. Miron Radu Paraschivescu²⁶ notează în jurnalul său „Lucia Demetrius, care pare să fie autoarea preferată, reprezentativă, chipurile, a regimului (...) şi-a tipărit, adică i s-au tipărit trei cărţi.(...)Literatură fadă, icnită, stearpă, falsă.”

Statutul de „scriitori fruntaşi” aducea cu sine avantaje materiale şi nu numai: astfel lui Mihail Davidoglu i se conferă Premiul Academiei în 1949, Ordinul Muncii cls. II²⁷, Premiul de Stat (1950,1953) şi Premiul Academiei Scriitorilor din Bucureşti 1983.²⁸

²³ Ibidem, p.22

²⁴ Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*. Bucureşti: Editura Albatros, 1971, p. 213

²⁵ Ana Selejan. *Adevăr şi mistificare în jurnale şi memorii apărute după 1989*, Bucureşti: Editura Cartea Românească, 2011, p.163

²⁶ Miron Radu Paraschivescu *Jurnalul unui cobai*. Cluj: Editura Dacia, 1994 apud Ana Selejan. *Adevăr şi mistificare în jurnale şi memorii apărute după 1989*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2011, p.23

²⁷ În: Flacăra, nr. 26 (78), 2 iul. 49 apud Selejan Ana, *Literatura în totalitarism, 1949-1951* Editura Thausib, Sibiu 1994, p. 122

Tot el este omagiat de către Academia R. P. R. cu premiul Ion Luca Caragiale pentru lucrări în domeniul literaturii dramatice și premiul Teatrului Național pe anul 1948 pentru drama în trei acte *Omul din Ceatal*.²⁹ Populară în acea perioadă, citită și jucată, deja laureată a premiului Femina în 1939³⁰, Lucia Demetrius nu putea să fie lipsită și ea de aceasta onoare, pe care, oarecum, și-o revendică nedelicat: „După reprezentația *Cumpănei* la București, câțiva dintre interpreți fuseseră decorați. L-am întrebat atunci pe M. Novicov, care lucra la Comitetul Central pentru Artă, dacă nu cumva și autorul avea un merit în treaba asta. Am fost totuși decorată după câteva luni.”³¹, primind Premiul de Stat în 1951.

Dramaturgia realist-socialistă este, precum de altfel întreaga literatură realist-socialistă, una șablonardă, repetitivă ca teme, mesaj și tehnică literară. Motivele literare sunt relativ puține: personalitate și eveniment comunist, lupta de clasă împotriva burgheziei și rămășițelor ei, victoria partidului. Personajele sunt schematice și plate: ilegalistul înflăcărat, sabotorul josnic, vândut dușmanului, intelectualul șovăielnic, mai apoi susținător al cauzelor nobile ale partidului, omul nou de la orașe și sate, muncitorul destoinic, dintr-o bucată, dedicat progresului și partidului.

Albert Camus sintetiza natura creației de valoare “Fără libertate nu există artă; arta trăiește doar prin constrângerile pe care și le impune și moare la orice alte constrângeri.” Prin prisma acestei judecăți, perioada realismului socialist-cu puține excepții a fost una ternă, lipsită de originalitate și lipsită de adevărata valoare artistică.

Criticul de literatură Ion Simuț³² numește literatura realist socialistă o „literatură oportunistă”, „pro-comunistă”. Literatura nu mai este o reprezentare a propriei subiectivități a scriitorului, ci o reprezentare lozincardă a programului dictatorial al unui partid, substituit al unei clase, iar prin aceasta al unui spirit colectiv și colectivist.

Bibliografie

- *** *O antologie a dramaturgiei românești*. București: Editura Eminescu, 1978
- *** Dicționarul scriitorilor romani, vol. coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, vol. II, București: Editura Fundației Culturale Române, 1998
- *** Valori realist-socialiste în dramă - Omul nou în opera lui M. Davidoglu. În: Revista *Teatrul*, nr. 9, anul III, septembrie 1958
- Demetrius, Lucia *Memorii*, prefață de Gabriel Dimișianu, evocare de Miron Bergmann, ediție îngrijită de Ion Nistor, București: Editura Albatros, 2005
- Popa, Marian *Dicționar de literatură română contemporană*. București: Editura Albatros, 1971
- Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism (1949-1951)*, Sibiu: Editura Thausib, 1994

²⁸ *Dicționarul scriitorilor romani*, vol. coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, vol. II, București: Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 35

²⁹ Valeriu Râpeanu, *O antologie a dramaturgiei românești*. București: Editura Eminescu, 1978 p. 75

³⁰ Contemporanul nr. 129, 25 mart. În: *Scânteia* nr. 1384, 25 mart. apud Ana Selejan *Literatura în totalitarism (1949-1951)*, Sibiu: Editura Thausib, 1994, p. 26

³¹ L. Demetrius, *Memorii*, prefață de Gabriel Dimișianu, evocare de Miron Bergmann, ediție îngrijită de Ion Nistor, București: Editura Albatros, 2005, p.355

³² Ion Simuț *Literatura oportunistă (II)* În: *România literară* 04/07/2008 - 11/07/2008 nr. 26, 2008

- Selejan, Ana, *Adevăr si mistificare în jurnale și memorii apărute după 1989*, București: Editura Cartea Românească, 2011
- Șelmaru, Traian, *După 20 de ani*. În: revista *Teatrul* nr. 8, anul IX, aug. 1964
- Vasiliu Mihai, *Din istoria teatrului românesc*, București: Editura Albatros, 1972
- Zelis, H., *Valori realist-socialist în dramă-teatrul Luciei Demetrius*. În: *Revista Teatrul*, nr. 6, anul III, iunie 1958

GLOBALIZATION, POSTMODERNISM AND POSTTOTALITARIANISM – “WRITER IN COMMUNISM”

Laurențiu Ichim, Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Unusual as a creator, Ștefan Agopian proves his uniqueness even in his decision to publish his memoirs. In the light of the novelist's previous specific theories on biographical genres and literary concerns, "Writer in communism" is a game of stereotypes and diverted memoirs – when not simply ignored – towards the ease with which postmodernism or maybe post-postmodernism regroup literature signs and markings to relatively new significant structures. Beyond the apparent easiness and genuineness of writing, the text conceals a developed and procedurally refined writing and an uninhibited style that connect it to the current literary practices.

Keywords: writing memoirs, literature, text architecture, postmodernism, totalitarianism.

I. Scriitor în comunism și critica actuală

Considerat de mai toate vocile critice cu autoritate de astăzi un scriitor atipic, greu de încadrat într-o generație literară de creație, într-o direcție sau școală literară, Ștefan Agopian publică o carte de memorii care nu-i știrbește cu nimic aura de prozator nonconformist, în răspăr cu toate concesiile pe care scriitorii consacrați le fac, mai des sau mai rar, po(i)eticilor acreditate.

Scriitor în comunism (niște amintiri) (Agopian, 2013) este o carte care, dacă ar face prozeliți, ar obliga teoria genurilor biograficului la o reasezare a (anti)regulilor poetice și, dacă nu spun prea mult, chiar la o redefinire a conceptelor. Nici memorialistică propriu-zisă, nici roman autobiografic, nici autobiografie, ci câte ceva din fiecare în același timp, formula de scriitură adoptată de Agopian a suscitat, deși nu foarte puternic, interesul criticilor literari obișnuiți cu non-obediința scriitorului în genere, receptori experimentați prin lectura susținută a publicisticii romancierului. Critici care s-au străduit să-i identifice temele, specificitatea amprenteii stilistice, strategiile de (re)(non)(de)ficționalizare inconfundabile, efectele ispitei pe care o exercită asupra memorialismului *ad-hoc*, autorul de romane, precum și imaginea *epocii de aur* așa cum o văd ochii unui prozator care își împrumută vocea naratorială, redundanțele tematice ale memoriei și malițiozitățile stilistice (să le zicem așa!) unor personaje ale scriiturii ce fac parte dintr-o retrospectivă personal(izat)ă în cel mai nonconformist mod.

Printre criticii interesați de scriitura de ultimă oră a lui Ștefan Agopian, Alex Goldiș remarcă din capul locului *influența stilului cațavencian* asupra scriiturii memorialistice, insistența pe *pitoresc* și pe *anecdotic*, suspendarea hotărâtă a ispitei spre *autoreflexivitate* care-l încearcă pe orice memorialist. Oferindu-se de bună voie drept *cobai* pentru o monografie a devenirii *scriitorului în comunism*, ca și a totalitarismului comunist văzut din interior și redat post(post)modernității sub fața lui carnavalescă și veselă, superior ironică, dezinhbată, ce corelează nuanța de derizoriu a subtitlului (*niște amintiri*), cu perspectiva voios-denigratoare a scriitorului post-totalitar. În acest mod, acea *monografie autentică a instituției literare în comunism* își păstrează, la nivel factual, datele autentice, dar care sunt preluate într-o dicțiune inconfundabilă, malițioasă cu (de)măsură și subiectiv-recuperatorie. (Goldiș, 2014)

În această ordine de idei, Daniel Cristea Enache (care semnalează *obsesia de a deveni*

mare scriitor, ce îl apropie pe Agopian, cu *Scriitor în comunism*, de Marin Preda, cu al său roman indirect *Viața ca o pradă*) arată de ce romancierul nu e *nici pro, nici anti-comunist*, experimentând cu talent *a-comunismul*. (Cristea-Enache, 2014, I)

G. Gheorghisor extrage trăsăturile ce alcătuiesc un profil naratorial, dinamic, care împărtășește aceleași opțiuni lexicale și atitudinale cu publicistul *iscusit și alert, colportor, impudic* și, surclasându-le pe toate, *nemilos*. (Gheorghisor, 2007) Iar Simona Tache își pune întreg articolul de întâmpinare sub semnul apreciativ al dicțiunii repetabile a lui Agopian. Ceea ce se rezumă la *a dezbrăca realitatea de eufemisme*. (Tache, 2014)

În fine, dacă este să-i dăm crezare memorialistului însuși, pe baza interviului acordat și publicat în filtrul afectiv și subiectivitatea perspectivei sunt declarate și asumate ca atare, iar motivația de fond a amintirilor rezidă în aceea că, în calitatea sa de *bun cititor* (nicio nuanță autoironică aici!), *voia să scrie o carte care să-i placă* (malițiozitatea la adresa colegilor de breaslă este, aici, evidentă!). (Agopian, 2014)

II. Scriitor în comunism – memoriile unui nonconformist

Amintirile lui Ștefan Agopian arată limpede cum, în plină globalizare și cu o zestre postmodernă consistentă, chiar dacă de evidentă coloratură est-europeană, ce încă mai angajează polemici și dezbateri pe tema identității *literaturilor mici*, a canonului, a impactului ideologicului asupra fenomenului cultural și a scriitorului român care încă mai fuge de trecut. Sau, atunci când s-a săturat să fugă, își transformă *părinții* în etichete de muzeu și derivă din reminiscențele totalitarismului impregnat mentalitar și lingvistic, un discurs identitar inedit, vecin *je m'en fiche-ismului* zgrunțuros la lectură ori, și mai bine, ironiei ce s-a dovedit întotdeauna cea mai bună armă contra totalitarismelor de orice fel ca și contra unei eventuale prea bune păreri a scriitorului despre sine.

De aceea, în loc să sune demn în cadențele unei *laudatio* fără cusur, *amintirile* lui Agopian regizează comedia de discurs a eșecurilor. *O introducere* înșelătoare – dacă n-ar funcționa cum trebuie atenționarea aluzivă din titlu – se încheie cu o falsă previziune ironic-muşcătoare la adresa semnatarului cărții. *Poet din naștere* – precum toți românii – Agopian pierde șansa de a deveni, sub aripa ocrotitoare a lui Mișu Dragomir, un poet lipsit de valoare: „Un fost legionar metamorfozat în comunist feroce n-ar fi putut să facă din mine altceva decât eram, un poet mediocru.” (Agopian, 2013: 9)

Începuturile sunt nici mai mult nici mai puțin decât o înșiruire de eșecuri, am putea zice, un periplu postmodern printre poeți și prozatori ai momentului, agrementat cu discreditarea (uneori în exces!) a propriilor încercări lamentabile de literatură. Stilistic, două registre importante se conturează de la bun început: cel serios, (aparent) motivat biografic, identitar și valoric, și cel ascuțit ironic, care îl oglindește programatic-deformator pe celălalt.

E ca și cum memorialistul se hotărăște să aplice *amintirilor* sale două grile de lectură: una *canonică*, obediență față de teoriile asupra scriiturii memorialistice, iar cealaltă distructiv-ireverențioasă, gata mereu să deschidă ochii cititorului pudibond către forța vie a cuvântului neaș, ca și către adevărata față a *vieții scriitorului în comunism*. Postmodernă, fără doar și poate, această delegitimare simultană a feței și a reversului factualului și ale scriiturii permite o derobare explicită și de la morala anticomunistă și de la morala supraviețuirii prin cultură. Cu alte cuvinte, „comunismului nu-i pasă de mine și nici mie de el.” (Agopian, 2013: 12)

Ajuns în cenaclul literar condus de Miron Radu Paraschivescu și pilotat de poetul

Vintilă Ivănceanu, tânărul Agopian înregistrează un prim succes cu efecte dintre cele mai omenești cu putință: „O săptămână am stat ca pe jeratic în așteptarea răspunsului lui Vintilă Ivănceanu. Pe jărat sau nu, până la urmă săptămâna a trecut și, când am ajuns în fața lui Ivănceanu, care perora în holul Uniunii Scriitorilor, mă căcam pe mine de emoție. Apoi m-am căcat de fericire: îi plăcuseră povestirile și puteam citi în cenaclu când poftea inimioara mea. Inimioara mea a poftit săptămâna următoare [...]” (Agopian, 2013: 14)

Onirismul nu i se potrivește prea bine viitorului romancier, așa că își permite, ca memorialist, o digresiune menită să aplice o etichetă usturătoare unui poet bun: Adrian Păunescu. Iar atunci când revine la firul istoriei, o face pentru a schița o mică istorie a mișcării onirice, cu informații precise, în spatele cărora se ghicesc surse de autoritate, dar care coabitează frățește cu bârfa și cu pictura de budoar (Pop, 2014).

Copilăria unui viitor scriitor în comunism compactează date și informații de tip genealogic, în cadrul cărora figura maternă se impune cu fermitate, în pofida sentimentelor negative pe care i le trezește fiului. *Efectul de direct al reproiectării evenimentelor, stilul live, uzual, de o transparență elaborată* apropie scriitura de cea a romanului autobiografic (Daniel Cristea-Enache, 2014, II), dar cu toate componentele privite în oglinda deformatoare a memoriei. În registrul ironic al textului, scenele din copilărie dobândesc inimitabila nuanță de umor negru, dens, care acoperă fața cenușie a epocii, și totodată o gamă foarte largă de nuanțe, de la aluzia cu tentă erotică: „Era în timpul războiului, cred. Bunicu-meu, Sebastian, s-o fi plictisit de familia lui și a murit de o încurcătură de mațe la puțin după fuga maică-mii la București. Nu știu cât o fi stat cu neamțul ei Vica, nu prea mult probabil, dar în timpul războiului lucra ca vânzătoare la magazinele La Fayette și era încurcată cu un șef de raion evreu. Descoperise, fără nici un fel de prejudecăți, farmecul discret al bărbaților evrei.” (Agopian, 2013: 28), la deslușirea fără perdea a preocupărilor tatălui Arșag Acterian, soldat *de căcat* dintr-un batalion disciplinar ce urma să fie trimis în linia întâi a frontului de est, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Iată, spre exemplificare, soluțiile care l-ar fi putut salva de front: „Altă soluție era să faci rost de un tuberculos și să te înțelegi cu el să-ți dea zilnic o porție zdravănă de flegmă, pe care tu, om serios, aveai s-o bei conștiincios. Îmbolnăvirea era aproape sigură și, cum nimeni nu avea nevoie de un tuberculos, trecerea în rezervă era ca și aranjată. Ei plătiseră deja un furier, care se jurase că știe mai mulți localnici bolnavi de tuberculoză și se învoise cu unul dintre ei să exspectoreze într-un borcan. I-au arătat și lui taică-meu un borcan plin cam o treime cu un lichid verzui. Dacă avea niște bani îi putea face rost și lui de așa ceva. Sau poate că prefera varianta cu injecția în picior. Nu-l costa nimic, era mai elegantă și mai sigură. În definitiv nu orice om era în stare să bea o jumătate de borcan cu flegmă și asta mai multe zile la rând. Pe taică-meu nu-l îmbia niciuna din soluțiile propuse de prietenii borfași. Nu era el prea școlit, dar știa bine ce-i aia o tuberculoză sănătoasă. Și auzise și de septicemie. Firește, mai puteai să-ți tai două-trei degete de la mâna dreaptă sau, mai sigur, să-ți explodeze în mână focosul de la o grenadă. Șuții din Colentina aveau deja pregătite mai multe focoașe și un satâr bine ascuțit, pe care îl furaseră de la bucătărie.” (Agopian, 2013: 32-33)

Citit în grila malițioasă a fiului, comportamentul personajului aparte care este mama Mărioara este văzut ca făcând un cumul de păcate: hoată, manipatoare de bărbați, mincinoasă, certărească, profitoare, părăsindu-și în cele din urmă fiul și pe bărbatul cu care-l făcuse. Amintirea ei – în postcomunism – denotă o lipsă programatică și suspectă de empatie

cu aceea care, în astfel de situații, este o figură prin excelență luminoasă și caldă: „De când tot scriu despre taică-meu, dar și din cauza crizei ăsteia mondiale și autohtone, care îmi stă ca o căciulă prea mare pe cap, am visat-o pe maică-mea în toată splendoarea ei mizerabilă.” (Agopian, 2013: 37)

Citit din unghiul sărăciei generalizate și al goanei după hrană, personajul Mărioara este prototipul supraviețuitoarei. Fără scrupule, e drept, dar pe deplin reprezentativă pentru epocă: „Oricât am urât-o, trebuie să recunosc că maică-mea a fost toată viața o expertă în arta supraviețuirii. Robinson Crusoe ar fi pălit de invidie dacă ar fi cunoscut-o pe insula lui populată cu capre și papagali. Numai că Mărioara, maică-mea, nu trăia pe o insulă pustie, ci pe o insulă numită comunism, o insulă mai săracă decât cea unde nimerise negustorul englez.” (Agopian, 2013: 40)

Episodul în care se relatează importanța prânzului duminical la care era obligatoriu să se servească, în văzul lumii, găină, vine să întărească forța noii ordini comuniste și rezistența *underground* a păturii mijlocii, burgheze. A mânca găină duminică la prânz echivalează cu a-ți păstra *cât de cât* statutul social. Și tot despre statutul social al întregii familii este vorba atunci când copilul Ștefan urmează să devină pionier. Mușcător-ironic, memorialistul comentează: „Să fii făcut pionier nu era de colea, era primul pas pentru a intra în minunata lume nouă pe care o construiau comuniștii și în care urma să trăim. Taică-meu a rămas indiferent la veste, era deja sătul de lumea nouă, dar maică-mea a găsit în chestia asta un bun prilej de a se fuduli.” (Agopian, 2013: 53)

Minunata lume nouă înregistrează cu satisfacție ultimele suflări agonice ale societății interbelice, meseriile care se practicau și care au dispărut treptat, distracția din Tîrgul Moșilor, jocurile copiilor săraci pe maidan, primele experiențe erotice ale băieților de 10-12 ani, manifestate exclusiv fiziologic, toate întrerupte de câte o *paranteză* digresivă tributară, ca procedeu, tehnicilor romancierului Agopian, în care se sistematizează *cuceririle socialismului*, faptele reprobabile celebre ale dușmanilor regimului și, desigur, întâmplări cu tâlc personal din biografia memorialistului. Mixate postmodern cu egală mărinimie, stau alături decretele Marii Adunări Naționale, arestările în *loturile* Noica-Pillat, debutul editorial al lui Nichita Stănescu și plecarea în Brazilia a prietenului Georgelu Mera, despre care memorialistul are amintiri de neșters: „cel mai bun prieten și principalul partener de labă.” (Agopian, 2013: 65)

După plecarea acestuia se încheie etapa copilăriei în termeni de intertext ținut în frâu de aceeași autoironie jucată cu dezinvoltura intelectualului rafinat sâstisit de *anxietatea influenței*: „Odată cu plecarea lui Georgelu în Brazilia, copilăria mea se apropia cu pași repezi de sfârșit. Deoarece nu sunt Tolstoi care a debutat cu trilogia *Copilăria. Adolescența. Tinerețea*, o să sar peste adolescență pentru a mă ocupa, cam la întâmplare, de tinerețea mea.” (Agopian, 2013: 90-91)

Povestirile din armată ocupă mare parte din *Tinerețea unui viitor scriitor în comunism*, prilej pentru cititorul lipsit de (false) pudibonderii să afle cum poate să funcționeze o *fabrică de tatuaje* sau cum se face monta / fecundarea la animalele și la păsările domestice. Sau despre cum se pot rezolva problemele sexuale ale soldaților încartiruiți - prin urlat, noaptea, pe câmp.

Eliberat din armată, acolo unde începuse deja să *construiască socialismul*, intră în breasla scriitorilor cărora, în cele mai multe cazuri, puțin le păsa de ideologia unică a

partidului unic. Îi preocupau modalitățile de a câștiga bani pentru așa-zisa documentare, adică de a trăi pe spezele statului, ca *scriitori profesioniști* și, din nou, aici, o *paranteză* sintetic-edificatoare asupra statutului scriitorilor tineri în noul regim, comunist, prilejuiește o răsucire metatextuală recuzată (sau nu!) ironic: „(...) hotărâți, unii dintre ei, dacă nu toți, să ajungă scriitori, la fel ca șmecherii care mimaseră entuziasmul cu numai zece-douăzeci de ani înainte și care, după ce pupaseră regimul în bot și în cur, acum se bucurau de toate privilegiile posibile, ei bine,ăștia tineri, nemaivând ce să pupe cu adevărat, s-au considerat, scurtă vreme, din '65 până în '71, oameni liberi, și au scris ce le trecea prin cap, prin capul lor, nu prin capul Partidului. Constat că am scris o singură și lungă frază: s-a întâmplat așa deoarece pe vremea aia îl citeam pe Faulkner, căruia, astfel, i-am adus un minim omagiu.” (Agopian, 2013: 135)

Avatarurile romanului *Ziua mâniei* sunt istorisite aici, dar nu cu pre(ten)țiozitatea poeticianului, ci cu pragmatismul lucid al scriitorului care, conștient de talentul său, caută o cale de evitare a presiunii ideologice. Accentul pus pe impostura lui Alecu Paleologu degenerază treptat către un portret nimicitor, în fapt, nonșalant-ironic la nivelul dicțiunii. Este vorba despre redactorul la *Cartea Românească*, același care a refuzat publicarea cărții de debut a prozatorului. debutul lui Agopian întârzie, din acest motiv, cu opt ani. Așa încât memorialistul se răfuiește *post factum* cu inamicul său personal: „Nu aveam nici un motiv să-l suspectez pe bărbatul din fața mea de impostură: era, în definitiv, urmașul fictiv al unor împărați bizantini, făcuse cinci ani de pușcărie politică, debutase strălucit la 51 de ani, în 1970, și era redactor la Editura Cartea Românească.” (Agopian, 2013: 151)

Așadar, debutul are loc tocmai în august 1979, cu succes, iar cel de-al doilea roman publicat, *Manualul întâmplărilor*, atrage definitiv atenția, interesul și chiar elogiile criticilor importanți ai momentului. Semnalul îl dă, paradoxal, criticul comunist Paul Georgescu, omul căruia Agopian îi poartă o firească recunoștință. Previziunea lui se adevărește și ea încheie periplul dezordonat al scriitorului prin vremuri: „Încă de la debut Mircea Ciobanu mă bătuse la cap să-i dau cartea și lui Paul Georgescu. N-am făcut-o dintr-un motiv simplu: Paul Georgescu era un comunist înrăit, chestie care nu-mi trezea nicio simpatie. Când mi-a apărut *Tache* mi-am călcat pe inimă și i-am dat-o. Pe 3 septembrie 1981, Paul Georgescu semna în România literară o cronică fulminantă în care spunea, printre altele: «La a doua sa carte, tânărul Ștefan Agopian se arată un excelent povestitor, cu un fel al său deosebit, ce merită ploconile toate.». Din acel moment, destinul meu ca scriitor s-a schimbat total.” (Agopian, 2013: 172)

Bun prieten cu Nichita Stănescu, Agopian rememorează episoade din existența poetului în calitate de martor și narator credibil, dar care continuă să-și împăneze discursul cu nelipsitele secvențe descurajante pentru spiritele subțiri, cu toate că acestea dau o savoare frustă perfect digerabilă și desăvârșit asimilată în individualitatea performativă a discursului. Altfel spus, prin fragmentarea cu termeni de argou sau chiar tabu scriitura dobândește o autenticitate specială, dă impresia de viu, de trăit pe loc, aici și acum, în timp ce tocmai se povestește, iar impresiile povestitorului *fînță de hârtie* sunt identice cu cele ale naratorului de altădată,

Spontaneitatea – dacă nu cumva e truc literar – dă un plus de autenticitate întâmplărilor și personajelor scriiturii. Și câștigă și ea de pe urma stilului necenzurat.

Trecut prin acest filtru inedit, portretul lui Nichita Stănescu se constituie într-adevăr

din *linii frânte*, după cum crede Daniel Cristea-Enache, memorialistul încercând să se conformeze *observației reci, psiho-morale* și prin *îndepărtarea obiectului rememorării*. (Cristea-Enache, 2014, II)

Vârstele spirituale creatoare, dar și cele profund umane ale lui Nichita se rotesc în jurul câtorva teme-nucleu care ajută la aplatizarea timpului narat și atenuează, în egală măsură, dimensiunea cronologică a diegezei. Iată *curtea* de admiratori ai poetului, *salonul* acestuia, [„În vara lui '77, în jurul lui Nichita se formase un nou nucleu de plevușcă literar-artistico-numismatică (cum ar spune Nicolae Breban), se bea votcă, se citeau diverse producții literare mai mult sau mai puțin interesante și, cum nu exista încă o stăpână a casei, era o harababură de nedescris, practic «salonul Nichita» fiind deschis non-stop. E greu de spus ce era în capul lui Nichita în vara aia. Nu publicase nicio carte nouă de șase ani și scrisese (de fapt dictase – Nichita, cel puțin atunci când l-am cunoscut eu, nu mai scria nimic cu mâna lui) o parte din *Epica magna*”] (Agopian, 2013: 174), băutura și mai ales femeile – soții sau iubite – admiratoare sincere, admiratoare și informatoare, la fel de sincere, ale Securității, ca și talentul incontestabil al unui bărbat care fascina prin verbul său, dincolo de orice limite, chiar dacă, în timp, degradarea sa fizică și morală se accentuează. Se adaugă relațiile lui Nichita cu puterea comunistă, prestigiul de care se bucură, inclusiv în străinătate, dar și deraierile pro-comuniste greu de explicat. Sub semnul mitic al *pactului cu diavolul*, viața lui Nichita rezonază intertextual: „Mulți și-au pus problema dacă Nichita ar fi scris ce a scris dacă n-ar fi băut. Probabil că nu. Ca și Adrian Leverkühn, celebrul personaj al lui Thomas Mann, Nichita a făcut și el un pact cu diavolul. Acesta i-a oferit douăzeci și patru de ani de geniu, exact cât și lui Leverkühn. Și-a plătit datoria către diavol prin alcoolism și o moarte prematură. Am spus douăzeci și patru de ani din cauză că Nichita nu a băut până la douăzeci și șase de ani, spre râsul colegilor de generație, decât carcalete, un amestec de vin, sifon și sirop. Când a debutat, în 1960, cu volumul *Sensul iubirii*, putea de talent. I s-a părut prea puțin.” (Agopian, 2013: 176-177)

Cele două registre stilistice care continuă să funcționeze și aici, în raport contrapunctic, noncontradictoriu, adaugă frumuseții feminine, care l-a fascinat întotdeauna pe poet [iat-o pe Gabriela Melinescu, „o brunetă superbă, care-ți tăia respirația când o vedeai prima oară” (Agopian, 2013: 180)] o descriere malițios-ironică a „obiectului” dintre picioarele lui Nichita pe care poetul însuși, plin de umor, îl descria ca „fiind de categoria mijlocie-mică, cu aspect butonat” (Agopian, 2013: 179); a fost, fără îndoială, un maestru neegalat al formulelor memorabile, din care poeticitatea și genialitatea țâșnește prin toți porii, cum ar fi: „Am simțit că de plictiseală încep să-mi crească aripi din cur” (Agopian, 2013: 231)

Relațiile poetului cu autoritățile comuniste sunt susceptibile de a fi citite în dublu registru: pe de o parte, ca micromonografie a statutului unui scriitor consacrat în comunism, căruia statul îi asigură suficiente surse de venit ca să poată trăi cu mult peste nivelul mediu al celorlalți oameni, pe de altă parte, ca inventar al scurtelor răbufniri de indignare ori de ironie camuflată prin care Nichita își păstrează renumele de poet nesupus regulilor, iar Agopian își permite luxul *nevinovat* de a se redimensiona cu dezinvoltură în text, deghizat în naratorul memorialist: „În 1978, lumea literară era împărțită în două tabere, una bună și una rea. Scriitorii din tabăra bună se grupaseră în jurul revistei *România literară*, susțineau autonomia esteticului și erau sprijiniți de postul de radio Europa Liberă, cu care aveau legături strânse, chiar dacă ele erau clandestine. Se poate considera că Nicolae Manolescu era liderul grupării

bune. Cei răi aveau două reviste, *Săptămâna* și *Luceafărul*, erau protocroniști înrăiți, naționaliști și antisemiți. Securitatea îi sprijinea pe față, la fel și Partidul. E drept că în conducerea superioară de partid erau și oameni care, din diverse motive, sprijineau gruparea bună. Gogu Rădulescu era unul dintre ei. Era destul de educat, meloman de bun-gust și era căsătorit cu o evreică cu veleități de scriitoare. Cu toate că făcea parte din tabăra celor buni, Nichita cocheta și cu ceilalți. Avea în comun cu ei discursul naționalist pe care îl motiva cu dragostea lui pentru limba română și din când în când avea scurte puseuri antisemite.” (Agopian, 2013: 201-202) Cât privește relațiile cu critica literară, foarte bune, după cum se știe, intervenția (ne)autorizată a lui Agopian se reflectă în selecția tendențioasă a opiniilor critice care, citite în *raccourci*, indică fără dubiu simpatiile și, mai ales, antipatiile memorialistului. Care poate, aflându-se în posesia unui pamflet al poetului care-l vizează pe Nicolae Manolescu, să inițieze *post factum* un dialog de *idei îmbrăcate în forma deosebit de sensibilă a maliției* asezonată cu ceva venin de breaslă și care nu slujește nici criticului, nici poetului, ci doar idiosincraziilor memorialistului: „Cum spuneam, în 1978 Nicolae Manolescu l-a despăduchiat cam brutal pe îngerul lui Nichita și poetului i-a sărit țandăra. A dictat la repezeală un pamflet intitulat «Graba strică treaba», pe care până la urmă a renunțat să-l publice. Pamfletul a rămas la mine și, umblând acum vreo lună printre niște hârtii vechi, l-am găsit. Iată câteva fragmente din el: «Așa cum el (Nicolae Manolescu – n.m.) îi poate descrie pe alții, și alții îl pot descrie pe el: e o bucurie a literaturii române că există un țâfnos ca Nicolae Manolescu. Măhnirea coastei mele din care s-a născut Eva este însă aceea că domnia sa gândește uneori literatura ca pe un fapt sportiv, iar nu revelatoriu. (...) Să nu crezi, iubite cetitoriule, că nu-l iubesc pe Nicolae Manolescu. Dimpotrivă, îl iubesc, dar îi cert caracterul, îi urechez graba.» (Agopian, 2013: 204)

Un inventar al defectelor lui Nichita, reale, supralicitate sau pur și simplu inventate, nu scade cu nimic valoarea tendențios literară a acestui personaj fascinant al scriiturii, precedat de o legendă multiplicată și amplificată la nesfârșit. Căreia i se adaugă, din când în când, în momente ale scriiturii, nu știi dacă intenționat alese, dar evident bine plasate prin efectul de debușeu umoristic, de savoare a narațiunii și de desconsiderare distructiv-ironică a regimului comunist, ipostaze ale nonconformismului stănescian ce frizează uneori tragicomicul. „Nichita avea o geantă diplomat în care își păstra ordinele, decorațiile și medaliile pe care le primise în decursul vremii. Câteodată, când era mai bine dispus, se dezbrăca până când rămânea în boxerii lui negri și pe chiloții ăia își atârna decorațiile. Apoi se plimba țanțoș prin fața celor prezenți zicând: «Uite, bre, așa ar trebui purtate decorațiile, în pielea goală, ca să vadă toată lumea că nu ai nimic de ascuns!» (Agopian, 2013: 223)

După moartea lui Nichita, se duc, unul după altul, majoritatea atinși grav de patima băutului, sau se retrag din viața literară activă mai toți *salonarzii*. O epocă întreagă, *epoca Nichita*, se stinge: „Fănuș Neagu a ajuns academician și a fost pe vremea guvernării PSD director al Teatrului Național. Nu mai bea din cauză că era foarte bolnav.” (Agopian, 2013: 240) „Augustin Frățilă (Gusti) a debutat târziu, în 1995, cu volumul de versuri *Gramatica morții*. A fost redactor la Editura All. A murit în 2010, la 57 de ani, din cauza unui cancer pulmonar. Gabriela Negreanu, poeta care i-a fost redactor la volumul *Opere imperfecte* (1979) și care a adormit în patul lui Nichita din cauză că a băut prea mult, ea nefiind băutoare, s-a sinucis în 1995, aruncându-se de pe blocul în care locuia. Avea 48 de ani. Ion Băieșu, Guță, cum îl alintau prietenii, a murit la 59 de ani, în New Jersey, în 1992. Alcoolul a pus hotărât

umărul la moartea lui.” (Agopian, 2013: 241)

Sfârșitul de poveste care încheie capitolul memorialistic dedicat lui Nichita Stănescu stă sub semnul aceluiși *pact cu diavolul* ajuns, acum, la scadență. Poetul pierde categoric pariul cu destinul, dar îl câștigă pe acela cu posteritatea.

Capitolul care îl are în centru pe Marin Preda este redactat, potrivit lui Daniel Cristea-Enache, „coerent, realist și comportamentist” (Cristea-Enache, 2014, II), ca și cum Agopian s-ar fi lăsat contaminat de bunăvoie de particularitățile scriiturii de tinerețe a prozatorului șaizecist. Subsecvențele capitolului indică o atentă dozare a informațiilor, o exploatare cu măsură a spațiului tipografic și grija pentru ținuta formală a textului.

Cu Marin Preda la Capșa – în care, pe lângă marele prozator, aspirantul la statutul de scriitor cu acte în regulă *se cacă pe el de emoție*, *Cu Marin Preda la doctor*, *Moartea lui Marin Preda*, *Marin Preda, bârfe* sau *Marin Preda, azi* [„cu mențiunea ironică: cititorii care admiră proza lui Preda pot sări liniștiți peste acest capitol” (Agopian, 2013: 259)], sunt fragmente ale unei *biografii exemplare* în sensul postmodern al formulei. Căci memorialistul este mereu însoțit de un (auto)ironist ce nu se dezmințe și care rămâne consecvent cu sine: „rău, atent, caustic, informat, sarcastic.” (Cristea Enache, 2014, I).

Așa se face că autoritatea culturală și marele talent al lui Marin Preda sunt dublate de reputația de mare băutor și de bărbat violent cu femeile. Ca și de scriitor care, pentru bani, a făcut destule concesii regimului comunist: „S-a vorbit mult și despre arghirofilia lui Marin Preda. Într-o scrisoare către prima soție, Aurora Cornu, Marin Preda scrie: «Când aud cuvântul bani am o tresărire de voluptate și de durere în același timp.» Tot Paul Georgescu povestea că nuvela *Desfășurare* Preda a scris-o ca să ia Premiul de Stat, un premiu uriaș la vremea respectivă (30.000 de lei, când salariul mediu era de vreo 600 de lei). E drept că a fost împins de la spate ca să scrie de același Paul Georgescu. Care mai apoi își bătea joc de autorul lacom de bani și de gloria efemeră pe care i-a adus-o un compromis de care i-a fost rușine până la sfârșitul vieții.” (Agopian, 2013: 258)

Opiniile critice ale lui Agopian rămân aceleași – Marian Popa, Eugen Negrici (chiar și) Nicolae Manolescu, iar efectele asupra romancierului Preda sunt marcante. *Moromeții* ar fi un roman „greoi, tern, adesea neglijent” (Agopian, 2013: 259), „linear, cronicăresc, bolovănos” (Agopian, 2013: 260) sau un instrument care, date fiind *exagerările* privind *sărăcia* lui Ilie Moromete, a sfârșit prin a *justifica colectivizarea forțată*. (Agopian, 2013: 260)

Și temele reconstrucției profilului scriptural al personajului Marin Preda sunt aceleași cu ale personajului Nichita Stănescu: relațiile cu regimul comunist, femeile care s-au perindat prin viața lui, procesul de creație, statutul socio-profesional, prestigiul de breaslă și sursele de venit. Numai că, în pofida senzației că, de foarte multe ori, personalitatea romancierului șaizecist apasă asupra neliniștilor unui Agopian care se simte din capul locului marginalizat, nefiind nici șaizecist, nici optzecist și hrănind, pe lângă *complexul de ultim venit*, o anume suficiență față de *scriitorul semizeu* (Cristea Enache, 2014, II), Agopian se dovedește a fi intolerant cu Marin Preda: „Una peste alta, lui Marin Preda nu i-au reușit prea multe lucruri în viață, chiar dacă, la o privire superficială, părea a fi exact pe dos. A debutat, în 1948, cu o carte excepțională, *Întâlnirea din pământuri*, dar vremurile nu mai erau potrivite pentru o asemenea carte. Comuniștii puseseră total mâna pe putere și realismul socialist, importat din URSS, a prins ca într-o menghină literatura română. Nici Preda nu scapă prea ușor din

malaxorul ideologic și povestirile din volumul de debut sunt considerate «anacronice, naturaliste, nu reflectă problemele arzătoare ale țării». Este dezorientat, dar dorește cu orice preț să ajungă scriitor, așa că în 1949 publică povestirea realist-socialistă *Ana Roșculeț*, de care apoi îi va fi rușine. Cu toate că e scrisă conform poncifelor epocii, povestirea este aspru criticată.” (Agopian, 2013: 262)

Înregistrează cu seriozitate suspectă eșecurile lui Preda (romanul *Risipitorii*, de pildă) și merge, ajutat de voci critice tendențios selectate, în direcția discreditării *Moromeților*. Impresia de înregistrare nudă a faptelor se subțiază progresiv, așa încât, la finalul capitolului, o (anti)concluzie lasă deschisă calea către o dublă direcție interpretativă: a biografiei lui Marin Preda, personaj al scriiturii lui Ștefan Agopian și a biografiei lui Ștefan Agopian redactată *malgré-soi, par lui même*.

Concluzie

Periplul memorialistic al lui Agopian se încheie, după câteva escale intitulate *La România literară, O călătorie la Bratislava, Adio, România literară*, la care se adaugă prozele reunite sub denumirea *Patru povestiri autobiografice (Un evreu necăjit, Câte ceva despre lucrul bine făcut, Oglinzi, pizdă și azotat de argint, Domni și domnișoare)*¹, cu *Un fel de concluzie: Vise de glorie și trândăveală*, în care mulțumește, jumătate în glumă, jumătate în serios, Partidului, Securității, lui Conu' Alecu Paleologu. Sub pojghița de nelipsită autoironie, însă, Ștefan Agopian rămâne consecvent cu sine: „Aveam 36 de ani când m-au primit în Uniunea Scriitorilor, doi copii și un ficat foarte sănătos. Stau astăzi și mă gândesc că, dacă nu erau « Tezele din iulie », Conu' Alecu cu lenea și ezitățile lui, Partidul și Securitatea atât de vigilente, astăzi eram de mult un nume pe o cruce la Cimitirul Armenesc. Nu-mi rămâne decât să le mulțumesc și să le port veșnic recunoștință.” (Agopian, 2013: 377)

Bibliografie

Agopian, Ștefan, *Scriitor în comunism (niște amintiri)*, Polirom, Iași, 2013

Cristea-Enache, Daniel, *Ucenic, calfă, meșter (I)*, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Ucenic-calfa-mester-%28I%29*articleID_29741-articles_details.html – accesat la 1.04.2014

Cristea-Enache, Daniel, *Ucenic, calfă, meșter (II)*, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Ucenic-calfa-mester-%28II%29*articleID_29761-articles_details.html - accesat la 1.04.2014

Goldiș, Alex, *Viața literară după Agop*, disponibil la adresa <http://revistacultura.ro/nou/2014/02/viata-literara-dupa-agop/> - accesat la 1.04.2014

Gheorghisor, Gabriela, *Amarcord-ul lui Ștefan Agopian*, disponibil la adresa <http://revistaramuri.ro/index.php?id=2674&editie=92&autor=de%20Gabriela%20Gheorghiu%20BAor> - accesat la 1.04.2014

Paul Bădescu, Cezar, *Interviu cu Agopian, Ștefan, „N-aveam de ales: ori scriitor, ori nimeni”*, disponibil la adresa http://adevarul.ro/cultura/carti/interviu-Stefan-agopian-scriitor---n-aveam-ales-scriitor-nimeni-1_530767bdc7b855ff568b06b0/index.html - accesat la

¹ Asupra cărora vom reveni într-un studiu aprofundat, ulterior

1.04.2014

Pop, Doru, *Un puzzle uriaș: comunismul!* disponibil la adresa <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=2310> - accesat la 1.04.2014

Tache, Simona, *Amintirile savuroase ale unui scriitor prea sincer*, disponibil la adresa <http://www.simonatache.ro/2014/03/24/amintirile-savuroase-ale-unui-scriitor-prea-sincer/> - accesat la 1.04.2014

NATIONAL IDENTITY AND THE EFFECT OF GLOBALIZATION. THE CASE OF PETRU POPESCU, JEFFREY EUGENIDES AND IAN MCEWAN

Maria-Miruna Ciocoi-Pop, Assist., PhD Candidate and Narcisa Schwarz, Assoc. Prof., PhD, "Vasile Goldiș" University of the West, Arad

Abstract: The new Europe's unionist spirit, as well as the large perception of the phenomenon of globalization, are a fact in our day and age. The importance and the role of individual communication, group – or even social communication is growing by the day in a world of profound changes, which ensue and arise from one another at such fast pace that cannot be totally captioned, unless maybe by the media. Thus, the importance of literature, literary research and multi-national, bilingual authors is crucial to the understanding and reception of such issues as national identity and globalization. In our paper we will try to point out the relevance of national identity for three authors who are defined and characterized by this phenomenon, namely Petru Popescu, Jeffrey Eugenides and Ian McEwan. What is more, we will underline the way in which their writings contributed to what we call "globalization" today.

Keywords: globalization, identity, nationality, literature, multiculturalism

In order to comprehend the mechanisms behind such concepts as "national identity" and "globalization", as well as their effect upon creators of literature, we would like to focus on a few theoretical aspects, in the first part of our paper. There is a fine line between the terms identity/ individuality and nationality. In fact, nationality and national identity are, in their turn, slightly different. The former focuses, at least from our perspective, more on the relationship between the individual and the state, in other words on the homo politicus, while the latter is based on the relationship between the individual and the culture, the civilization, the society of a nation, that is the homo economicus. In other words, as far as the individual is concerned, nationality expresses the relation between a human being and the state as a political, official organization and national identity, on the other hand, corresponds to the linkage between the individual and the culture that he belongs to. National identity might be a little bit more permissive in matters of personality and uniqueness, of the cultural expression that a human being, most often, chooses to pertain to.

Be that as it may, identity is a very flexible notion, at least in what semantics or social sciences are concerned. The large number of theoreticians who have dwelled upon the significance and the multiple definitions of the term "identity" stand testimony to this: R. Jenkins, 1996; S. Hall and P. Du Gay 1996; R. Williams, 2000; and the list of names can continue. The use of the term "identity" has become extremely diverse in time. In their scientific paper entitled *Beyond "identity"* (2000), F. Cooper and R. Brubaker argue that sciences and humanities have altered the "strong" sense of the term, which refers to individuality, with a "weak" sense, which refers to contextualized, sensible, susceptible forms of individuality. More recent approaches have pointed out that identity is no longer an attribute of the human being, something that an individual is, but rather an action of an entity.

The same two authors point out that individuality can be approached in terms of identification with the others, which involves classifying the self or the others, and that both identification and classification are steps towards discovering and identifying the self. Coming back to nationality, identity and national identity, many have discussed whether

identifying oneself with one's nation, rejoicing over the identification of the self with one's nation, necessarily means identifying with a certain group and thus creating a negative, unhealthy relation between the self and the other(s), creating extreme nationalistic behaviour. These assumptions or theories might be true in some cases, but for the majority of the instances, we believe that it is a natural characteristic of the homo politicus to identify itself with a group and thus to create a feeling of belonging. This does not necessarily imply that the individual rejects otherness. Even though we have associated the term "nationality" to the political, state-related sphere of existence, there are other theories and nuances which seem equally valid to us.

David McCrone and Richard Kiely, for instance, focus on the distinction between nationality and citizenship: "nationality and citizenship actually belong to different spheres of meaning and activity. The former is in essence a cultural concept which binds people on the basis of shared identity – in Benedict Anderson's apt phrase as an 'imagined community' – while citizenship is a political concept deriving from people's relationship to the state. In other words, nation-ness and state-ness need not be, and increasingly are not, aligned". (McCrone, Kierly, 2000) It is true nevertheless, that the terms "national identity" and "citizenship-identity" are highly similar, due to historical, social or political approaches, and they most often overlap in popular knowledge. All of these different points of view prove that both the collective and the individual identity are of utmost importance, especially in our day and age.

Such concepts as "nationality", "identity" and, implicitly "globalization", are re-defined and enriched, underlined and altered by literature. The following quote from Jonathan Culler's book entitled *The Literary in Theory*, shows that literary works have a deep impact on present-day social and individual matters: "This structure of exemplarity has been important to the relationship of literature to the problem of identity, which has been so central to the recent history. Is the self something given or something made, and should it be conceived in individual or social terms? Literature has always been concerned with such questions, and literary works offer a range of implicit models of how identity is formed." (Culler, 2006)

In what follows, we would like to focus our attention on the issue of national identity in the case of three, apparently, very different authors but who find common ground due to the similarities concerning national identity and globalization. We are referring, of course, to Petru Popescu, Jeffrey Eugenides and Ian McEwan. Before moving on to the authors themselves and the way in which globalization has influenced their national/trans-national identities, let us dwell upon the primary result of their work, namely literature. In his book *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Jonathan Culler emphasizes the almost incongruous position of literature in the great field of theory; he states that literary theory nowadays focuses on anything ranging from philosophy, to sociology, to psychology, gender studies and many, many more, but literature itself. Throughout the book the author consistently asks himself what literature is and he finds numerous explanations. One question in particular is relevant to our topic of national identity and globalization, namely: "What is involved in treating things as literature in our culture?" (Culler, 22) And the answer comes just as straight forward: "(If) Literature is language decontextualized, cut off from other functions and purposes, it is also itself a context, which promotes or elicits special kinds of

attention. For instance, readers attend to potential complexities and look for implicit meanings, without assuming, say, that the utterance is telling them to do something. To describe ‘literature’ would be to analyse a set of assumptions and interpretive operations readers may bring to bear on such texts.” (Culler, 25)

That is to say, literature is a significant pillar in culture and it is affected by alterations according to the readers’ expectations, assumptions and interpretations. In this respect, globalization can play a vital role, because the current communicational possibilities have changed literary reception completely and have enabled both writers and readers to a very rich, vast reading experience. What is more, literature has been influenced by globalization but at the same time, literature has played a dynamic role in the development of this geo-political, economic and cultural occurrence called “Globalization”. Speaking of globalization, there are some writers whose literary outcome or even identities have been majorly influenced by this ongoing process. One of them is Petru Popescu, the Romanian born American best-selling author, who has left Romania during the communist regime, despite the fact that he had reached the height of appreciation as a writer, and moved to the United States. What is particularly interesting in his case is that his work, whether written in Romanian or in English, has been widely appreciated all over the world. Petru Popescu has become a powerful promoter of Romanian values and realities in the United States and of the American culture in Romania. National identity in his case is essential to his development as a complete, complex author.

Petru Popescu has met the expectations of his readership in the East and the West alike, not only due to the autobiographical character of his novels, but especially due to the sincerity and authenticity which characterizes his style. Although the subject matter of his novels, History, Ideology, Politics, Philosophy, is not always digestible to larger audiences, he has managed to write about them in an accessible, straight-forward manner. He has been very well received in two essentially different geographical, cultural and historical areas like the East and the West, because Petru Popescu wrote about the human nature, his writings thus appealing to several different generations. Petru Popescu moved to the United States and thus shifted from the national, local audience to a international, diverse readership. The effects of globalization and mass communication of the present days have enabled a writer like Petru Popescu to express his talent and to become an author who has surpassed the limits of a national readership and has become a writer delivering literature to mankind. Clearly the evolution of inter-cultural transmission of information, which came along with the ample process of globalization, has had great influence on a writer like Petru Popescu.

In *The Novelization of Identity*, Magda Danciu brings forth some valuable and pertinent hypotheses about Petru Popescu’s national identity, encompassing general truths about national distinctiveness as well. Petru Popescu has not redefined himself as a writer, as his literary talent was inborn and undeniable, but as an author and as an individual, he has reinvented himself; he has combined the need of national belonging with a bold inner self: “History, in general, may contribute to the enhancing of a sense of community and belonging and to the crystallisation of one’s identity, in moulding one’s future as a member of a certain group. National Identity is seen to be a highly resonating inner self that turns into a dominant self whenever it is exposed to conditions of deracination against one’s own volition; when the subject reflected upon is an artist/writer who most often perceives this detachment with a

greater sense of difference, national identity can become a signifier of a particularly emotional loss and nostalgia, as from this vantage point a boundless nation is no fantasy. The concept of national affiliation, so deeply imprinted in oneself, generates the strength, stamina and belief of any individual who happens to be living outside his/her own country to be in the need of biographical re-invention and identity self-definition.” (Danciu, 2010) That is to say, Petru Popescu too had to traverse both past and present in order to identify his (trans)national self.

Jeffrey Eugenides is a famous American author of Greek origin, who has been living for very many years in Germany. It is understandable that he has been confronted with multiculturalism, interculturalism and the interactivity proper to Modernism and Postmodernism. “*Middlesex*” and “*The Virgin Suicides*”, two of his best known novels, prove that the relativism of literature stands in close relation to History and cultural identity. Eugenides is by his nature a transnational human being. He has travelled and lived in various geographical regions, never forgetting his Greek origins – the thematic of the majority of his novels stand testimony. He often makes use of the collective, popular Greek memory, based on various cultural and literary references. A quotation from his novel *Middlesex* is notable and relates perfectly to the theme of globalization and national identity, in the case of Jeffrey Eugenides: “You used to be able to tell a person’s nationality by the face. Immigration ended that. Next you discerned nationality via the footwear. Globalization ended that.” (Eugenides, 2002)

Building and finding new and old identities is actually a crucial subject in Eugenides’ *Middlesex*; beginning with Calliope’s exploration for sexual identity and moving on to the Greek family’s search for historical and cultural identities. As Yanoula Athanassakis points out in her article entitled “The American girl I had once been: Psychosomatic trauma and history in Jeffrey Eugenides’ *Middlesex*”, “The project of identity-making and historical recovery in *Middlesex* is explored physically and corporeally. *Middlesex* moves through tumultuous historical moments and identifies what might be thought of as convulsions in the seemingly serene and relaxed musculature of the historical body.” (Athanassakis, 2000) Exploring globalization and national identity both psychologically and physically, as Eugenides’ main character does, is maybe one of the most intricate, many-sided and complete approaches possible.

Eugenides’ choice of setting the novel in America was not fortuitous at all. It suggests that the United States are the epitome, the embodiment, the symbol for globalization and cross-national identity – an identity that the author himself has been many a time confronted with. Thus, History is of utmost importance for Jeffrey Eugenides. In *Middlesex* it creates identities and structures the path to the future: “In this life we go backwards. Living sends a person not into the future but back into the past, to childhood and before birth, finally to commune with the dead. You get older, you puff on the stairs, you enter the body of your father. From there it’s only a quick jump to your grandparents, and then before you know it you’re time-travelling.” (Eugenides, 2002)

The final author whom we have found illustrative for the topic of our paper is Ian McEwan, maybe the most appreciated contemporary British author, who is Scottish. McEwan lives in London and stems from the family of a British officer, who has been detached for many years to the western part of Germany. Thus the author has spent a great part of his

childhood and adolescence in a foreign country. The distinctiveness of McEwan lies in the endless spring of his literary creativeness, as well as in finding new ways of literary eloquence. In an interview on climate change, Ian McEwan had the following to state: “To address climate change and the political challenges it raises, we must harness imagination to understanding, good science to enlightened globalisation.” (McEwan, 2005) We need to underline the perspicuity of the expression “enlightened globalisation” – that is to say, a literate, open-minded, refined growth to a worldwide magnitude. Due to the nature of his family affairs and personal development, Ian McEwan has drawn global knowledge together. The majority of his bestselling novels deal with contemporary, realistic, updated state of affairs. The novel *Solar*, for instance, addresses the issue of solar energy and climate change, one of the most stringent issues today.

On the other hand, *Black Dogs* encompasses such aspects as identity, history and culture as well. In fact, some reoccurring themes in the novel lead to the conclusion that the individual and society are profoundly influenced by history. In the article “Bringing the Past to Heel: History, Identity and Violence in Ian McEwan’s *Black Dogs*”, Anja Müller-Wood and Carter Wood underline the following: “In the book, identities are established in reference to social ideologies; world-historical events invade and shape personal life, in ways both terrible and laughable.” (A. Wood, C. Wood, 2007) That is to say, McEwan’s work is, in part, focused on the issue of defining the self and creating a national/ historical identity. The authors then go on to state that “History is not only shown to be relevant but indeed crucial to an individual’s self-understanding; Jeremy has rightly been called a ‘postmodern orphan’, set adrift amongst the competing discourses of his time.” (A. Wood, C. Wood, 2007)

It appears that the peculiarities of nationality, national identity and globalisation are numberless and can be exploited and debated from numerous vantage points. Indubitably the three obviously dissimilar authors, Petru Popescu, Jeffrey Eugenides and Ian McEwan, are, perhaps to an unexpected extent, alike. They have all been influenced, on a personal and on a professional basis, by multiculturalism and interculturalism and thus they have structured national and transnational identities, both for themselves, as well as for their characters. Beyond doubt, their literary contribution opened ways to new interpretations and conceptualizations regarding national identity and globalization.

Bibliography

- Athanassakis, Y. The American Girl I had once been: Psychosomatic trauma and history in Jeffrey Eugenides’ *Middlesex*. *European Journal of American Culture*. 3.30 (2000)
- Brubaker, R. , Cooper. F. *Beyond Identity. Theory and Society* 29 (2000). Available at: <http://works.bepress.com/wrb/2>
- Culler, J. *The Literary in Theory*. Stanford University Press, 2006
- Culler, J. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, USA, 1997
- Danciu, M. *Petru Popescu and the Experience of Fragmentation*. Exploring Transculturalism: A Biographical Approach. 1st Edition. VS Verlag für Sozialwissenschaften. p. 53-63. Germany, 2010
- Eugenides, J. *Middlesex*. Bloomsbury Publishing. London, 2003
- McCrone, D., - Kiely. *Nationalism and Citizenship*. *Sociology* 34, p. 19-34, 2000

Müller-Wood, A., Wood, J.C. Bringin the Past to Heal: History, Identity and Violence in Ian McEwan's *Black Dogs*. *Literature and History*, 16.2, p. 43-56 (2007)

METAPHORICAL INSERTION IN THE COMPARATIVE STRUCTURE OF RADU GYR'S DETENTION POETRY

Lavinia-Ileana Geambei, Assist. Prof., PhD, University of Pitești

Abstract: As a newer chapter of the Romanian literature, the poetry of communist political detention has a special status and aspect, despite the "atypical" conditions in which it was born and transmitted; it also contains genuine poetic and imagistic triumphs, the metaphor enjoying supremacy.

Not being a local analogy, metaphor adds to broad stylistic constructions, along with other tropes and expressive style that strengthen or motivate it, giving rise to the phenomenon of linked up tropes.

This stylistic phenomenon is very common in Radu Gyr's poetry of detention which, as shown in the work "Aspects of metaphor in the poetry of detention" (2007), surpasses the other detention creations in terms of aesthetic value and sensitivity of the verse.

Starting from these premises, the paper aims to analyse the way in which the metaphorical utterance inserts into the comparative structure of Radu Gyr's poetry of detention, thus increasing the expressiveness of the verse.

Keywords: metaphorical insertion, comparative structure, poetry of detention

Ceea ce numim, odată cu căderea comunismului, după 1989, „literatura închisorilor comuniste”, reprezintă un segment amplu al literaturii române contemporane, cuprinzând pe de o parte lirica, adică acele versuri create chiar în detenție sau în lagărele pentru anticomuniști de către cei care au devenit „poeti după gratii” (acesta fiind și numele a cinci volume colective de astfel de versuri) și, pe de altă parte, memorialistica detenției politice, mulți care au supraviețuit Gulagului românesc având puterea să aștearnă pe hârtie mărturii crâncene, care ne îngrozesc.

Așa cum am afirmat și în lucrarea noastră *Ipostaze ale metaforei în lirica detenției* (2007: 3-4), considerăm că poezia reprezintă creația „originară” a închisorilor, fiindcă a fost creată chiar acolo, în reclusiune, pe când proza s-a scris ulterior, retrospectiv, cel mai adesea cu o fatală „detașare”. De aceea, așa cum arată Răzvan Codrescu, se poate spune că poezia păstrează într-un chip mai autentic intensitatea trăirilor care au generat-o, „are astăzi o mare forță mărturisitoare și a avut ieri o uriașă funcție «salvatoare» și «purificatoare». Nu este o exagerare să se spună că poezia aceasta a fost hrană și cuminecătură, dar și «răzbunare» directă a spiritului împotriva celor ce au căutat să-l pervertească sau să-l sugrume” (CODRESCU, 1995: 8).

Lipsiți de posibilitatea de a scrie în condiții firești, vocile lirice din închisoare, care nu au renunțat la idealurile lor, au continuat să fie conștiințe active în universul concentraționar, creând în ciuda tuturor interdicțiilor impuse de temnicheri.

În ceea ce privește valoarea artistică a versurilor din detenție, aceasta cunoaște uneori asperități, pentru că, victorie a spiritului, poeziile respective sunt emanații spontane, ele poartă amprenta condițiilor în care au fost create, fără a se bucura de privilegiul unei operații de șlefuire, de cizelare, în vederea desăvârșirii lor.

Chiar unul dintre creatorii acestei lirici afirmă că valoarea literară față de cea documentară este diminuată, pentru că, în situația în care se afla el, la fel ca mulți alții, folosindu-se doar de memorie, n-a recurs la simboluri și mijloace stilistice calculate, ceea ce „am căutat să respect în structura lor a fost numai muzicalitatea” (GIURGECA, 1995: 160).

Uneori, însă, eufonia, răspunzând negreșit unei nevoi mnemotehnice, sfârșește prin a deveni mecanică. Totuși, în ciuda condițiilor „atipice” în care s-a născut și s-a transmis, lirica detenției politice comuniste conține și adevărate triumfuri poetice și imagistice, în care un loc suveran îl ocupă metafora.

Nefiind o figură de analogie cu caracter local, metafora intră în țesătura unor construcții stilistice ample, alături de alte figuri și procedee artistice, care să o întărească sau să o motiveze ori pe care ea să le reliefeze, născându-se astfel fenomenul înlănțuirii figurilor. Acest fenomen stilistic este foarte frecvent în lirica detenției a lui Radu Gyr, care, așa cum am demonstrat în lucrarea menționată mai sus, *Ipostaze ale metaforei în lirica detenției* (2007), se ridică net, ca valoare estetică, dar și ca forță și sensibilitate degajate de vers, deasupra celorlalte creații ale detenției.

Gabriela Duda, în studiul dedicat metaforei în poezia simbolistă, așază comparația în „constelația analogiei”, pornind în primul rând de la „istoria comună a celor două figuri” (DUDA, 2002:75). Propunând, apoi, un traseu invers celui imaginat și propus mai demult de G. Genette în *Retorica restrânsă*, în care metafora apărea la capătul unei serii de operații succesive de contragere a exprimării figurate, cercetătoarea concluzionează: „comparația ar apărea ca o etapă ulterioară, de motivare și de transformare discursivă a metaforei, fenomen retoric primar” (*Ibidem*). Un alt motiv pentru care comparația este inclusă în constelația analogiei este posibilitatea inserției enunțului metaforic în structura comparativă.

În versurile lui Radu Gyr, ca de altfel ale multor reprezentanți ai liricii detenției, observăm prezența metaforei în schema comparativă: A este B ca C, ceea ce justifică numărul oarecum mai mic al metaforei-implicație în aceste versuri.

Preluând notația și terminologia de la Jean Cohen (*La comparaison poétique, Essai de systématique, Langages (Langue et littérature)*, 1968, nr. 1, p. 43-51), Gabriela Duda (*Ibidem*) prezintă toate posibilitățile de inserție a enunțului metaforic în structura comparativă:

- a) termenul mediu (B) (trăsătura semantică aparținând domeniului de intersecție) este denotativ în raport cu comparatul (A) și comparantul (C) (comparație metalogică);
- b) termenul mediu este conotativ în raport cu comparatul și denotativ în raport cu comparantul;
- c) termenul mediu este denotativ în raport cu comparatul și conotativ în raport cu comparantul;
- d) termenul mediu este conotativ în raport cu ambii termeni extremi.

Se poate afirma, cu precauția de rigoare, că ultimele trei tipuri de comparații, comparații metaforice, tind să facă concurență metaforei în lirica detenției.

În poezia detenției a lui Radu Gyr, comparația întemeiată pe caracterul figurat al predicatului delimitează o zonă stilistică distinctă. Cel mai bine reprezentate sunt comparațiile de tip (b), caracterizate prin relația metaforică între termenii A și B: „Și lacătul rage-njunghiat ca o fiară” (*Zăbrele*); „Păianjene-mi sfârâi pe-obraz ca o vâlvoare” (*Nesomn*); „Țipātu-nțepenește în ger, / Ca o momâie de paie” (*Frig*); „Pe sub timpul de cremene seacă, / curg ca o gărlă împutită și rea” (*Curgere*); „ne-așteaptă o muiere, pe fiecare, / cu pântec de miere și de uitare, / și cu sărutul adânc, ca un lac.” (*Halucinații*); „Și ca urzica ies prin garduri sparte, / mă tai în neliniști ca în cuțițe” (*Osânda*); „îndoiala grea / crește-n jur asemenea / unei negre iederi.” (*Neîmpliniri*).

Versurile următoare, din poezia *Foamea*, a lui Radu Gyr: „Deschide-te, sobă, ca o cișmea, / gălgâitoare de miere...” fac ca lectura să oscileze între două posibilități de descifrare. Comparantul „o cișmea” are o poziție ambiguă în relație cu cei doi termeni medii posibili: „deschide-te” și „gălgâitoare”, iar această ambiguitate face ca interpretarea versurilor să rămână deschisă, creând acel halou de nedeterminare, generator de sensuri simbolice: „Deschide-te, sobă, ca o cișmea, / gălgâitoare de miere...” sau “Deschide-te, sobă, ca o cișmea, / gălgâitoare de miere...”, în a doua variantă termenul comparat fiind postpus celui comparant.

Aceeași ambiguitate în privința termenilor medii se întâlnește în comparația: „Alteori tipă [sângele temniței] sălbatic și crud, / ca o aprigă poftă de viață” (Radu Gyr, *Sângele temniței*). Comparatul este clar „sângele temniței”, la fel ca și comparantul „aprigă poftă de viață”, care conține și un epitet personificator. Dar termenul mediu poate fi verbul „tipă”: „tipă .../ ca o aprigă poftă de viață”, dar și cele două adjective cu rol de element predicativ suplimentar: „sălbatic și crud”: „...sălbatic și crud / ca o aprigă poftă de viață”. Oricare ar fi termenul B, el este conotativ și față de termenul A și față de termenul C, comparația fiind de tipul (d).

Într-o strofă din poezia *Zodie*, comparația metaforică de tip (b) anticipează și, în același timp, justifică cele patru metafore verbale: „Tăicuțule, taică, / feciorul tău se zbate ca o lupoaică, / se zvârcolește și urlă în cușcă, / și zgârie drugii și-i mușcă...”.

Iar în versurile: „Te-am potcovit cu văzduh, tinerețe, / ca pe un mânz din poveste, sălbatic” (*Cavalcadă*), metafora implicație „văzduh” este grefată pe comparația metaforică în care termenul predicat este conotativ față de comparat.

Împletirea comparației cu metafora este ilustrată în mod deosebit în aceste versuri ale lui Radu Gyr: „Divin Inginer, ai zidit peste mine / Nemărginirea, ca o arcadă” (*Stigmat*). Metafora implicație cu determinant adjectival „Divin Inginer” induce verbul „ai zidit” care, la rândul său, este termenul predicat în comparația al cărei comparant este „o arcadă”, iar comparatul este „nemărginirea”, cu rol de complement direct.

În *Avem în noi*, printr-o ambiguitate savantă, proiectată asupra întregii poezii, poetul suprapune imaginea metaforizată a „mugurilor” imaginii metaforizate a rănilor „din noi”, susținută de comparația inițială. Fiecare dintre termenii pereche comparant-comparat primește determinări care îl proiectează în sfera semantică a celuilalt termen, topind într-o unică imagine elementele poeziei, în care, de fapt, se șterge diferența dintre planurile figurării:

„Avem în noi, adânc în noi,
pe crengi deschise-n infinit,
răni noi ce încă n-au rodit,
ca niște muguri triști și goi.

Abia simțim că s-au ivit
Și așteptăm c-un jind ciudat
Să spargă-n fruct înveninat,
Ca să ne doară mai cumplit.

.....
Din umbra rănilor de ieri,
din răni ce-n muguri încă zac,

înfrângeri scoatem ca un leac,
și noi fertile învieri”.

Construcția caracterizată prin impertinență metaforică în relația dintre termenul mediu și comparant, de tip (c), subliniază mai bine elementul de surpriză pe care îl aduce comparația, pentru că secvenței denotative, formate din comparat și termen mediu, îi urmează comparantul care poate fi, uneori, și nemotivat contextual, ceea ce provoacă o întrerupere în conținutul semantic și o ambiguizare a poemului. Însă acest tip de comparație este rar în lirica lui Radu Gyr, ca de altfel în întreaga lirică a detenției politice comuniste: „Ca bozia de pe maidan, semeață, / lupt îndărătnic fără cer și ploaie” (*Ca bozia*); „Și din țâncul vostru, firav ca lumina” (*Zodie*).

Poezia în care amintirile și sufletul sunt personificate, *Vin amintirile*, conține o „avalanșă” de comparații în care termenul comparant este deseori însoțit de determinări metaforice. Aglomerarea aceasta de comparații, pe care se bazează întreg textul poetic, și repetiția verbului „vin” și a substantivului „amintirile” creează impresia de năvală, de dinamism, amintirile „cotropesc” parcă viața, sufletul. În final, poetul contrage comparația într-o metaforă apozitivă întărită de epitet:

„Ascunde-te, viață: încep să vină
amintirile, amintirile toate.
Vin ca niște păduri mâniate,
Smulse din lanțuri, din rădăcină.

Vin amintirile ca niște grindeni,
vin amintirile ca niște măciuci...
Suflete, ești încolțit pretutindeni,
n-ai unde să te mai duci.

Cum vin sălbătice, cum dau năvală
Să te despice, să te răstoarne!
Vin ca o ciurdă de bivoli de smoală,
Cu zdrențele tale în coarne.

Vin amintirile: turbată cireadă,
Parcă se surpă nemărginirile...
Ascunde-te, viață, să nu te vadă,
Vin amintirile...vin amintirile...”.

Amintirile mai intră în componența unei comparații, tot ca termen comparat, în poezia gyriană *Cântec*, dar aici comparantul este multiplu, are trei termeni, toți în relație denotativă față de elementul predicat B: „Sunt amintirile, sunt amintirile, / nu mai pot, nu mai pot. / Ca o lintiță-aprinsă mi-acoperă trupul, / ca un vărsat, ca o crimă...”. Este interesant de observat că cei trei termeni sunt dizlocați, primul este așezat în inversiune atrăgând atenția asupra lui, pentru ca ceilalți doi să vină să întărească ideea poetică, într-o adevărată progresie, sustinută și la nivelul punctuației, de cele trei puncte de suspensie.

Comparația în care conotația domină simetric relația dintre termenul mediu și termenii extremi, de tip (d), este mai puțin frecventă în lirica lui Radu Gyr, deși ea se apropie mai mult de scriitura metaforică: „Mă sfâșii în stâncile lunilor, / ca vântul de munții cumpliți.”

(*Curgeri*); „Să fie-armăsarul tău [călăreț al tăcerii] alb, fără pată, / și dulci copitele lui ca zăpada...” (*Cântec*). În cazul celei de-a doua comparații, elementul surpriză îl oferă termenul mediu „dulci”, caracterizat prin impertinență metaforică față de termenii extremi, pentru că ar fi fost de așteptat ca termenul mediu să fie adjectivul „alb” care determină substantivul „armăsarul” și care putea intra în relație semantică cu termenul comparant „zăpada”.

În strofa: „Ca niște fluvii clocotim, / înspumegați, triumfători- / nu bănuim că sub vâltori / nu-nfrângem viața, ci murim” (*Victorii negre*), comparația de tip (d), din primul vers, motivează metafora adjectivală „înspumegați” și, mai ales, metafora implicație „vâltori”.

Comparația definită prin elipsa termenului mediu, apropiindu-se cel mai mult de pragul metaforic, are o apariție sporadică în lirica detenției. Adesea, la Radu Gyr, comparațiile eliptice sunt prinse în circuitul unor motivări contextuale, care suplinesc termenul mediu. În poezia *Eu sunt ca pădurile*, termenul mediu absent este motivat în mod amplu, printr-o serie de metafore verbale și substantivale: „Sufletul meu, eu sunt ca pădurile. / Mă-ncaier cu grindina, mă apar cu joardele. / Las să mă spintece trăsnetul, bardele, / aprig și mut le adun izbiturile. // Eu sunt, viața mea, ca pădurile, naltele. / Rabd să mă sfărtece, rabd orice smulgere. / Jertfesc generații de trunchiuri, dar altele / mai dur mi le urc pentru vânturi și fulgere”. Este ușor, așadar, să deducem termenul mediu „rezistent”. Aceeași manieră de a suplini termenul mediu apare într-o strofă din *Ca bozia*: „Și ca urzica sunt. Mă-ndes cu fierea, / cu ticăloasa mea amărăciune. / Ce dulci mi-s țepii când le știu puterea, / ce tare-s în superba-mi spurcăciune!”. Greutatea semantică o poartă aici și oximoronul : „superba amărăciune”, „dulci...țepi”.

Poezia *Rugăciune din celulă* se deschide tot cu o comparație eliptică: „Doamne, păzește-mă, Doamne, ai milă.../ Sunt ca o scorbură veche-ntr-un tei”. Termenul predicat de aici devine mai greu de găsit, de aceea Radu Gyr „ajută ” cititorul continuând strofa cu versurile: „În noaptea mea și-a lăsat amintirea prăsilă / toate năpârcile ei”, obținându-se o valorizare negativă prin substantivul „năpârcile”.

Strofa din poezia cu titlul oximoronic *Victorii negre*: „Ne credem stâncă, ne vedem granit, / nu știm ce viermi profunzi ne rod. / În viața ca un rumen rod / stă miezul morții, viermuit...” este construită pe antiteza între dorință și realitate, între aspirație și posibilitate. Metaforele coalescente predicative suplimentare „stânci” și „granit” sunt în opoziție cu metafora implicație, întărită de epitet „viermi profunzi”, care induce verbul „(ne) rod”. În sprijinul deducerii termenului predicat din comparația: „În viața ca un rumen rod” vin cele două metafore - substantivală și adjectivală - din ultimul vers al catrenului „stă miezul morții, viermuit...”. Omul trăiește pândit de moarte. Este ideea poetică exprimată des în lirica universală, în diferite forme stilistice. Așa cum se va exprima mai târziu Marin Sorescu, în poezia *Boala*, omul primește odată cu viața și moartea : „Cred că m-am îmbolnăvit de moarte / Într-o zi / Când m-am născut”.

Comparația de tip (a), în care termenul mediu este denotativ în raport cu ambii termeni extremi, nemetaforică, ocupă și ea un loc restrâns în poezia detenției. Dar și această comparație, aparent cu grad zero de figuralitate, poate avea implicații semantice adânci în poezie, ea generând analogii semnificative. Uneori, această comparație nefigurată este mascată prin determinările metaforice ale celor doi termeni sau prin caracterul metaforic al unuia dintre ei. În versurile lui Radu Gyr: „Haină țigară, cerească țigară, / lung, tâlhărește-ți dezmierd / pielea subțire de domnișoară / și jocul zvult ca de cerb...”, comparația

nemetaforică continuă totuși personificarea „țigării” prin semantica termenului comparat: „jocul zvelt”.

Radu Gyr, în poezia *Zăbrele*, face ca o metaforă coalescentă predicativă „vremea-i stâncă” să inducă o comparație, aparent nemetaforică, pentru că termenul predicat este denotativ față de ambii termeni extremi, dar aceștia sunt, la rândul lor, metafore. Prima „giganticu-i bloc” este grefată pe metafora inițială, predicativă, cele două versuri reunind două elemente cu o simbolistică aparte în lirica detenției – piatra și focul: „Aici, vremea-i stâncă, giganticu-i bloc / stă peste noi ca un munte de foc”.

Un alt procedeu de construire a comparației, întâlnit des în poezia lui Radu Gyr, este acesta: A este B cum C este D: „Seacă-mă, Doamne, de-aduceri aminte, / așa cum seci, vara, puhoaiete, / și nopțile mele aprinse despoaie-le / cum, toamna, pădurea o despoi de veșminte” (*Rugăciune din celulă*). În prima comparație de acest tip, termenul predicat „seacă” este conotativ și în relație cu A și în relație cu B, fără a mai fi conotativ față de C și D, iar în a doua comparație, termenul predicat „despoaie” este conotativ față de toți ceilalți patru termeni, atrăgând și metafora „veșminte”.

Fiecare dintre primele trei strofe ale poeziei *Măi, diavole* începe cu un vers care conține o propoziție optativă negativă: „Măi, diavole, măi, de n-ar fi întrebările”; „Măi, diavole, măi, de n-ar fi îndoielile”; „Măi, diavole, măi, de n-ar fi dezgustările”, pentru ca strofa finală să aibă în primul vers o propoziție tot optativă, dar afirmativă, această strofă conținând „concluzia” discursului liric, sugerată printr-o comparație tot de tip A este B cum C este D: „Măi, diavole, măi, de-ar fi numai credințele, / m-aș smulge din toate țepușile, / aș călca morțile cum calci velințele / și-aș învia de sub toate cenușile...” Termenul predicat „a călca” este conotativ numai față de termenul B, dar această conotație este deja uzată din prisma limbajului biblic: „Cu moartea pre moarte călcând” (*Prohod*).

Antiteza aceasta moarte – viață este susținută în poezie de opoziția între subiectele celor trei propoziții negative: „întrebările”, „îndoielile”, „dezgustările”, pe de o parte, și subiectul propoziției afirmative „credințele”, pe de altă parte. Poezia este, așadar, structurată în două părți: prima cuprinde cele trei strofe, care exprimă ipoteza, iar „concluzia” este doar sugerată de cele trei puncte de suspensie de la sfârșitul fiecăreia („Măi, diavole, măi, de n-ar fi întrebările / care mă bântuie ca uraganele, / mai răsucite decât toate frigările, / mai adânci decât toate cazanele...”), pentru a fi „enunțată” clar în a doua parte a poeziei, catrenul final. Și prima strofă conține mai multe comparații: prima de tip (b): „care mă bântuie ca uraganele”, a doua de tip (d), construită cu adjective la gradul comparativ de superioritate: „mai răsucite decât toate frigările”, iar ultima tot de tip (b): „mai adânci decât toate cazanele...”. Toate au același termen comparat: „întrebările”, dar termeni intermediari și comparanți diferiți.

Poezia *Ne vom întoarce într-o zi*, a lui Radu Gyr, conține și ea asemenea comparații, ambele condensate într-o singură strofă: „Ne vom întoarce neapărat, / cum apele se-ntorc din nori / sau cum se-ntoarce, tremurat, / pierdutul cântec, pe viori”. A doua parte a acestei comparații își sporește figuralitatea prin împletirea cu epitetul metaforic cu rol de element predicativ suplimentar „tremurat” și cu epitetul antepus „pierdutul (cântec)”.

Într-o altă strofă a aceleiași poezii, o comparație de tip (b) se continuă cu acest ultim tip de comparație: „Ne vom întoarce ca un fum, / ușori, ținându-ne de mâini, / toți cei de ieri în cei de-acum, / cum trec fântânile-n fântâni”. Analogia cu fumul este justificată prin

adjectivul cu rol de element predicativ suplimentar „ușori”. Fumul are o simbolică deosebită, este imaginea relațiilor dintre pământ și cer. „Coloanele de fum care se înalță de jos în sus simbolizează unirea dintre cer și pământ și spiritualizarea omului” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1993: 76). Legătura cu generațiile trecute, continuitatea în istorie sunt sugerate de comparația cu fântânile, valorificându-se aici, din simbolismul bogat al fântânii, semnificația ei de fântână a nemuririi. De asemenea, fiindcă „personajul” liric (colectiv) îi reprezintă pe ei, purtătorii de experiențe istorice, fântâna poate fi și fântâna învățaturii, a cunoașterii, a poeziei, a cărei apă „era atât de prețioasă, încât, pentru a dobândi dreptul de a bea din ea, zeul Odin a acceptat să renunțe la un ochi. Acesta a fost prețul ca să poată bea din apa cunoașterii, a profeției și a poeziei” (*Ibidem*, p. 54).

Poezia ilustrează toate cele trei „file” ale timpului: trecut, prezent și viitor. Prezentul are rădăcini adânci în trecut, dar este „sămânța” pentru viitor. Această infiltrare a prezentului în viitor este admirabil exprimată în strofa a șasea, prin intermediul unei comparații de tip (a): „În zâmbetul ce va miji / și-n orice geamăt viitor,/ tot noi vom sta, tot noi vom fi, / ca o sămânța-n taina lor ”.

În concluzie, metafora se împletește des, în lirica detenției a lui Radu Gyr, cu comparațiile metaforice de tip (b), (c) sau (d), creându-se construcții stilistice complexe. În cazul comparațiilor nemetaforice, lirica detenției atenuează și chiar ascunde metalogismul prin diferite strategii retorice: folosirea termenilor metaforici în poziția comparantului și/sau a comparatului sau inserarea comparației într-o vastă rețea de relații textuale, a căror coerență este dată de motivarea reciprocă, creându-se ceea ce Gheorghe Chivu, referindu-se la perioada romantică, a numit „complexul comparației nuclear” (apud DUDA, 2002: 87). Încrederea în forța metaforei, prezentă în diferite ipostaze în aceste versuri, este exprimată de Radu Gyr și în crezul liric carceral: „Trăim și suferim aici în închisoare. Poezia noastră trebuie să se ridice deasupra oricărei grupări politice și să fie mai mult decât națională. Suferința noastră trebuie să ajungă să fie înțeleasă și să sensibilizeze întreaga lume cu puritatea ei. Morții, suferințele au creat eroi, martiri. Toate aceste crude realități trebuie transfigurate pentru a fi poezie, și miracolul transfigurării vine prin taina Cuvântului. Îmbracă totul în metaforă și ai spart tiparele normale, spre universul spiritual al infinitului” (apud CISTELECAN, 2000: 85).

Bibliografie

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 2, București, Editura Artemis, 1995.

Ioana Cistelecan, *Poezia carcerală*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.

Răzvan Codrescu, *Cuvânt înainte*, în volumul Demostene Andronescu, *Peisaj lăuntric*, Sibiu, Editura Puncte Cardinale, 1995.

Gabriela Duda, *Metafora în poezia românească simbolistă*, București, Grupul Editorial EMCO INTERNAȚIONAL, Editura Eminescu, 2002.

Lavinia-Ileana Geambei, *Ipostaze ale metaforei în lirica detenției*, Pitești, Editura Universității din Pitești, 2007.

Simion Giurgeca, în vol. *Poeți după gratii*, vol. III, București, Editura Ramida, 1995, p. 160.

Radu Gyr, *Sângele temniței. Stigmat*, București, Editura Vremea, 1998.

INCREMENTA VS. DECREMENTA. BIBLIOGRAPHY AND RECOLLECTION

Ioana Costa, Prof., PhD, University of Bucharest

Abstract: “Historia Othmanica” is not only a text with a difficult history, from its first redaction to the editions of present time, but also a complex work, structured on manifold levels. The double series announced in the title (“greatness” and “decay”) is eventually doubled by the notes that illustrate, somehow more conspicuous than the “history” itself, the scientific and human personality of Dimitrie Cantemir. Each note he inserted is the outcome of an enormous amount of information, filtered by the experience and intuition of a scientist and highlighted by the observations of a vivid spirit. From this perspective, the “history” attests an increasing vigour from one chapter to another, from Incrementa to Decrementa, from a difficult bibliographic synthesis to personal experience and recollection.

Keywords: Cantemir, Historia Othmanica, history, annals, memories.

Historia Othmanica, „Istoria măririi și decăderii Imperiului othman”, a avut un parcurs sinuos, de la momentul redactării până în anii noștri¹; acest destin editorial decurge din biografia lui Cantemir (și a familiei sale), dar reflectă și complexitatea lucrării, cu paliere care impun o lectură multiplă. Este compartimentată succesiv, prin cele trei cărți ale „Istoriei” (două de creștere, 246 de pagini în manuscrisul *Harvardiense*, una de descreștere, 284 de pagini, p. 247-530) și „Adnotările” autorului la cele trei cărți: două serii de *Annotationes* după *Incrementa* (numerotate continuu, dar aparte, în manuscrisul menționat: 1-279) și o serie după *Decrementa* (numerotate: 1-206). Abordarea distinctă a materialului conduce firesc la o diferențiere a stilului – riguros, în partea de „Istorie” propriu-zisă, și sprinten, fără constrângeri de redactare, în „Adnotări”, dense în precizări, anecdote, evaluări, amintiri. Calea de trecere de la palierul „Istoriei” la cel al „Adnotărilor” este parcursă în ambele sensuri de autor, care notează, de pildă, în textul „Prefeței” (*Praefatio*, cap. 3, par. 12), *supervacaneum arbitramur his uberius explicandis immorari, quod singula suo loco in nostris Annotationibus invenire Lector potuerit*. Adnotările sunt, la rândul lor, atașate câte unui cuvânt din textul „Istoriei”, pe care îl explică din diverse perspective, adesea în conglomerate de abordări. Mai mult decât atât, în interiorul unei adnotări pot interveni observații de rang secundar sau terțiar, prin inserarea unor pasaje (de dimensiuni variabile) atașate câte unui cuvânt din adnotarea însăși. Supraetajarea aceasta are aparența spontaneității, purtând pecetea personalității lui Cantemir și a experienței lui directe.

Annotationes sunt deopotrivă armătura de informații fără de care o operă de amploarea celei de față nu poate exista, ca realizare științifică, și jumătatea vie și, adesea, imprevizibilă a „Istoriei măririi și decăderii”, spațiul în care spiritul multiform al lui Cantemir se desfășoară liber, alunecând pe panta asociațiilor de idei, fără constrângeri, dar și fără monotonie, într-o

¹ Fondul Cantemir din colecția „Dan Slușanschi” găzduită, prin voință testamentară, de Colegiul Noua Europă, cuprinde dosarele de lucru (în arhivă), cărțile folosite și edițiile rezultate. Ultima dintre ele, postumă, este traducerea *Creșterilor și descreșterilor Curții Othmanice*, apărută la Editura Paideia ca ediție *princeps* în sensul deplin al termenului: prima tipărire a traducerii făcute de Dan Slușanschi este o ediție *princeps* în sensul cel mai cuprinzător al termenului, fiind cu adevărat prima traducere în limba română a textului latinesc rămas de la Cantemir, pus în circulație de Antioh Cantemir în 1734-1735, prin intermedierea unei variante englezești, datorate lui Nicholas Tindal. Textul latinesc însuși a fost editat critic abia în mileniul nostru, în 2001, de Dan Slușanschi (Editura Amarcord), după ce apăruse, cu doi ani înainte, un volum ce conținea facsimilul manuscrisului Lat. 124 de la Biblioteca Houghton, Harvard University, la Editura Roza Vânturilor (1999).

efervescentă de informații și interpretări care ni-l aduce foarte aproape pe autorul de acum trei sute de ani. Fiecare notă inserată de Cantemir este rezultatul unei cantități imense de informații, filtrate prin experiența și flerul unui om de știință și nuanțate prin observațiile unui spirit alert, deschis umorului. Citite din perspectiva „Adnotărilor”, paginile textului atestă o încărcătură care sporește de la un capitol la altul, de la *Incrementa* spre *Decrementa*, de la un material bibliografic acumulat cu dificultate, din surse greu accesibile, la experiența personală.

Acest parcurs, dinspre abordarea savantului care cercetează o bibliografie imensă, greu accesibilă contemporanilor săi europeni, spre înregistrarea propriilor sale amintiri, face ca înscrierea capitolelor „Istoriei” și ansamblul „Adnotărilor” să fie inegală, într-un crescendo care corespunde implicării autorului în mânăuirea surselor și, pentru ultima parte, chiar în desfășurarea evenimentelor.

„Istoria măririi și decăderii Imperiului othman”² poate fi citită și din perspectiva savantului care se raportează critic la sursele sale. Bibliografia pe care o folosește Cantemir este deopotrivă enormă și proaspătă pentru contemporanii săi europeni: prospețimea vine dinspre sursele puțin cunoscute și rău interpretate de cei nefamiliarizați cu lumea turcească și, mai cu seamă, din permanenta calibrare a lucrărilor pe care se sprijină Cantemir.

Într-o abordare generală a specificului istoriografic, Cantemir își precizează raportarea la surse în segmentul cel mai adecvat pentru o autodefinire: în „Prefață”, organizată în trei capitole de introducere la enormul material pe care îl conține „Istoria”: „Hegira comparată cu era creștină”, „Despre neamul și numele turcilor”, „Originea spiței aliothmanice”. Aceste capitole, deopotrivă cu conținut general și înțesate de date precise, bine ținute (cu precădere cele de cronologie, abundant exemplificate), sunt precedate de un paragraf care anunță structura „Prefeței” și care poate fi perceput ca o obligatorie *captatio benevolentiae*: frazele au însă note de o sinceritate care îl scot din cadrul unui topos istoriografic, oricât de glorios ar fi el – căci nu altfel își începea Tucidide „Războiul peloponesiac”, susținând și acceptând pentru propria sa lucrare imposibilitatea de a atinge adevărul, oricât de temeinică ar fi cercetarea. Lăsând deoparte scrierile istorice, Tucidide mergea chiar la sursa acestora: mărturiile directe. Era obligat însă să admită că martorii oculari aveau percepții diferite asupra aceluiași eveniment, fiecare plasându-se pe o singură fațetă și, în timp, păstrând în memorie ceea ce subiectiv îl interesase la momentul respectiv ori, tot subiectiv, se remodelase ulterior după cursul propriei sale vieți. Sinceritatea este dusă până la capăt, căci istoriograful (recunoaște Tucidide) este supus el însuși fluctuațiilor de memorie și de percepție, ca oricare alt martor. Cantemir știe bine că i se poate aduce reproșul de a nu fi înregistrat adevărul, întocmai cum pot fi învinovați alți istorici ori, pur și simplu, alți martori. Se pune la adăpost de posibilele imputări apelând la limitele cunoașterii omenești, căci, admite el, „nici măcar cele ce se petrec sub ochii noștri nu le-am putea relata astfel încât povestirea să ne fie desăvârșită și cu totul lipsită de erori”. Cu atât mai mult, recuperarea originilor îndepărtate ale neamului și a evenimentelor de la începuturile istoriei othmane este dependentă de surse greu de controlat: „s-au petrecut cu multe veacuri înainte printre neamuri atât de barbare și de nedepinse cu rânduiala omenească (așa cum erau cele othmanice la începuturile lor)”.

² Citatele care urmează sunt extrase din traducerea proprie, în curs de apariție (în cadrul proiectului de editare integrală a operelor latine ale lui Cantemir, desfășurat sub egida Academiei Române).

Severitatea cu care își privește propria sa calitate de martor la evenimente are ca pendant abordarea constant critică a surselor de care se folosește, în mod programatic, după cum notează în finalul „Prefetei”: „avem de gând să înfățișăm și să îndreptăm cele spuse sau scrise anapoda de îndestui istorici, altminteri de mare autoritate”. Evaluarea finală rămâne în seama cititorului – care este însă un lector experimentat, înzestrat cu puterea de a discerne el însuși, este un *diakritikótatos*, după cum îl numește autorul, folosind superlativul unui termen grecesc perceptibil el însuși ca denumind o calitate deținută în formă maximală (*diakritikós*, derivat al verbului *diakríno*, care desemnează primar separarea, inclusiv la nivel ideatic, iar, de aici, distingerea părților componente, examinarea): acestuia i se cere „să judece dacă întreprinderea noastră va fi ajuns la un rezultat mai bun”, păstrând mereu în minte principiul hristic: „cel fără păcat dintre voi să arunce primul cu piatra”. Nu mai puțin semnificativă este adresarea relativ frecventă către „cititorul binevoitor”, de la care autorul așteaptă cu încredere o lectură marcată de discernământ, atât în privința faptelor particulare pe care le relatează, cât și în cuprinderea de ansamblu a operei și în raportul ei cu sursele; din acest punct de vedere este semnificativă încheierea primului capitol al „Prefetei”: „Cântărind cu chibzuință acestea, cititorul binevoitor va înțelege cu ușurință că greșeala altora nu poate aduce acuzația unui fals” pentru scrierea sa.

Înțelegem chiar de la începutul lucrării că abordarea este științifică și, tocmai prin aceasta, unitară. Percepem însă o firească fluctuație, reflectând amploarea informațiilor istorice: față de epoca începuturilor îndepărtate, anii în care Cantemir a cunoscut lumea otomană – direct sau prin contact direct cu martori credibili – sunt mai amplu documentați și, implicit, mai amănunțit prezentați. Concret, lectorul participă la acest spor de informații prin imersiunea într-un text tot mai încărcat de detalii, în planul „Istoriei” și, încă și mai pronunțat, în „Adnotări”, unde intervențiile explicite la persoana întâi sunt ascendente. Farmecul stilistic este însă constant, pentru că asumarea subiectivă (dar nu mai puțin științifică) a istoriei turcești, din partea ultimă a operei, se află într-o contrapondere cu capitolele de început, aureolate de legende și relatări fabuloase, ademenitoare prin conținutul lor și care cuceresc definitiv cititorul prin filtrarea cantemiriană. Plăcerea de a povesti este bine strunită de cărturarul care îmbrățișează lumea întreagă, cu o atenție mereu trează, care oferă perspective diferite, voit exhaustive. Prezența lui este vizibilă, nu doar în demersul continuu de emendare a lucrărilor la care se raportează, ci și prin căldura care apare uneori, ca o atingere umană abia simțită a istoriei, și, mai cu seamă, printr-un simț al umorului cu atât mai percutant cu cât este necăutat, ca o extensie firească a unui cărturar ce nu se află în situația de a-și demonstra erudiția, vădită în fiecare rând și prea bine cunoscută tuturor.

Istoria turcilor, prezentată în maniera analelor, devine în felul acesta tot mai detaliată pe măsură ce firul evenimentelor se apropie de vremea lui Cantemir. Poate că aceasta este explicația simplă a culorilor mai puternice pe care le detectăm în segmentul „descreșterilor”, al „decăderii Imperiului otoman”. Cele două cărți ale „creșterilor” sunt ritmate monotone, în prezentări adesea standardizate ale sultanilor ce au domnit, cu o frazeologie repetitivă. „Descreșterile” aduc însă o prospețime mereu înnoită și prilejuiesc inserții ale autorului însuși. Din nou se cuvine să observăm însă că ansamblul „Istoriei” lui Cantemir este echilibrat, și din acest punct de vedere: chiar dacă prezența autorului este mai subțire în cărțile „măririi”, ea este totuși constantă. Cititorul are mereu certitudinea că textul pe care îl citește este, dincolo de izvoarele bibliografice, creația voit personalizată a lui Cantemir. Chiar atunci când se

sprijină pe surse vechi și incerte, le filtrează prin experiența sa proprie la Curtea othmană, dublată de raționamente susținute de familiaritatea îndelungată cu documentele și cu tradiția credibilă. De pildă, în capitolul elaborat (și în mare parte arid) dedicat explicării cronologiei turcești (primul capitol al „Prefetei”), Cantemir validează informațiile prin propriile sale observații: „cele susținute aici sunt confirmate de ce am văzut noi înșine, aflându-ne acolo; căci, deși azi le sunt îndeajuns de bine știute nu doar ziua și ora, ci chiar momentul exact al lunii noi, după însemnările zilnice pe care le numesc *Ruznamcze*, totuși ei niciodată nu instituie nici *Ramazan*, nici *Bairam*, dacă nu depune cineva mărturie că a văzut faza lunii noi.”

Fabulosul originilor aliothmane (al treilea capitol al „Prefetei” le este dedicat în totalitate) se află la locul său firesc în relatările pe care toate istoriile neamurilor individuale le repetă pentru fazele anterioare documentelor. „Dacă iscodim începuturile celor mai însemnate neamuri de la greci, perși, romani, ce vom găsi, de nu povești și păreri de tot râsul ale poezilor despre nașterea acelor?” Semizei și eroi, oameni zămisliți de fapte miraculoase ori trăind în împrejurări greu credibile, vedenii în vis și „prevestiri, mereu pomenite, ale unei măreții viitoare” – toate acestea le sunt familiare cititorului și sunt cu atât mai mult acceptabile aici: „Dacă acestea s-au petrecut la cele mai rafinate și civilizate popoare din lume, ce ai crede că s-a întâmplat la barbari și la unii fără pricepere în cultivarea cetății și a artelor?”

Când se referă însă la istorici, Cantemir îi judecă după criteriul probității științifice și îi trece în revistă de la bun început, din „Prefață”, pe cei mai de seamă (în subcapitolul, extins, al cincilea, din capitolul dedicat „Originii spiței aliothmanice”). Dintre istoricii creștini îl amintește elogios (dar nu fără reținerile inerente din perspectiva cărturarului aflat în intimitatea subiectului) pe Laonic Chalcocondyl, „cumva singurul dintre istoricii greci pe care îi avem în chestiunile turcești care să ne merite încrederea” (par. 2), „un bărbat care nu doar că se cuvine să fie trecut în rândul autorilor clasici, ci trebuie să fie prețuit ca foarte vrednic în scoaterea la lumină a faptelor othmanilor” (par. 5). Elogiul rar pe care i-l aduce implicit Cantemir este citarea: „El, adunând părerile altora în privința originii acestui neam și redactându-le ca într-un compendiu, le înfățișează astfel în prima carte a Istoriei sale” etc. (par. 5), însoțită de comentarea metodei: „soarbe adevărul istoric chiar de la izvorul lui, lăsând deoparte cursurile de apă firave”. Seria istoricilor creștini acceptați de Cantemir continuă, ierarhic, cu Iohannes Gaudier, autor al unor *Annales Sultanorum Osmanidarum*, din 1588: „un comentator nu lipsit de pricepere al analelor turcești” (par. 7); este însă nevoie de prudență în consultarea lucrării acestuia, căci „scoțând câteva fapte privind spița și strămoșii împăraților othmani din povestirea, plină de născociri, după cum socotesc eu, a Cronicii aliothmane, el schingiuiește prea îndrăzneț adevărul” și „îmbină ba dintr-o parte, ba dintr-alta, niște nume, într-o limbă stricată și într-o înșiruire fără ordine”, inserând unele „datări, locuri” și „denumiri de neamuri și oameni, care se potrivesc prea puțin sau chiar deloc” (par. 7). Cantemir le socotește în parte „inutile lucrării” sale, dar – spune el – „nu ne vom feri să le amintim pe scurt, de dragul cititorului nostru” (par. 7). Felul în care recurge la analele europene este pilduitor: „el (*is est* Iohannes Gaudier) adaugă și numele satrapilor, pe care, pentru că sunt transmise atât de stricat încât fără ajutorul istoriei cu greu ai putea crede că sunt ale satrapilor abia pomeniți, e de folos să le adăugăm din analele turcești, în forma corectă” (par. 12). Lista istoricilor care sunt menționați de Cantemir continuă cu „autorul de anale, Saadi Effendi, ținut la mare cinste la othmani” (par. 14), elogiât de Cantemir în paragraful de

deschidere al capitolului „Genealogia spiței aliothmane” („autorul turc lăudat de noi de atâtea ori, un om ce este la fel de mult crainic al slavei othmane și garant al adevărului istoric”) și cu „istoricul Neszri, care este cu mult mai vechi decât Saadi”, coroborând datele lor cu cele oferite de Chalcocondyl (par. 15). Reelaborarea materialului de către Cantemir este perceptibilă deopotrivă la nivelul faptelor istorice și din perspectivă lingvistică: întemeietorii spiței aliothmanice, de pildă, sunt înseriați, tocmai pentru a evita vreo confuzie și pentru a reteza erorile unor istorici din viitor, și în grafie arabă. („ca nu cumva cititorul nostru să le înțeleagă greșit, așa cum am văzut că li se întâmplă multor autori creștini, am preferat să le scriem și cu litere arăbești”).

Alți istorici sunt menționați și evaluați de Cantemir în „Adnotări”. Între ei, merită un loc aparte Georgios Phrantzes, contemporan cu căderea cetății Constantinopole, prețuit în general ca autor credibil, cel puțin pentru evenimentele din timpul vieții sale. Reușind să scape din mâinile turcilor, el se refugiase în 1453 în Morea, la curtea lui Thomas Palaiologos, retrăgându-se în 1460 la o mănăstire în Corfu, unde a scris o „Cronică” a Paleologilor, acoperind răstimpul 1258-1467. Cantemir însă îl socotește „nu într-un totu sigur, nici în privința chestiunilor care țin de turci, nici chiar a celor de acasă, ale grecilor” (Ann. 1.5.aa), iar explicația o găsește în biografia istoricului, care „și-a compus cronica pe când era de-acum bătrân și se afla în surghiun, bizuindu-se așadar pe memorie și nu pe documente și arhive publice” (Ann. 1.9.1), cu o notă de înțelegere umană, căci avea „memoria slăbită de bătrânețe, de griji și de nenorociri”. Însemnările adunate de el în secțiunea de adnotări a „Istoriei othmane” luminează subiectiv impasul unui autor rămas fără documentele adunate cu scrupulozitate: „pierzând cele pe care mi le notasem cu grijă de pe urma discuțiilor cu turcii învățați, precum și alte scrieri, din nedreptatea sorții, trebuie să înșir numai ce-mi oferă memoria” (Ann. 2.2.tt). Înstrăinarea de propriile documente capătă dimensiuni sporite, în cazul lui Cantemir, prin mediul în care este nevoit să își compună opera: „căci ne aflăm într-un spațiu lipsit nu doar de literatura arabă, ci de orice alte umanioare, unde nu există nici loc, nici nume pentru o bibliotecă împlinită” (Ann. 2.3.a).

Se adaugă la aceste observații ce țin de metoda istoriografică un sfat emblematic dat, în treacăt, de Cantemir lui Michael Langius, autorul unor *Exercitationes philologicae de differentia linguae Graecorum veteris et novae sive Barbaro-Graecae*: „l-am îndemnat să nu amestece, când dă un dicționar etimologic pentru o limbă pe care nu o cunoaște, prea multe barbarisme în dialectul «greco-barbar», cum îl numește; căci a căuta în felul acesta originea înseamnă, e limpede, a-ți da pe față neștiința în privința literaturii grecești și turcești, deopotrivă, cu a căror cunoaștere se fălește” (Ann. 1.4.h).

Impasul biografic în care s-a aflat Dimitrie Cantemir după episodul scurtei sale domnii l-ar fi putut aduce într-o situație care să amintească de Georgios Phrantzes, așa cum ni-l înfățișează el, un cărturar ce-și pierduse însemnările adunate cu greu; disciplina severă a metodei de lucru și discernământul bine exersat s-au împletit însă benefic într-o operă în care memoria autorului dă un suflu proaspăt documentelor cercetate, funcționând ca argumente robuste ale unui istoric *diakritikótatos*.

Bibliografie

Cantemir, Dimitrie, *Incrementorum et decrementorum Aulae Othmannicae libri tres/ The Growth and Decay of the Ottoman Empire. Original Latin text of the final version revised by the author/ Creșterile și Descreșterile Imperiului Otoman. Textul original latin în forma finală revizuită de autor*. Facsimil al manuscrisului Lat-124 de la Biblioteca Houghton, Harvard University, Cambridge, Mass., introducere Virgil Cândea, București, <Editura> Roza Vânturilor, 1999.

Cantemir, Dimitrie, *Incrementorum et decrementorum Aulae Othman[n]icae sive Aliothman[n]icae historiae a prima gentis origine ad nostra usque tempora deductae libri tres*, ediție critică Dan Slușanschi, prefată Virgil Cândea, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.

Cantemir, Dimitrie, „Istoria creșterilor și a descreșterilor Curții Othman[n]ice sau Aliothman[n]ice de la primul început al neamului adusă până în vremurile noastre, în trei cărți”, versiune românească și indice Dan Slușanschi, prefată Virgil Cândea, <București>, <Editura> Paideia, <2012>, ©2008 Dan Slușanschi, ©2010 Editura Paideia.

Costa, Ioana, *Digresiuni în Adnotările lui Cantemir la „Incrementa et decrementa Aulae Othmanicae”*, în: *Quaestiones Romanicae. Lucrările Colocviului internațional „Comunicare și cultură în România europeană”*, ediția I, 15-16.06.2012, Timișoara, Universitatea de Vest, Szeged University Press, 2012, p. 274-278.

CROSSING BORDERS –HERTA MÜLLER AND ASPECTS OF CULTURAL IDENTITY

Nagy-Szilveszter Orsolya, PhD Candidate, "Sapientia" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The complexities of German literatures have been subject to various literary investigations, theories and approaches in the last few decades. Herta Müller, a significant representative of the last generation of Romanian-born German writers who have established themselves in the contemporary German literature, writes about the South-East European imaginary, estrangement, dissolution and forming of identity, oppression of the individual, consequences of the National Socialist past, the perils of rigid ethnocentrism, cruelties of the communist regime, transiting borders and time. The proposed research paper attempts to investigate Herta Müller's literary achievement having in view among others concepts of the third space, transculturalism, periphery-centre, cultural hybridity, trying to elucidate aspects of her contribution to the diversity of the literary palette of contemporary German literature.

Keywords: Herta Müller, literature, estrangement, periphery-centre, third space, hybridity, identity, transculturalism

The historical heritage of the last century has profoundly shaped the cultural and ethnic landscape of today's Europe: the two World Wars, the Shoah, the mass-deportations, the decades-long establishment of totalitarian regimes and their fall, several waves of migration have resulted ethnically mingled societies, which accentuated the question of identity. Literature and language play an essential role in forming cultural identity in the era of globalization, marked though by processes of particularization at the same time.

The present paper proposes an investigation of the question of identity regarding Herta Müller as a writer and her literary creation having in view notions of transculturalism, third space, hybridity, center-periphery, displacement, and foreignness, without the aim of creating a comprehensive and very detailed panorama.

Literature considered an essential medium of the formation of cultural identity has been widely approached in the colonial, postcolonial and inter-, multi- and transcultural discourses, where among others, concepts of centre and margin, diaspora, migration, displacement, identity, otherness, borders, globalization and particularization, hybridity are key notions.

The neologism "transculturation" was coined by the Cuban ethnologist Fernando de Ortiz, who investigated the essence and formation of a hybrid AfroCuban culture in the 1940s. In opposition to the terms of "acculturation" or "deculturation", Ortiz rejected the idea of loss of culture and considered the phenomenon of cultural contact rather a complex transformation process, where both the dominant culture and the dominated one are changing. The dynamics of transculturation is characterised by three steps: "a partial loss of culture by the immigrant groups [...], the concurrent assimilation of cultural elements from other cultures, and thus the creation of a new [...] culture with elements of all cultures" (Hawley, 2001: 342). In 1991 Mary Louise Pratt borrowed Ortiz's term in order to discuss the encounter between different cultures and refers to the spaces where these cultures influence each other as „contact zones”, which are not limited to colonies but also characteristic of

cosmopolitan culture and globalization (Pratt, 1991: 36). Overcoming the restrictive approach of geographical borders, these contact zones are to be approached as spaces of interaction, co-presence and mutual understanding.

Wolfgang Ivers (1999) sets out to contrast “interculturality”, “multiculturality” and “transculturality”. “The concept of interculturality reacts to the fact that a conception of cultures as spheres necessarily leads to intercultural conflicts. Cultures constituted as spheres or islands can, according with the logic of this conception, do nothing other than collide with one another”; the term incorporates the separatist character of cultures and highlights the idea of tension, clash among cultures. Ivers finds the concept of multiculturalism similar to that of interculturality, which considers cultures as “clearly distinguished, in themselves homogenous cultures - the only difference now being that these differences exist within one and the same state community”. The preferred term in order to refer to the dimension where different cultures interact with each other, the altered cultural constitution is “transculturality”, where cultures have overcome their form of homogeneity and separateness, being deeply interconnected, entangled with each other: “Transculturality is, in the first place, a consequence of the *inner differentiation and complexity of modern cultures*”, it is conceived as an exchange across cultures. Ivers also emphasizes the idea that transculturality has been gaining ground both on macro- and microcultural level, on the level of entire cultures and in the formation of the individual, the multiple cultural connections lead to a process of hybridization, we all possess „cross-cutting identities. [...] Today's writers, for example, emphasize that they're shaped not by a single homeland, but by differing reference countries” (Ivers, 1999). The concept of transculturality combines the essence of globalization and particularization, diversity is produced through the constant crossing of different borders. The cultural identity Ivers refers to is also determined the individual's national, ethnic identity.

The cross-cultural phenomena of the postcolonial world have been addressed by Homi K. Bhabha too. In his view there is a new space created by the hybrid subjects, denoted as the “third space”, which functions as a dimension of passage between fixed identities, similar to a bridge. The third space is a “contradictory and ambivalent space of enunciation” (Bhabha, 1994: 37) where all cultural statements and systems are constructed, a space where contradictions, ambiguities, conflicts and resolutions co-exist.

The binary construct centre-periphery, an essential construct of colonial discourse, is according to Edward Said, a system that has organized the colonial and postcolonial world: According to this neat division, the colonizing center is home to science, order, and modernity, it is the location of power and value, while the colonized periphery harbours superstition, chaos, and backwardness. Following this logic, the colonizing centre must control these negative aspects of the periphery in order to protect both the centre and the periphery from itself” (Hawley, 2001: 85).

The centre-margin concept refers not only to geographically determined borders, but also to political or cultural realities. Bhabha approaches the notions of stereotypes and ambiguity, which are particularly relevant to the dichotomy of centre-periphery: “a stereotype recognizes and denies difference at the same time, thus rendering the colonized subject both Other and completely knowable” (Hawley, 2001: 85).

The third space escapes the centre-periphery polarity, the writers who construct a hyphenated identity are border crossers, they are in the state of in-betweenness, where cultures, languages, identities intermingle, cultural hybridity comes to birth.

The emerging of new transnational literatures as a result of globalization, migration, cultural hybridity has led to a paradigm shift in the field of German studies, the discipline of Germanistik, which is, according to some critics, heading in a transnational and transcultural direction.

Herta Müller appears to occupy an interesting position on the cross-cultural stage, the investigation of the author and her literary creation as well prove to be suitable for a transcultural approach, for the investigation of cultural identity formation. Müller was born in 1953 in a Swabian village in Romania, where the mother tongue of the community was a dialect of German, the Banat-Swabian dialect. Living, studying and working in Romania as a member of a minority community have issued a multicultural formation of the author. Müller's literary career started under the dictatorship of Ceaușescu, but due to the persecutions of the Securitate she found no other alternative than immigrating to Germany. Leaving Romania in 1987 with her husband, Richard Wagner, an active author himself too, they objected to the status of the home-returning ethnic Germans and wanted to be accepted as political refugees, thus confusing the German immigration authorities and the German critics too, who were not completely familiar with the Romanian realities. Although settling in Germany, the mother-country, has offered her new ways and opportunities to become a widely recognized successful author of contemporary literature, Müller has never completely felt at home there, she didn't return to the „Heimat“ but arrived to another foreign place – but she has created a hybrid, transcultural space in her fiction through her unique poetic language.

Leaving Romania for Germany Müller left a community in which she was a member of a linguistic minority and entered a state in which her mother tongue was the common language. She thereby constitutes a counterpoint to the classic model of exile; her case exposes the limitations of the figure of the exile as outsider by reminding us that notions of belonging are elusive and often lose their consistency on closer scrutiny. Her ambivalent status as a critic of the conservative community of her birth, an exile from a country in which as a member of a linguistic minority and a victim of state persecution she was arguably never at home, and a cultural foreigner in her adopted country of Germany foregrounds the notion of the author in exile as a value-laden concept that borrows from and reinforces often competing narratives of belonging. Her work is a reminder that the conception of exile as a traumatic rupture from a unitary culture is to some extent a narrative that rests for its force on the construction (and thereby fictionalization) of this unitary culture, a process that separation enables (Cooper, 2009: 475).

Due to her German heritage and ethnical and cultural roots, life and work under the Romanian communist regime, and her status as new-comer in West Germany, Müller occupies an almost unique position in contemporary Romanian and German culture. She published her first collection of short stories while living in Romania and was close to a literary society called Aktionsgruppe Banat, founded by German-speaking authors of the Banat Swabian minority in the Romanian Banat. She was considered to be a contributor to the Romanian-German literature, the elusive term reflecting the minority status in Romania and the outsider status in connection with West German literature. It is also important to take

into account the fact that the term Romanian-German, “minoritate germană în România”, “Rumäniendeutsch” was introduced as a result of politicohistorical changes, as the region of Banat became part of Romania only after the collapse of Austro-Hungarian Empire, when Transylvania, Banat and Bukovina, territories densely populated by Germans, formed a union with Romania. The term generally refers to the different German-speaking minority groups in Romania, without making any distinctions among the Saxons, Swabians or the Bukovina-Germans, although these communities had a specific and differenced identity (Motzan, 1980: 10).

The German publicist Gerhardt Csejka considers that the Romanian-German literature is not a regional but a minority literature, which manifests its typical minority character in a twofold way: due to the language and the literary form it strives to become part of the mainstream German literary tradition, but regarding the addressed subjects, literary themes – the Securitate, the experiences under a communist regime, the question of identity and freedom –, it is closely connected to Romanian literature. Csejka introduces the concepts of margin and centre to highlight the ambiguous character of this literature. The place at the margin, “Ort am Rande”, refers to the scene of minority history, and the main characteristic of this kind of literature is its heightened dependence on the centre. The language of creation, the vehicle of literature is German, and Romanian-German literature has developed certain relations to the German literature. This way it appears as a phenomenon of periphery, which is indebted to a distant German cultural centre. Its periphery status becomes even more emphasized as the themes covered by the Romanian-German literature are deeply rooted in the Romanian history; moreover, this literature depended on the interventions and the decisions of the Romanian state (Motzan, 1997: 98-100). From the German point of view, which made an attempt to outline the multilayered aspect of German literature, the notion of the fifth German literature (next to the literature of the German Federal Republic, that of the German Democratic Republic, Switzerland and Austria) was widely used in the last century. This concept clearly emphasizes the German intention of incorporating Romanian-German literature written in German language starting with 1919 by the representatives of the German minority in Romania. It is a perspective of the diaspora being connected to the mother country.

Nevertheless the classification of this literature is not completely elucidated. The importance of the Romanian-German literature and the world references are changing, the national cultures as entities of reference don't play as a central role as they used to half a century ago. According to the present tendencies the status of a literature as being national, regional or that of a minority is not authoritative (Ardelean, 2011) Being a highly controversial literature which is difficult to be classified, its reception and the interpretation undoubtedly needs a multicultural, or preferably a transcultural approach.¹

After immigrating to Germany, Herta Müller continued to write novels and essays on Romanian topics, maintaining the distance from the contemporary German reality. She has become an important actor on the stage of contemporary German literature; the new literary and cultural context has raised questions regarding the classification of her work. Is it German literature that she is writing, minority literature or literature of migration? Establishing

¹ for a more detailed approach see NAGY-SZILVESZTER, 2011

national and cultural identifications for the transnational, transcultural or migrant writers who are born in one country and then choose, or are forced to choose to live in another is a much debated issue. Considering Herta Müller simply a writer of contemporary German literature seems to be a restrictive approach which does not take into account her Banat-Swabian roots and the cultural bounds to Romania. Acknowledging her solely as a Romanian-German writer is nevertheless an ambiguous intendment, as it highlights mainly the Romania-bounded aspect of her cultural identity, emphasizes the minority literature character and disregards Müller's active role in the formation of contemporary German literature. On the other hand seeing her as a Romanian writer of German expression proves to be completely inadequate, this label would force Müller into the dimension of Romanian literature, where the only distinctive characteristic is the different language of writing, denying her Swabian cultural heritage and position in today's German literature. Several critics consider Herta Müller in terms of literature of migration or literature of exile, which incorporates an opening to transcultural approach, suggesting a bound to the place of origin and the new location; it is a literature of displacement and mobility.

Applying Bhabha's term of third space seems to be an adequate alternative when trying to elucidate Herta Müller's position in the contemporary literary landscape. She is a border-crosser writer with a complex background of cultural heritage. When discussing her work, one has to take undoubtedly into account the transculturality of her creation, the Germanness of this literature is deeply rooted in an East-European cultural and historical context:

“Language is not a linguistic, but rather a cultural barrier; people in Germany express Western realities, which remotely correspond to those in Romania. Processing new information through the filter of the familiar Romanian experiences is part of the transitional period of adjusting to German society. The language is familiar, yet foreign. The Romanian *HINTERSINN* (deeper meaning) constitutes the deeper layer of Müller's cultural identity, which positioned her in a specific historical and political Romanian context. To understand Herta Müller's work, critics must accept and acknowledge all aspects of her cultural identity, because her uniqueness lies in the juncture of the Banat-Swabian, Romanian, and German presence and the style in which she imagines and gives expression to them” (Glajar, 2004: 152).

Müller has created a unique world of creation where various aspects of Banat-Swabian, Romanian and German cultural identity co-exist and intermingle. It is a hybrid space where issues of identity, persecution, homelessness, freedom, dignity occupy an essential place; it is a space of in-betweenness where the author transposes the ultimate questions of repression and freedom of the individual into universal dimensions. The elaborated topics are characteristically rooted in the East-European historical reality: the island-like, frozen Swabian community, marked by rigid ethnocentrism and a desperate clinging to the past, the confrontation with the National-socialist history, the terrors under the totalitarian regime of Ceaușescu, the persecutions, the constant state of being hunted and followed, the Securitate, the experience of homelessness and immigration, the deportation of minority Germans to labour camps.

As a reaction to the themes of her short stories and novels, her constant turn to the past, Müller has been confronted with the demand of elaborating contemporary German issues, and has also been accused of exhausting and over dwelling on life under dictatorship.

But in Herta Müller's distinct space of creation the individual authorial identity is deeply marked by the personal experiences in the past, the authorial choice of themes strongly reflects her own cultural and historical heritage; in fact when writing, the theme chooses her and not the other way round:

“Well, I think that the heavy weight ... that literature goes to where the weight is. And I lived under this dictatorship for over thirty years and that is where the injuries and the theme are... I did not choose this theme, the theme always seeks me out. This theme I shall not ... I am still not rid of this theme. And one has to write about the things that occupy one incessantly” (Müller, 2010: 7).

Müller filters the past experiences through a unique poetical writing; she creates a space of literature where autobiographical, historical elements are transposed into fiction, where the vehicle of creative intention is a highly metaphorical and coded language, a language of German where the Romanian one writes along. Transposing autobiographical elements into fiction results in a recreated universe, where the borders of factual reality have been overstridden. Müller herself objects to the reception of her work as being autobiographical, she borrows the term of autofictionality (Autofiktionalität) from Jorge Semprun and Georges-Arthur Goldschmidt to draw attention to the primacy of fiction. Philipp Müller considers the autofictional approach to writing embodied in the “erfundene Wahrnehmung” – imagined awareness of perception, imagined perception – an aesthetic strategy of protest against the restrictive, crippling power constellations of reality (Müller, 2002:50). The imagined perception is a specific approach to authentic and non authentic, it is a subjective, poetically deviated view of reality. Factual occurrence and imagination are intertwined, their borders fade. This generated interlacement of the real and the imaginary is a major characteristic of Müller's authorial space.

The concept of the alien gaze, „der fremde Blick” is another particularity of Herta Müller's way of writing. It should not be mistaken for a stylistic-literary peculiarity; it is a way of perceiving the self and the objects, elements of nature, of life not in their natural implicitness, but from an outer, foreign perspective. Müller identifies the origin of this way of perception in the fear, constant state of being under surveillance in the Romanian communist society, an experience which turns one into an observer too:

Weil der Verfolger nicht nur körperlich anwesend, sondern auch aus den intimsten Dingen heraus, die ihn personifizieren, beobachten kann, fühlt sich der Bedrohte, was immer er in seiner Wohnung mit sich und seinen Gegenständen tut, mit dem Verfolger Aug in Auge und beobachtet sich und ihn gleichzeitig (Müller, 2008: 138).

Müller explores the paradigms of transcultural identity not only by addressing themes of the south-east European past in her works and the individual methods of writing literature, but also through the language of her work. She writes in German, but at the same time the Romanian language, which she acquired at the age of fifteen, also writes with the author:

I realised just how rich Romanian is in imagery, what marvellous metaphors there are, the common metaphors that people use every day, in superstitions or ... in expressions, many things are contradictory, or the names of plants, that they are called something completely different than in German. That is then a different look at the same thing ... I have always seen

that there are two stations, the one is the station on my language for something, and the other is this other station. It is not only a different word, it is a different view. Language has different eyes. In my case Romanian always writes with me, also when I am not writing in Romanian, because I have it in my head. And I have two views from the other language, they are always there. I frequently don't know which one it is from which I am writing (Müller, 2010: 11).

Herta Müller's poetical language is a uniquely hybrid one, German and Romanian language interblend to such an extent that the identification and delimitation of the individual languages becomes often impossible. On the other hand Müller consciously resorts to the Romanian considered by her as a highly beautiful, sensual and poetic language and transposes it into the German, creating metaphors, images which might challenge the receptivity of the readers. Her lyrical language is that of a passage between fixed linguistic identities, it is a language that the author herself often contemplates on in her novels and essays.

As one of the numerous instances which exemplify the author's language forging approach one can notice in the novel entitled *Herztier* the reference to the Romanian language, where the palate is referred to as Mundhöhle and Mundhimmel, the latter being translated from the Romanian „cerul gurii” (the sky of the mouth”): Ich hob die Zungenspitze. Zur Mundhöhle sagte man in seiner Sprache Mundhimmel” (Müller 2009: 196). Another example for the constant liaison of the two languages offers the following fragment from *Reisende auf einem Bein*: “In dem anderen Land gibt es zwei verschiedene Wörter für Blätter. Ein Wort für Laub und ein Wort für papier. Dort muß man nicht entscheiden, was man meint. [...] Ja, dort spricht man eine andere Sprache. Wieso vergleichst du immer. Es ist doch nicht deine Muttersprache“ (Müller, 1995: 92). The German word “ Blätter” is contrasted to the Romanian „foi” and „frunze”. Müller's particular fusion of Romanian and German culture is illustrated in the following intertextual excerpts too, where she actually translates and inserts Romanian texts (verses of a song entitled „Canarul” by the Romanian music band Phoenix and verses by Gellu Naum):

Gelber Kanarienvogel
gelb wie das Eigelb
mit weichen Federn
und abwesenden Augen (Müller 2009: 68)

jeder hatte einen Freund in jedem Stückchen Wolke
so ist das halt mit Freunden wo die Welt voll Schrecken ist
auch meine Mutter sagte das ist ganz normal
Freunde kommen nicht in Frage
denk an seriösere Dinge

Gellu Naum² (Müller 2009: 5)

Herta Müller's work in its entirety proves to be suitable for a transcultural approach. The themes addressed, the innovative poetics of the language, the artistic way of writing are all elements of the Müllerian „third space”, where a unique hybrid cultural identity is being formed.

² versurile au fost traduse în limba germană de către Oskar Pastior (Glajar 2004: 159)

References

- ARDELEAN Adrian (ed). 2011. *Mein deutscher Nachbar. Vecinul meu german*, broadcast about the Minderheiten und Nationalliteratur conference, organized by the German Cultural Center in Timișoara on 29 March 2011, accessed on 2 May 2014
http://www.youtube.com/watch?v=Y_Jbv8ZOmoE
- BHABHA, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge
- COOPER, Thomas. 2009. *Herta Müller: Between Myths of Belonging*. In: NEUBAUER, John and Borbála Zsuzsanna TÖRÖK (eds): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, p. 475-496.
- GLAJAR, Valentina. 2004. *The German Legacy in East Central Europe as Recorded in Recent German-Language Literature*. New York: Camden House.
- HAWLEY, John C. 2001. *Encyclopedia of Postcolonial Studies*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press
- MOTZAN, Peter. 1980. *Die rumäniendeutsche Literatur nach 1945. Problemaufriss und historischer Überblick*. Cluj-Napoca: Dacia
- MOTZAN, Peter. 1997. *Die Szenerien des Landes: Region, Insel, Minderheit. Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien nach 1918 – ein kompulatorisches Beschreibungsmodell*. In: GRUNEWALD, Eckhard and SIENERTH, Stefan (eds): *Deutsche Literatur im östlichen und südöstlichen Teil Europa. Konzepte und Methoden der Geschichtsschreibung und Lexikographie*. München: Südostdeutsches Kulturwerk, p. 73-102
- MÜLLER, Herta . 2009. *Herztier*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- MÜLLER, Herta. 1995. *Reisende auf einem Bein*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag
- MÜLLER, Herta. 2008. *Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*. In: *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 130-150.
- MÜLLER, Herta. 2010. *Every word knows something of a vicious circle*. Pontefract: Route
- MÜLLER, Philipp. 2002. *Fluchtlinien der erfundenen Wahrnehmung. Strategien der Überwachung und minoritäre Schreibformen in Herta Müllers Roman „Heute wär ich mir lieber nicht begegnet“*. In: ARNOLD; Heinz Ludwig (ed): *TEXT+KRITIK*, Heft 155, München, p.49-58
- NAGY-SZILVESZTER, Orsolya. 2011. *Notions of Belonging in 20th-century Romanian-German Literature*, In: BRIE, Mircea, ȘIPOȘ, Sorin, HORGA, Ioan (ed.): *Ethno-Confessional Realities in the Romanian Area. Historical Perspectives (XVIII-CC Centuries)*. Oradea: Editura Universității din Oradea, p. 225-240
- PRATT, Mary Louise. 1991. *Arts of the Contact Zone*. In: *Profession*. 91, p. 33-40, accessed on 28 April 2014
http://writing.colostate.edu/files/classes/6500/File_EC147617-ADE5-3D9C-C89FF0384AECA15B.pdf
- WELSH, Wolfgang. 1999. *Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today*. In: FEATHERSTONE, Mike and LASH, Scott (eds): *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, p. 194-213, accessed on 28 April 2014
<http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html>

HE LIVED TO WRITE, HE WROTE TO LIVE – MARIUS MIRCU

Carmen Țâgșorean, PhD Candidate, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Some of the most important names of Romanian cultural life belong to the writers of the Jewish community. Whether we refer to the interwar or postwar period, their talent is illustrated both in the press and in the literature of the time. One of the existential dilemmas they had to face was that of their double identity. They belonged to the Jewish community, but, at the same time, to the Romanian society. Many of the Jewish writers put their thoughts on paper either in Romanian or in German (the Jews from Bukovina). Although slightly known in 2014's Romania, but highly valued and praised in Israel where he was nicknamed "the senior of the Romanian writers", the journalist and writer Marius Mircu was part of the elite group of Jewish intellectuals. His contribution to the preservation of the Jewish history in Romania (nineteenth and twentieth centuries) is still valued by the Jewish community. Marius Mircu's cultural identity has been created by the blending of three cultures: Jewish, Romanian, and French (he lived and studied in France between 1929 and 1932). Through this study we aim to clarify if the writer was haunted by the anxieties of his cultural identities.

Keywords: Marius Mircu, Romanian or/and Jewish writer, cultural identity, journalist, press

Marius Mircu was one of the lucky people whose childhood dream came true. "Since I was a child I was curious, scouting, sneaking, investigating, – I was born a reporter" (Mircu, 1981, 17). Moreover, he became one of the most prolific Jewish journalists and writers of Romanian ancestry. But this was not happenstance, but the result of a sustained effort, a life-long struggle. He courageously took on the hardships the times were stacking against him, both in Romania and France, between the two world wars "when journalism was a big, multicolor feast" (Mircu, 2002, 19) followed by WW II and the communist takeover of Eastern Europe, (during which he felt only contempt for the official press because, as he put it, "I lived through that kind of journalism, but it was not a torrent anymore, but just a marsh-please don't even mention it to me" (Mircu, 2002, 19). When he was writing, he seemed transported into a world dominated only by harmony and understanding, far away from the every-day injustice of the new reality. His entire life was dedicated to writing. "I sleep well: I fall asleep in the evening and I wake up in the morning, most of the time, without interruption. It's a time that I fully use by dreaming. I'm not in a mood to waste my time even in my sleep ... I dream of the past, present, and future" (Mircu, 2002, 7).

His debut into the world came on a Tuesday, June 9, 1909, in the home of a Jewish family of tailors in Romania and ended 99 years later, in Israel. An important indication of his bicultural upbringing that shaped his personality and gave him a different perspective of the world comes from his brother, Solomon Marcus, who said that, although their parents spoke Hebrew between them most of the time, they always spoke Romanian to their children (Spandonide, Paun, 2010, 38). The life of this great man of culture can be compared to an action-adventure novel, sometimes easy, some other times unpredictably hard, that he confronted with much courage and an honest desire to help others and create new things. He never lost his sense of humor, his positive spirits, and his subtle irony that was so typical of him. "It is not humor that drives me, but irony. It's not my merit, though, but the era's. We are

the beneficiaries of a very stimulating world in this respect; it is as if it was created for irony” (Mircu, 2002, 62).

His drive to write, but, most importantly, to see his writings published and read by many, was so compulsive that he founded and published his own magazine *Globe*. It was a hand-written flyer, only one monthly issue that he used to lend – not sell – to some of his buddies in exchange for books to read. About that experience, the author will say later, “It was the only school of journalism I ever attended, in fact, I am a self-taught man. The idea endured, and two decades later I will found a real magazine, the same format and the same number of pages – four (*Jurnalul copiilor – The Children's Journal*)” (Mircu, 1981, 53). It was an unforgettable experience and years later he will found his own publishing house and give it the same name: “I named it the same – *Globe* – dreaming that one day I will publish a totally new reporter's magazine, I registered it under my name so that nobody else could use it” (Mircu, 1981, 233). This experience was the cornerstone of his activity as a journalist. What followed were moments of pride and satisfaction when the newspaper *Rampa*, that was looking for correspondents in the country, published one of his short takes, on page 3, *Bacăul* (*The Bacău*). It was just the beginning of a long cooperation. Another publication, in 1925, when he was 16, that accepted his articles was *Sănătatea* (*Health*). In this, he will publish *Cancerul, boală molipsitoare* (*Cancer – a Contagious Disease*) in three consecutive issues. A year later, in the summer of 1926, the newspaper *Cotidianul* (*The Daily*) will publish on the front page one of his articles, unsigned, about the inauguration of the statue of Saint Francis de Assisi. An article that triggered a negative reaction was one he wrote about the spa resorts because in these reports he made public the identities of those going there, including those of some of his classmates' families and other acquaintances (Mircu, 1981, 63-73). Another publication that carried his writings was his own high school's, *Încercări* (*Attempts*), in which *Scurtă privire asupra presei și întemeietorilor ei din Bacău* (*A Glimpse at the Bacău's Press and Its Founders*) will appear (Budău, 2004, 253). His seven years of high school education ended up in failure, but he saw it as a chance to avoid following a career that his father had chosen for him. Flunking the graduation exam, he would have one full year to figure out what to do with his future, a year during which he would publish numerous articles in *Sănătatea* (*Health*) and *Ziarul științelor și al călătoriilor* (*The Science and Travel Magazine*) (Mircu, 1981, 94-96).

His optimism and his trust in people had been kept up by some generous souls, of both Romanian and Jewish ancestry. It is another proof that in Marcus Mircu's case, the two identities, Romanian and Jewish, supported each other and brought up to light the best in each of them. Among the generous people who helped him, there was the writer G. M. Vlădescu, who, in 1942, will vouch for him to publish *Rango, prietenul oamenilor* (*Rango, People's Friend*) and under whose name the book was first published. Later on, the same book was published again, but this time under the name of the real author, Marius Mircu. G. M. Vlădescu not only insisted the name of the real author to be revealed, but also gave him the copyrights money he was entitled to. With this money Marius Mircu paid his dues to the army, as men of Jewish ancestry were obligated to do so, or be deported to Transnistria (a territory temporarily occupied by Romania in her war, in alliance with Germany, against the Soviet Union, that had to be colonized). Marius Mircu also expressed his gratitude towards

this generous benefactor in his book *Oameni de omenie în vremuri de neomenie* (*Kind People in Unkind Times*) (Mircu, 1981, 434).

In Leon Volovici's opinion "in the evolution of the Jewish intellectual life in Romania, there are three major directions, two of them radical – total identification with the Jewish intellectual cultural medium, with no connection to the Jewish identity, and, (the other direction), a pure alternative of a Jewish literature in Romanian language, ideologically justified by the arguments of the national tradition, and a middle one, a lot more complex, pursued by those writers and intellectuals, educated in the process of blending of the two cultures and identities (Volovici, 2005, 160).

We consider that Marius Mircu belongs to the third category. Throughout his career, he published his works in more than 200 publications, both foreign and domestic, to whose success he brought his important contribution: *Curierul israelit* (*The Israeli Courier*), *Cinema* (*Cinema*), *Moldova* (*Moldavia*), *Curentul Bacăului* (*The Bacău's Trend*), *Almanahul Atenei* (*The Athens's Almanac*), *Alarma Bacăului* (*The Bacău's Alarm*), *Vocea Bacăului* (*The Voice of Bacău*), *Aviachim, Sinteze* (*Syntheses*), *Ateneu* (*Athenaeum*), *Realitatea ilustrată* (*The Illustrated Reality*), *Voiaj* (*The Journey*), *Hasmonaea, Adam, Ecoul evreiesc* (*The Jewish Echo*), *Viața evreiască* (*The Jewish Life*), *Calendarul* (*The Calendar*), *Renașterea noastră* (*Our Revival*), *Copilul evreu* (*The Jewish Child*), *Realitatea evreiască* (*The Jewish Reality*), *Unirea* (*The Union*), *Înfrățirea* (*The Brotherhood*), *Mântuirea* (*The Salvation*), *Luah, Iașul, Opinia* (*The Opinion*), *Jurnalul literar* (*The Literary Journal*), *Însemnări ieșene* (*The Iassy Notes*), *Inzl, Automobilul* (*The Automobile*), *Almanah-Flacăra* (*The Flame Almanac*), *Diplomat club* (*The Diplomat Club*), *Epigrama* (*The Epigram*), *Evenimentul* (*The Event*), *Flacăra* (*The Flame*), *Magazin istoric* (*The Historical Magazine*), *Natura* (*The Nature*), *Pacea* (*The Peace*), *Revista generală a învățământului* (*The General Journal of Education*), *România literară* (*The Literary Romania*), *Televiziunea română* (*The Romanian Television*), *Urzica* (*The Nettle*), *Revista cultului mozaic* (*The Mosaic Cult Magazine*), *Răspântia* (*The Junction*), *Neamul evreiesc* (*The Jewish Nation*), *Tribuna evreiască* (*The Jewish Tribune*), *Viața evreiască* (*The Jewish Life*), *Revista mea* (*My Magazine*), *Facla* (*The Torch*), *Viața noastră* (*Our Life*), *Minimum, Revista magazin* (*The Store Magazine*), *Ultima oră* (*The Last Hour*), *Buletinul Ierusalimului* (*The Israeli Bulletin*), *Ecoul Nahariei* (*The Naharia's Echo*), *Hatzionut, Expres-magazin* (*Express Magazine*), *Pro și contra* (*Pros and Cons*), *Adevărul* (*The Truth*), *Izvoare* (*The Source*), *Glasul poporului* (*The People's Voice*), *Informația* (*The Information*), *Lama* (*The Blade*), *Leul din Ierusalim* (*The Lion from Jerusalem*), *Secolul XX* (*20th Century*), *Tribuna magazin* (*The Tribune Magazine*), *Kol Israel-rumanit, Mișmar, Moznaim, Actualitatea românească* (*The Romanian Fact*), *Shevet Romania, Semnalul* (*The Signal*), *Tug morgen jurnal* (Prelipcean, 2003, 9-10).

At a closer look at Marius Mircu's publishing activity, we can easily identify other proofs to sustain our hypothesis that his two cultural identities coexisted harmoniously in his personality. Marius Mircu published at the same time in both the Romanian and Jewish press. For example, while he was a correspondent for the daily *Dimineața* (*The Morning*), his articles were also carried by *Curierul israelit* (*The Israeli Courier*), or, while a correspondent for *Ziarul științelor și al călătoriilor* (*The Newspaper of Sciences and Travel*), he contributed to *Copilul evreu* (*The Jewish Child*). Moreover, right after WW II, while on staff at *Națiunea* (*The Nation*) and *Licurici* (*The Firefly*), he also published in *Răspântia* (*The Junction*),

Neamul evreiesc (*The Jewish Nation*), and *Tribuna evreiască* (*The Jewish Tribune*), etc. Some of the most pleasant moments in his career were those he spent writing for children, either books, daily columns or as editor of the Children's Library of the Jewish Community of Bucharest, (with no sign whatsoever that he discriminated against children of Romanian nationality). "I am really proud of that time of my life, (as I will, later on, working at *The Children's Journal*)" (Mircu, 1981, 427). The *Jurnalul copiilor* (*Children's Journal*) was a special category of the literary genre that required a lot of responsibility: "We will try in this little journal to choose what we think you will like and what will be useful" (Mircu, 1974, 239), an activity that required a special discourse for the little ones and a competent approach to their universe. Marius Mircu's complex personality and his split cultural identity proved one more time to be in harmony to deliver a remarkable work for both cultures. Harry Kuller considers that their contribution to the Jewish press in Romania "is proof – and, at the same time, a significant test – of the Jews' will to integrate themselves into the country's realities, to become loyal citizens, but still Jews, both from Romania and in Romania" (Kuller, 2004, 7).

Working alongside Romanian journalists and writers, Marius Mircu was perfectly integrated into the Romanian cultural medium, still preserving an interest for his Jewish roots. His criticizing spirit remains an admirable side of his Jewish identity. Also, his pseudonyms were both Romanian and Jewish. Some of these are: A. B. Carmella, Danus, Carmella Marius Mircu, A. S. Mircu, I. Rosidor, I. Sever, I. Scarion (Straje, 1973, 573). According to this author, Marius Mircu also signed as Mihai Bistriceanu, M. Mihail, Danut, G. P. U., Marinella I., I. Marius, Marius, Israel Marius, Dr. Studerus, Styx, Dan Teodorescu, G. M. Vladescu, M. Zaharia (Prelipceanu, 2003, 9-10). We would also like to add some more pseudonyms we found in *Națiunea* (*The Nation*) that we believe belonged to Marius Mircu: m.m., M. M., Marcel Mircu, m., M. B., Mircu, Marcel. For the Jewish journalist Marius Mircu, "the pseudonym was living proof that he was fully integrated into the Romanian press, in Romanian writing society" (Mircu, 2002, 37). Marius Mircu felt at home in Romanian language, as all 60 volumes of his work were written in this language. We should emphasize that he was the principal story teller of traditions, values, events, both happy and dramatic. He was considered not only "the dean of the Jewish writers in Romanian language in Israel, but also the living memory of the Romanian Jews, who never missed a beat of an important event" (Prelipceanu, vol. II, 2003, 333). Marius Mircu was part of Romanian culture. Everything he did was in Romanian, a language that represented him. Even after he moved to Israel where he published half of his works, he continued to write in Romanian. In 1990, he disclosed to Victor Bârladeanu "I can honestly say that those who all their lives have written in an expressive Romanian language will continue to do it until they die" (Prelipceanu, vol. II, 2003, 401).

In addition, Marius Mircu stands up for the preservation of "his" language when foreign vocabulary (after the Romanian Revolution, in 1989) starts penetrating Romanian. "It upset me when a man who thought he spoke Romanian, threw in, soiling it, some foreign words, English mainly. I have nothing against the noble English language, but he should not mutilate neither English nor Romanian, which, he thought he was enriching" (Mircu, 2005, 173). From this standpoint, Marius Mircu may be compared to F. Aderca, who felt "organically tied to the Romanian language, literature, and culture, and who considered

himself all along a Romanian writer of Jewish background”. In other words, a writer completely loyal to the people amongst he lived and was part of, refusing to deny he was either Romanian or Jewish”. He was the man “in whose heart can live two hearts, two norms, two demands” (Aderca, 1999, 30-31). This was a permanent feeling that did not vanish after the artist moved for good to Israel. For Marius Mircu, “the old country is for me –along with Israel- my current country”, and the Romanian language “is in his blood. Not only that I haven’t forgotten it, but I’ve perfected it, I’ve enriched it” (Prelipceanu, vol. I, 2003, 390). The same loyalty that he got us used to he demonstrates when asked by Prof. Ilie Rad if he missed Romania: “If I were in Romania now, I would miss Israel just as much” (Prelipceanu, vol. II, 2003, 457). This is a perfect emotional balance, which, despite all the hardships he had encountered in his life, remained intact, as an integral part of his twin values system. There was a lot of talk at the time whether the Jewish intellectuals thought of themselves as Romanian writers of Jewish origin or Jewish Romanian. There is also another category coined by Mirel Bartes: that of “Romanian Jewish writer” (Askenasy, *The Avatars of Double Identity*, <http://www.Revistacultura.ro php.? article=4198>, 2). In Florin Manolescu’s opinion, the language is one of the basic criteria to evaluate the identity of a writer, keeping in mind that once he moves to another culture he has to master the language of the adoptive country and become bilingual (Manolescu, 2003, 18).

If we take into account the language Marius Mircu wrote in, he can be considered a Romanian writer of Jewish origin. Unfortunately, it is hard to place him in a specific category. Emigration always comes with side effects triggered by what experts call „culture shock” „The emigrant swings for a long time, if not forever, between past and present. In the process of dismantling the old personality and building a new one, among many potential egos, the idea of „double” creeps in, something that will follow him around and represent him on the new social stage. The identity – split in two or more parts – needs a lot of time to regain its coherence and present itself intelligibly in the new existential setting” (Manea, 2006, 199). Because he was an introvert, Marius Mircu showed no signs of big changes in his persona, a fact that can be explained by the very nature of this social category. Writers, philosophers, musicians are usually people who live above the fray, trials and tribulations of every-day strife. They live in their own worlds, where they can afford to create and recreate themselves as many times as they want to and move along coordinates only they know – free of pressure, prejudice or stereotype and where only talent and inspiration govern their destiny.

Felicia Antip identifies and classifies the conditions the Jewish writers of Romanian descent may have lived through as follows: “Each of the Jewish writers lived differently from other writers due to their specific condition. This condition they either assumed and they were proud of; or, they assumed it, but they detested it; it was imposed to them and forced to assume it; some recanted it; others dismissed it as insignificant; some, finally discovered it. All of these attitudes may also present a lot of nuances. Depending on the medium in which they lived and created, on their origin, on personal life experience , on their way of being, on their education and horizon, on their readers reaction (feedback) and many other (factors). It is a matter of personal profile and option, in essence, of free arbiter” (Felicia Antip, 2006, cover 4). Marius Mircu assumed his Jewishness and his condition as a Jewish writer with all the consequences that came out of this. In 1942, he was on the watch list of the “proper authorities” (Manolescu, 2010, 508).

Marius Mircu wrote about Jews, but not only for them. Remembering life in a Jewish community, in its particularities, becomes a duty fulfilled for future generations. Those who lived through that were the best historians, as Marius Mircu put it, „I’m not a historian. I just lived this through” (Mircu, 1981, 338). He had a keen sense of the importance of the times past. Paul Schweiger says in *Viața noastră* (2000) “Marius Mircu’s stories are full of great love for the community in which he grew up” (Prelipceanu, 2003, vol. II, 330). His writings give other nationalities the opportunity to peek into a less known community and see for themselves and understand their customs, traditions, and personalities. “I write all the time about moments in the history of Romanian Jews because I want it to become immortal. And to remind Romanians that they allowed to happen what should not have happened and to appreciate at real value the Jews’ contribution to Romania’s growth” (Mircu, 2005, 143). For the Romanian reader, Marius Mircu presents „places and times totally unfamiliar, ... the destiny of Jewish intelligentsia in Eastern and Central Europe, adapted in its own way to this environment and creating its own niche, learning the culture of the country and contributing to its growth, connecting to the great resources of the Western civilization and bringing into the fold the Jewish heritage, (this intelligentsia) had gotten to become an engine of progress before being annihilated, wiped out from the face of the earth for good” (Antip, 2006, 322).

Marius Mircu was an eyewitness of some of the most dramatic moments in the life of the Jewish communities that he described in his memorable books like *Pogromurile de la Iași* (*The Pogroms of Iassy*), *Pogromurile din Bucovina și Dorohoi* (*The Pogroms of Bucovina and Dorohoi*), *Pogromurile din Basarabia* (*The Pogroms of Basarabia*), *Oameni de omenie în vremuri de neomenie* (*Kind People in Unkind Times*), to mention just a few. He had the courage to be the first to bring to light those terrible events. It was one more time that the writer put his talent to work for both of his countries.

There is plenty of evidence provided by the writer himself to back up our hypothesis about his double cultural identity. In number 928 (1984) of *Revistei familia* (*Family Magazine*), Marius Mircu opens up on this issue. Fate made it possible for him to be born in a place where “half the population was Romanian and the other half Jewish, and, as a result, he “absorbed both influences”. This was just the beginning, as these two communities, cultures and identities, over time, will blend to give him a special identity and a very special life. He attended the Romanian school, but was also in the higher levels of *heder*, he fought against fascism “for the liberation of both Romanians and Jews”, he wrote about Jewish and Romanian important people. In the magazine *Cultul mozaic* (*The Mosaic Cult*), he told stories of significant moments in the life of both Romanian and Jewish communities and in his book *Trimis special* (*Special Envoy*) described in detail “notorious moments in Romania’s life”. As we have shown, Marius Mircu stood his ground in the most difficult times in history and, with his proverbial talent and modesty, served both communities. “I rowed in two boats and I danced at two weddings. Was one against the other? Or was it beneficial for both? I’m not the one to answer that. All I can say is that my activities were not opportunistic, but simultaneous, parallel” (Prelipceanu, vol. II, 2003, 396-399). It is noticeable that when he talks about his identities Marius Mircu puts the Romanian one first, a generous and respectful gesture of a scholar who accepted unconditionally the Romanian dimension of his personality. It is also worth adding that although he emigrated to Israel, he kept his Romanian citizenship. He was a member of the Union of Romanian Writers and that of the Writers’ Federation of

Israel, supporting and contributing to the Romanian press there, “all of these to promote Romania”. (Prelipceanu, vol.II, 2003, 456).

In daily life, an individual is confronted “by two systems of values which determines his decisions, personal or collective. One is a [...] «cultural» system, the other a system of «norms». In modern times, culturally, anybody, Jewish or non-Jewish, may come to accept the system, but it’s different with the norms that are based on traditions, but also laws. It’s a lot harder to deal and accept a set of laws and sometimes these laws exclude specifically somebody who is an «outsider»” (Finkenthal, 2009, 33). Based on our evidence presented here, we can claim that Marius Mircu was able to internalize the two systems and make them work in harmony. Compared to the Jewish generation of the 30’s, for whom the integration into the Romanian culture and the dilemma of double identity caused suffering and inner conflicts that affected their work, Marius Mircu had the skill and the wit to master these anxieties (Ursuțiu, 2008, 130). Marius Mircu is part of a modern generation of Jewish writers who appreciated the cultural richness of his background and managed to materialize it into the creation of a monography of Jewishness, written with effort, humor and charm. This can be considered a grand picture of the Jewish community of Romania. His writings reveal a well-balanced, wise and accomplished man, fully aware of the great responsibility he had in serving his people.

Conclusions

Romanians, as well as the Jews in Romania, were really fortunate to have in their service a personality so complex and well-balanced as Marius Mircu. Born and raised in a bicultural community (half Romanian and half Jewish), Marius Mircu learned from early childhood integration and assimilation that over time turned him into a personality with a great potential to represent both cultures in his writings. His dual identity was not a handicap for him; on the contrary, it gave him a vantage point from which he was able to observe, to extract the essential and to give back a wise and colorful picture of the humanity he lived in. He built a bridge between the two communities, dedicating his talent and energy to the cause of love and understanding among peoples. He did it in both languages, for both cultures. A gifted human being, he lived to write and he wrote to live.

References

- Aderca, Marcel. (1999). *F. Aderca și problema evreiască (F. Aderca and the Jewish Issue)*. Bucharest: Hasefer Publisher.
- Antip, Felicia. (2006). *Aventuri ale conștiinței de sine. Scriitori evrei față-n față cu destinul lor (Adventures in Self-Consciousness, Jewish Writers Facing Their Destiny)*. Bucharest: Hasefer Publisher.
- Budau, Eugen. (2004). *Bacăul literar (The Literary Bacău)*, Iași: Universitas XXI.
- Finkenthal, Michael. (2009). *Dilema identității sau cât de „dunărean” a fost Mihail Sebastian? (The Identity Dilemma or How Danubian Was Mihail Sebastian?)* in Volovici, Leon. (2009). *Dilemele identității (The Identity Dilemmas)*. Cluj: Apostrof Library.
- Kuller, Harry. (2004). *Presa evreiască din România (The Jewish Press in Romania)*. Bucharest: Tritonic.

- Manea, Norman. (2006). *Textul nomad (The Nomadic Text)*. Bucharest: Hasefer Publisher.
- Manolescu, Florin. (2003). *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1989 (Encyclopedia of the Romanian Literary Exile, 1945-1989)*. Bucharest: Company Publisher.
- Manolescu, Florin. (2010). *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1989 (The Encyclopedia of Romanian Literary Exile, 1945-1989)*. Second edition. Bucharest: Company Publisher.
- Mircu, Marius. (1974). *Trimis special. Din amintirile unui ziarist (Special Envoy. Memoires of a Journalist)*, Bucharest: Cartea românească
- Mircu, Marius. (1981). *M-am născut reporter! (I Was Born a Reporter!)*. Bucharest: Cartea Românească.
- Mircu, Marius. (2002). *Am visat că sunt scriitor (I Dreamed I Was a Writer)*. Bat-Yam: Globe Publisher.
- Mircu, Marius. (2005). *Cele 60 de cărți ale mele (These 60 Books of Mine)*. Bat Yam: Globe Publisher.
- Prelipean, Ion (ed.) (2003). *Marius Mircu văzut de (Marius Mircu seen by ...)*. Horodnic de Jos & Bat Yam: Glob Publisher.
- Spandonide, Lavinia; Paun, Gheorghe. (2010). *Întâlniri cu/Meetings with Solomon Marcus*. Bucharest: Spandugino Editor.
- Straje, Mihail. (1973). *Dicționar de pseudonime, alonime, anagrame, asteronime, criptonime ale scriitorilor și publiciștilor români (Dictionary of Pseudonyms of Romanian Writers)*. Bucharest: Minerva Publisher.

Periodicals

- Askenasy, Jean. *The Avatars of Double Identity*, [http://www. Revistacultura.ro php.? article=4198](http://www.Revistacultura.ro php.?article=4198)
- Ursuțiu, Claudia. (2008). *Leon Volovici – Istoric al vieții intelectuale evreiești din România (Leon Volovici – Chronicle of Jewish Intellectual Life In Romania)*, in *Journal for the Study and of Religions and Ideologies*, 7, 21.
- Volovici, Leon. (2005). *Romanian Writers – Jewish Writers: Dilemmas of Cultural Identities*, *Studia Iudaica*, XIV.

EAST OF THE WESTERN CANON: CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE UNDER BRITISH EYES

Michaela Praisler, Prof. PhD, Oana-Celia Ilieș (Gheorghiu), PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Constructed by Western discourse as part of the same absence/ non-significance area with which 'the centre' seems to associate 'the margin', Romanian literature (including writers and writings regarded as 'canonical' by the local school of criticism) has yet to find a way to decentre or dispute the dominant hegemony of the established Western canon. A case in point is exposed by Julian Barnes, in 'One of a Kind' (1982/1987). The accuracy of the detail in this short story reveals a narrator keenly acquainted with the realities of Romania and its culture during the communist era. Apparently objective and realist, the text artfully conceals the metafictional subversion of established truths and values, and sheds some light on a political context hindering the development of culture, which was virtually unknown to the English readership in the 1980s. This paper aims at discussing the strategies employed in this game of appearances, whose scaffolding shows the oppositions between subjectivity and objectivity, but also between Englishness and Romanianness.

Keywords: reception/reflection, communism and fiction, Western canon, otherness, subjectivity

Julian Barnes's 'postmodern condition'

When he is not compared with Ian McEwan or with Martin Amis (or both), a comparison which Merritt Moseley, one of the most cited exegetes of Barnes's work, regards as "instructive" (1997: 55) and which seems to simplify the task of the critic when approaching his works, Julian Barnes is usually introduced as "the chameleon of British letters" (Stout 1992: 29), or as "a suspiciously Europeanised writer, who has this rather dubious French influence" (Barnes in Guignery and Roberts 2009: 64). Difficult to label because of the eclecticism of his themes and modes of writing – a feature which he indeed shares with the other two novelists mentioned above – Julian Barnes is, more often than not, considered to be a postmodernist writer, a view also adopted in the present paper, despite Barnes's own explicit penchant for realist modes of writing (seen here as contributing to the postmodernist debate on *real-ising* fiction rather than opposing its aesthetics altogether).

In *The Modern British Novel*, Malcolm Bradbury speaks of Julian Barnes as of someone who "plays with the limits of fiction, the borders of reportage, the laying and mixing of styles" (1993: 437), whilst another reputed critic of twentieth century British fiction, Peter Childs, describes him as "a postmodernist writer because his writing rarely conforms to the model of the realist novel or concerns itself with a scrutiny of consciousness in the manner of modernist writing" (2005: 86). Along the same lines, starting from A.S. Byatt's description of postmodern literature as "an awareness of the difficulty of realism combined with a strong attachment to its values, a formal need to comment on their fictiveness combined with a strong sense that models, literature and the tradition are ambiguous and emblematic goods combined with a profound nostalgia for, rather than rejection of the great works of the past" (1979: 34, qtd. in Guignery 2006: 1), Vanessa Guignery, French professor of Contemporary English Literature and author of several books on Julian Barnes, asserts that the British author's fiction reveals elements of postmodernism (obvious in his resorting to and, at the

same time, subverting realist strategies), self-reflexive techniques and [ironic] celebration of the literary past.

Nevertheless, Barnes's understanding of prose is that it should be "largely fictional" (Moseley 1997: 110) – that is to say, not entirely fictional – and completely indifferent to literary theory and classifications. Novels, he says in an interview about his alleged 'postmodern condition', should "come out of life, not out of theories about either life or literature" (Freiburg in Guignery and Roberts 2009: 31). Moreover, analysing Barnes's novel *Flaubert's Parrot*, almost universally acknowledged as a piece of postmodern writing 'by the book' (though one may wonder what such a *book* should consist of or why someone should try to impose rules and regulations on postmodernism), Brian Shaffer, editor of *A Companion to the British and Irish Fiction 1945-2000*, posits that Julian Barnes confessed in a private conversation that he did not consider his novels postmodernist (2005: 490). He seems however quite willing to accept a different inclusion, in the category of 'desperado novelists', proposed by Romanian critic Lidia Vianu and defined as comprising "a generation of writers who will do anything in their power, form and content (technical and emotional experiment at all costs) to shock, confuse, render the reader helpless" (2009: 22). Denying the actual constructed shock, yet admitting to the game of destabilising reader expectations and to the goal of rendering reality in "all its confusing complexity" (Vianu 2009: 22), Julian Barnes practically sums up his inescapable 'postmodern condition', whose temporal frame he acknowledges, but whose -ism he does not.

Further emphasising the contradictory nature of Barnes's literary credo is his slight involvement with politics in fiction. "Anyone sensitive enough to be touched by the zeitgeist is also involved in politics", Orwell once noted (2009: 129), and Barnes has indeed proven his political awareness through his non-fiction writings as is, for instance, the case of the collection of essays *Letters from London* (1995). However, Julian Barnes's fiction is mostly non-political, which is quite surprising for a writer who had his debut in the 1980s, when, as Moseley puts it, "a political stance [of a writer] was usually a demand for a commitment to the broad left" and when there was a strong belief that "writers and artists and intellectuals should feel, and express in their art, a solidarity with the working class" (1997: 146). During a decade in which British novelists were competing in denouncing Thatcherism and American imperialism in their works, Julian Barnes's contribution to political fiction consists of a single short story, 'One of a Kind', (first published in 1982 in *New Stories* vol. 7 and reprinted in 1987, in Malcolm's Bradbury's *The Penguin Book of Modern British Short Stories*), under focus in the present paper.

Metafictional is political

In the context of Julian Barnes's fiction of the 1980s, it may be argued that 'One of a Kind' is indeed... one of a kind – through its political content, on the one hand, and through its being set in communist Romania, on the other. Although the Romanian head of state, Nicolae Ceausescu, had just visited the United Kingdom in 1978, which must have generated certain awareness about Romania, one may reasonably assume that the British readership was not at all acquainted with the realities of the Eastern European communist republic in its later years. According to Julian Barnes, he had visited Romania back in the 1960s, during a trip through the entire communist bloc, and once again, in 1979 (in Vianu 2009: 26). It may be

what determined him to contribute to the widening of “the geography of contemporary fiction”, as Malcolm Bradbury names it, adding that “in the era of Europe, European subject-matter became ever more important, in the fiction of Ian McEwan and Anita Brookner, Julian Barnes and Penelope Liveley” (1993: 413).

The “European subject-matter” is, beyond any doubt, political – even if it only pointed to an openness towards the others and, implicitly, to the destabilisation of English centrality. This is one of the reasons why Merritt Moseley’s observation, that the short story “assumes some knowledge of the political situation in Romania, but [...] is hardly a political fiction” (1997: 145), requires corrections. The short story actually depicts much more than “some knowledge”, being a piece of political fiction looming large beneath the overt metafiction. ‘One of a Kind’ is, in fact, a detailed account of the writer’s condition in the totalitarian era, one that is presumably more objective than similar accounts produced by the exiled, Westernised intelligentsia who had fled totalitarian spaces.

The assumption which governs the present section is that Julian Barnes’s short story is double-layered and jocularly misleading in the sense that metafiction conceals politics and, conversely, politics conceals metafiction, aspects which shall be dealt with in turn, by looking into the text from the two perspectives in question.

‘One of a kind’ is set in the 1980s, with an English narrator (which may stand for an alter ego of the author) conversing with a Romanian expatriate, Marian Tiriac, about the little awareness the world has of Romanian culture. The conversation takes place in two separate stages: stage one precedes the actual visit to Romania, being informed by stereotypical perceptions of the cultural other and by distorted memories of one’s own cultural identity; stage two follows the trip to Bucharest (for a literary conference) and the excursion to the Danube Delta (offered to the participants), with first hand experiences supporting the argumentation.

The thesis advanced from the very beginning is that “in various fields, Romania has managed to produce one – but only one – significant artist. [...] So: one great sculptor – Brancusi. One playwright – Ionesco. One composer – Enescu. One cartoonist – Steinberg. Even one great popular myth – Dracula.” (Barnes in Bradbury 1987: 400) No novelists, though.

It then changes as a result of seeing that the actual reality differs from the imagined one. This discovery gives Marian Tiriac the chance to take the floor as the narrator of a framed story about a novelist, Nicolai Petrescu, who became successful by tricking censorship into believing that he was writing an “intensely patriotic” (1987: 405) epic novel, while he was employing exaggerated irony about the political system of his times.

Irony, as a matter of fact, is the main device used in this short story. It is directed at the narrator’s Englishness, both by the narrator himself – “due English meekness and hesitancy and pleading of ignorance” (400) – and by his Romanian interlocutor: “he said with irony, but also with a sort of funny pride, as if I didn’t have the right to an opinion [...] on the subject of his homeland” (400). It is oriented, through Petrescu’s voice, towards the important figures at the Writers’ Union – “They’ll see through him this time, surely. But irony is not a mode with which the committee were too familiar” (404). It eventually shapes the conclusion that Petrescu was Romania’s greatest ironist (406). Even the name chosen for the successful novelist carries ironic overtones, especially for a Romanian reader – coincidentally, it is made

up of Ceausescu's first name and his wife's maiden name, also bringing to mind the famous (locally) modernist novelist, Camil Petrescu. Ironical too is the other Romanian name occurring in the text, Tiriac (not Marian, but Ion – the tennis player and multimillionaire) being somewhat of a spokesperson for Romania.

An ironic short story about an ironist, which draws attention to irony with each and every idea it introduces, 'One of a Kind' may very well be defined as 'meta-irony'. Reinforcing irony, but without specifically pinpointing the device, Julian Barnes passes his own judgements about writing. A good case in point is his opinion that writers should leave their familiar territories behind and use their imagination to rebuild them.

Discussing some critics' idea that Barnes's political novella about the communist bloc, *The Porcupine* (1992), lacks an intimate and direct understanding of communist mentality which can be accessed only by an insider, Vanessa Guignery (2006: 89-90) observes a similitude with the short story published ten years before 'One of a Kind', more precisely, with Tiriac's irritation at the Englishman's comments about the dissidents in Romania. The word *dissident* – employed in political discourse to denote a person who dissents from an established policy – very much in use in the United Kingdom at the time when the short story was written, in the context of the rise of cultural theories – suggests, according to cultural materialist critic Alan Sinfield, a subversion constructed within the discourse of power: "dissidence operates necessarily in reference to dominant structures; it has to invoke those structures to oppose them and therefore can always, ipso facto, be discovered re-inscribing that which it proposes to critique" (1992: 47).

Judging by this definition, in the short story, the Englishman's observation is justified with reference to Romania, but the text seems to imply that Romanians are not exactly familiar with the term: "It's always an awkward word to use with Eastern European exiles, as I should have realised. Some of them take the high political line of: 'It is the Government who are the dissidents'; others the personal, practical one of: 'I'm not a dissident, I'm a writer.'" (Barnes in Bradbury 1987: 400). Ironic here is that some make the confusion of taking the dominant structure – the Government – for what actually opposes it. The second response may suggest either a subtle comment on the subversive role of literature, an aspect which the exiles fail to understand, or the idea that literature transgresses mundane politics.

Another reflection on the role of the novelist is forwarded under the pretext of the literary conference held in Bucharest. The narrator, this time identified as a "young writer", emphasises the pointlessness of "the speeches about the duty of the writer towards mankind, and about the power of the written word to shape men's souls" (401), vaguely implying that he is derisive of such elating approaches to literature. This derision is even more visible when criticism is... criticised for its formulaic representations of the literary: "the few scraps of work I offered to publish were held to be insufficiently uplifting to the human spirit. Uplifting...ha! As if writing were a brassiere and the human spirit were a pair of bosoms" (405). The comment about the absence of the contemporary Western novelists in the communist bookstores not only tells of a certain local inertia and tendency to glamorise the literary past, but is also symptomatic of the fear of the dominant structures to allow their 'subjects' to take a glimpse at the Western, capitalist world – which, once again, renders it both metafictional and political: "My companion and I looked briefly into the Western

languages section of the shop – if you're foreign it's best to be dead as well if you plan to sell in Bucharest.” (401-2)

The most interesting combination of *fiction about fiction* and *political awareness* may be found in the framed narrative about the fictitious novelist Nicolai Petrescu and his epic novel ‘The Wedding Cake’, named – in a sarcastic form of ekphrasis – after the hideous huge buildings of Soviet inspiration, “Stalin’s presents to his slave nations” (405). Only two pages are sufficient to critically assess the aestheticism of Romanian literature during the years of the “obsessive decade” (the 1950s), after a brief, but accurate introduction to the political circumstances in the aftermath of the Second World War. The real-life model which Julian Barnes might have had in mind is less important and an attempt at its identification would mean unproductive detective work. However, Marian Tiriac, who assumes the role of narrator in the embedded story, extracts the requisites for the literature of this ‘brave new world’ with surgical precision: “epically historical, epically sentimental, epically improving, epically realistic” (404) and “intensely patriotic, sentimental and documentary” (405).

In truth, the literature of the time was supposed to follow the dogmatic patterns and to support the body politic in its ‘civilising’ efforts. To this effect, writers were often forced to draw on a carefully fabricated heroic history, but also to pay great attention to the approved way of thinking. Petrescu conforms to these impositions and to some more in writing his *magnum opus*: the fictitious author pushes the limits of verisimilitude up to ridiculous extents (which are not described in the short story, being only suggested by the repetition of the adverb *epically*), with the declared aim of “shaming and embarrassing those who had revered it” (405). The advice he asks for from the writers entitled to examine and evaluate the manuscripts, “the clodheads and buffoons of the Writers’ Union”, brings forth new metafictional stances which refer to universal difficulties of writing a novel: “the problem of realistically conveying the point of view”, but also to specific troubles generated by the political context: “the question of handling sexual experience without offending the intrinsic good taste of the book buying steel-worker of Ploiești” (404). Needless to say, this “intrinsic good taste” is yet another sample of irony on the part of the character-narrator and, probably, one also assumed by the author himself.

Ultimately, the greatest irony is that “the ironist” Nicolai Petrescu seems to have been subdued to the rigours of the regime in order to become a respected author, one with many other titles published, despite his initial resolution to never write another novel, in order to make “the joke clearer as the years go by” (405). The ending lines of the short story clearly point to a Romanian brand of subjectivity – as Marian Tiriac is ready to believe that his friend, Nicolai Petrescu, went on with his literary joke – and to the more objective, though understated, view of the foreigner that the Romanian author gave up his sarcasm and complied with the rules of the new world and its epically heroic national literature. His unexpressed opinion on the matter and the condescending “agreeing smile” (406) are related to that “due English meekness” (400), but they may also bring forth the self-centred, canonical Western discourse of otherness, which construes the margin as either negative or non-significant, and in whose shadows the East seems doomed to stay.

‘East, West’: towards a European canon

Despite its imposing and authoritarian name, whose original meaning is *rule* or *standard*, the literary canon is an arbitrary and mutable construct – one that is more resistant to change and intrusion than many other cultural and social practices which converge, especially at a political, declarative level, towards unification and multiculturalism. Of course, resistance has nothing to do with the ethnicity of those who might stand a chance to enter the select circle of the canonical writers, as the grounds for exclusion – at least in the opinion of a critic who has dealt extensively with the matter, namely Harold Bloom – are rather related to the dismissal of social and political motives and the favouring of the aesthetic. The term “School of Resentment” which Bloom coined in *The Western Canon – The Books and School of the Ages*, denoting the critical theory concerned with the enlargement of the canon so as to comprise literary products of the voices of otherness (1994: 4), may well apply to schools and literatures that are not even ‘long-listed’ in the category which has yet to prove itself worthy of ‘canonization’: the chaotic age (1994: 549-567). Without necessarily regarding Bloom’s lists as definitive, one cannot but notice the fact that Romanian literature is utterly ignored by the American scholar. It certainly looks like Romanian literature (including writers and writings regarded as ‘canonical’ by the local school of criticism) has yet to find a way to decentre or dispute the dominant hegemony of the official Western canon. The assumption that the said hegemony has been established, as Bloom claims, on the criterion of aesthetic value, apart from being idealistically naïve, may seem offensive for the national literatures which are lost in the implied absence of any literary value of their representatives. On the other hand, neither is the placement beyond the borders of ‘the Western canon’, in the non-relevant area of the subaltern, a more desirable variant. Either way, Romanian literature is construed as marginal within the discourse of canonicity.

The geopolitical marginality of the communist bloc during the years of Soviet influence and totalitarianism may be one of the reasons why the Western discourse has constantly ignored (until recently) the Eastern European voices contributing to the European canon¹. Notable exceptions are, not infrequently, authors who chose exile and, with it, the identification as representatives of their adoptive spaces, e.g. Milan Kundera, Herta Müller, Arthur Koestler, Julia Kristeva, or the ‘one of a kind’ playwright mentioned in Barnes’s short story, Eugene Ionesco.

In fact, all the names mentioned at the beginning of the short story, on which the narrator grounds his “theory about Romania”, belong either to exiles or to artists who spent their lives between Romania and the West. When imparting this observation with a Romanian, the narrator is served with a few more names, profoundly ironical in some cases,

¹ One may think that Europe has had enough accusations of Eurocentrism; it is hard to imagine a more Eurocentric stance than the formation of a separate canon. Nonetheless, the Parliamentary Assembly of the Council of Europe issues in 2008 a recommendation, *Promoting the teaching of European literature*, stressing the need for a “transversal approach to Europe’s heritage” and for strengthening “approaches that emphasise the European dimension”. Along the same lines, Budapest hosts a conference of the literary societies and literary museums in Europe entitled *The European Literary Canons* (May 4th-6th 2010). Moreover, the old continent strikes back, fighting the Americanisation trends with books like *Identifying with Europe. Reflections on a Historical and Cultural Canon for Europe* (ed. by I. van Hamersveld and A. Sonnen, Amsterdam: Boekmanstudies, 2009), which advocate commonality of European heritage, intercultural dialogue across European nations and a unified canon as an instrument for increased European awareness.

like the name of Ceausescu as ‘the one’ in party leadership. However, Marian Tiriuc, the Romanian character, mentions the name of the most important Romanian poet, Mihai Eminescu, whom the local criticism regards as one of the peaks of European Romanticism in the nineteenth century and as the national poet of Romania. The Westerners’ perception, as rendered in this short story, is ‘slightly’ different: obviously, the author has heard of Eminescu (or his name would not have been mentioned), but his narrator had only “vaguely encountered” (401) the name.

As for novelists, as already mentioned, not even the Romanian subjectivity is enough to make a case in favour of Romanian literature: “There are none. We have no novelists” (401). Romanian criticism includes a series of novelists in the category of canonical writers – George Călinescu, Camil Petrescu, Marin Preda, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, and Ioan Slavici (Bădăraș 2010), but they are practically unknown outside the Romanian borders, an aspect also signalled by Barnes’s short story. The names of Rebreanu and Sadoveanu bring no recollection to the mind of the Englishman at the heart of ‘One of a Kind’: “I hadn’t recognized either of the names” (Barnes in Bradbury 1987: 402). Coincidentally, these novelists are among the few Romanian authors whose works have been translated, which may be the reason why they appear in the English text, but, as the Romanian character notices, “they’re only thesis material nowadays” (402). The fact that ‘Romania’s greatest’ are of little interest to Europe is an objective observation made by a foreigner, one which has taken Romanian critics almost thirty years to embrace without grudge: in 2009, during a debate at the Romanian Cultural Institute on the translation and publication of canonical writers, Nicolae Manolescu advocated for the translation of contemporary writers, whilst Liviu Papadima pointed out that the invisibility of the Romanian writers in Europe was not a consequence of their lack of aesthetic value, but simply one of their cultural specificity and regional themes which were not compliant with the requests of the international book market (Bălan 2009: 4). As for the (now practically absent) cultural strategy they will draw up in view of better marketing Romanianness in future... it remains to be seen.

Final remarks

East of the Western canon lie uncharted literary territories which are hinted at in Julian Barnes’s ‘One of a Kind’. The Romanian case scrutinised leads the reader along a forking path, disturbingly expressing prejudice and challenging it at the same time.

Advancing a politics of its own, whereby the subordinate canonical core of the other is reluctantly allowed on its fringes, the short story ‘sells’ by focusing on the last years of communism and its silencing of representative voices, using this as the perfect excuse for Romanianness not being associated in English eyes with the many great figures in the European cultural past.

At once loyal to reality in fiction and subversive of the reality of fiction, ‘One of a Kind’ also has a marked meta dimension which is observable in the witty commentary on the status of writing in general and on the fate of literature in a specific geopolitical context in particular.

Acknowledgement: The work of Oana-Celia Ilieș (Gheorghiu) has been supported by Project SOP HRD - PERFORM /159/1.5/S/138963

References

- Barnes, J. (1987) 'One of a Kind' in M. Bradbury (ed.) (1987) *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Viking, pp. 400-406
- Bădărău, G. (2010) *Dicționar de scriitori canonici români [A Dictionary of Romanian Canonical Writers]*, Iași: Institutul European
- Bălan, R. (2009) 'Dezbateri: traducerea și publicarea scriitorilor canonici' [Debate: On the Translation and Publication of Canonical Writers] in *Suplimentul de cultură*, 219, March 2009, Iași, p. 4
- Bloom, H. (1994) *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Co
- Bradbury, M. (1993) *The Modern British Novel*. London: Penguin Books
- Childs, P. (2012) 'Julian Barnes: A Mixture of Genres'. in *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*, second edition. Basingstoke: Palgrave/Macmillan, pp. 81-102
- Freiburg, R. (1999/2009) 'Novels come out of life, not out of theories: An Interview with Julian Barnes'. in Guignery, V., R. Roberts (eds.) (2009) *Conversations with Julian Barnes*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 31-52
- Guignery, V. (2006) *The Fiction of Julian Barnes*. Basingstoke: Palgrave/Macmillan
- Guignery, V., R. Roberts (eds.) (2009) *Conversations with Julian Barnes*. Jackson: University Press of Mississippi
- Moseley, M. (1997) *Understanding Julian Barnes*. Columbia: University of South Carolina Press
- Orwell, G. (1940/2009) "Inside the Whale". In G. Orwell (2009) *All Art Is Propaganda - Critical Essays* edited by K. Gessen. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing, pp. 95-140
- Parliamentary Assembly of the Council of Europe (2008) *Recommendation 1833/2008 - Promoting the Teaching of European Literature*. Retrieved from <http://assembly.coe.int/Main.asp?link=/Documents/AdoptedText/ta08/EREC1833.htm> [April 24th, 2014]
- Shaffer, B. (ed.) (2005) *A Companion to the British and Irish Fiction 1945-2000*. London: Blackwell
- Sinfield, A. (1992) *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Clarendon Press
- Stout, M. (1992) 'Chameleon Novelist' in *The New York Times Magazine*, 80/1992, 68-72
- Vianu, L. (2009) 'Giving up criticism is much easier than giving up alcohol or tobacco'. in *Desperado Essays-Interviews*, Bucharest: Contemporary Literature Press, pp. 22-26

RETRIEVING TRADITION: ION PILLAT AND VASILE VOICULESCU

Iulian Boldea, Prof. PhD, “Petru Maior” University

Abstract: In Pillat's work, between "landscape" and "feeling" an obvious communion is established. To an inner state corresponds an appropriate landscape while places receive emotional notes, become emotionally colored. In this way, especially in his pastels that transpose projections of landscape rather than landscapes themselves, Pillat established himself in Romania as one of the most important representatives of traditionalism. Vasile Voiculescu's poetry stands out in the context of interwar and postwar literature through the allegorical vibration of meanings, through the parabolic expressivity of vision and, last but not least, the deep morality of the writer who no doubt, had an indisputable awareness of writing as a profession of faith and purifying, exorcising ritual.

Keywords: poetry, memory, Traditionalism, Orthodoxism, vision.

Poetry and Memory: Ion Pillat

Ion Pillat's poetry reveals, in its essence, the image of a chthonic poet that has the nostalgia of water, a poet torn between the sleepiness and fixity of the telluric and the multiform reverie of the aquatic; if one follows the evolutionary thread of this lyrical work, poetic concepts and doctrines of the imaginary, illustrated by the stages of development of pillatian lyricism, are revealed to us. In his study called *Celălalt Pillat*, Al. Cistelean states that "the productive, effective paradox, of pillatian poetry is the use of 'mirific perspective' in a nostalgic solution of vision. An imagining perspective that has the voluptuousness and expansive vocation of the 'discovery' of the world plays with him a regressive project. All lines of this poetry are involved in the pathology of original mirage. It was a matter of course that, sooner or later, this nostalgia will strike form too. All along its itinerary pillatian imaginary tried to exorcise its substantial condition and place its enthusiasm in a formal condition. Formalization was, however, at the limit of *hubris* of the aquatic fantasy. The only thing left to be done was the redemption of this failure by inverse action: the absorption of form by the imaginary. For if there is someone who does not know how to lose, then that's the imaginary." The equation proposed by the critic as a paradigm of antinomies that feed pillatian lyricism is, simply speaking, that of the contrast between form - imaginary, present under many forms in this poetry that always seeks for itself, wanting to adjust the model and the image, the aesthetic canon and the vision. The first volumes of poems of Ion Pillat (*Visări păgâne*, *Eternități de-o clipă*, *Amăgiri* and even *Grădina între ziduri*) put us in front of a hungry spirit marked by a true hunger for space; an uneasy conscience is evident here, a "wanderer's soul" obsessed by the mirage of the distant, marked by a fascination with the Orient. One can speak here about a wandering in both time and space, transcribed in pompous and fantastic colors, of ample decorative-symbolic poignancy. Attracted by the world of the South, of intense solarità, Pillat is no less fascinated by boreal space in a poem such as *Ocean polar*: "Noapte albă. Stalagmite nepătate de ninsoare/ Vin ghețarii cete-cete pribegind din Polul Nord./ Nu-i fior prin valuri clare și în zare nu-i fiord,/ Doar pe ape, limpezite cataracte selenare.// Și pe unde, unde stele de argint mărite-apar,/ Firmamentul în oglindă își restrânge-n cerc ovalul./ Calea Robilor lactee ninge cu lumină valul./ Legănată de legende, promoroacă de cleștar.// Noapte albă. Gheață naltă iconită ca o friză/ De zăpadă împietrită cu sclipire de oțel/ Își arată amăgirea unor aripi fără țel,/ Fulgerare boreală, enigmatică Banchiză".

Obviously, such a propensity towards exotic, distant lands, is part of the symbolist paraphernalia cultivated in our country by authors like Ion Minulescu. The image of the sea, for instance, seen as matrix, archetypal space, is frequented assiduously by the poet, in plastic verse, of an obvious brilliance of images and with an inner architecture based on a technique of the suggestive symbol. On the other hand, one can recognize in Pillat's lyricism belonging to this first creative phase a certain discrepancy between sensitivity and rationality, between sympathetic impulse and the control of lucidity. The poet's spirit can best be found in the opposites that form it and give it the dominant emotional tone. Anxiety and balance, frenzy and impassiveness, contemplative recollection and vitalistic expansion - are constitutive antinomies of the deep inner being of the poet, protean dimensions of the same consciousness, caught as such in a poem: "Sunt zile când mi-e dorul flămând ca un barbar,/ Războinicii călări i-aș năpusti ca vântul./ Și aș cânta cu dâșii prin stepe; iar pământul/ Învins ca de cutremur s-ar prăbuși. Cuvântul/ Ce mântuie-n biserici s-ar cere în zadar.// Sunt zile când mie dorul așa de bun, s-ar duce/ Să dea întregu-mi suflet cum alții dau un ban/ Și inima-mi deschisă la toți, s-ar face han/ La care năvăli-va norodu-n lung chervan./ Sunt clipe când în spate aș vrea să port o cruce.// În alte zile dorul mă face rău și rece/ Trăind de piatră parcă, nepăsător idol.../ Și miezul vieții însuși îmi pare că e gol/ Că omul e o mască și mila e un rol/ Și, orb, privesc durerea ce lângă mine trece".

A privileged topos of pillatian poetry is that of memory. Memory plays a fundamental role in the work of Ion Pillat. It restores the lost landmarks of being, it recovers the latter's roots in an anamnestic approach that suggests the nostalgia of the original and the beatitude of a mythical time. Memory is the one that brings a spiritualized space out of the temporal indifferentiation of the past; that space is configured as an emotional projection rather than as mimetic representation. One deals here with a recovery of past ages, especially that of childhood, for which Pillat always harbored an enduring fascination. In one of his interventions, the poet asserts precisely the role of this age of childhood in shaping artistic vision, creative personality: "I strongly believe and I am deeply convinced of this truth: that in the life of the artist, in terms of the importance of their echoes in the completed work, childhood years matter not twice or three times more than adult years but a hundred times more (...). Especially as regards my poetry and my spiritual structure, the role of memories, experiences and influences of my childhood and even of my adolescence seem capital." "The house of memory" is the one that favors a constant connection between past and present, restoring the balance of being by restoring bridges between past and present experience. Things, objects and beings recover their privileged condition, restore an idealizing and mythicizing contour: "În casa amintirii nu-i *astăzi* și nu-i *ieri*,/ Căci orologiul vremii a încetat să bată/ Și clipa netrăită a înghețat pe el./ Dar prin iatac adesea te-apucă și te fură/ Miresmele cosite cu florile de fân/ Păstrate sub răcoarea pânzetului de in./ Și, seara, pe divane în liniștite-odăi/ Tot mai pogoară cîntec și zumzănit de strună/ Ca de pe alăuta plăpânelor visări,/ Când, în apus de soare și răsărit de lună,/ Simțim zădărnicia întâilor uitări./ Rămân aceleași toate, și somnul fără zbucium/ Îl dorm sub coperișul aceluiași trecut./ Stafie, trece gândul prin casa mea străveche/ Sub raza călăuză a visului tăcut".

The poem *Aci sosit pe vremuri* belongs to the volume *Pe Argeș în sus* of 1923, the volume of Ion Pillat's lyrical consecration. It's a poem of *time* evoked with intense suggestiveness, a poem of memory and birthplace space, circumscribed by the data of the

purest essence of the bucolic. The approach of the facets of time and space is done under the sign of indeterminacy. The adverb "aci" (here) and the adverbial phrase "pe vremuri" (formerly) have no role in specifying a precisely determined space and a time recorded in its rigorous data. The poem's semantic axis is given, as has been noted by commentators, precisely by this adverb, "aci," which structures the temporal levels of the past and present, in a nostalgic lyrical tone. As noted by V. Fanache, "preserving its steadfastness and functionality, *aci* often plays the role of witness of human time, never the same, it is the mirror space of recurring initiations into the mystery of marriage and death. And yet, ultimately *aci* is itself placed in the flow of becoming and, even if its duration is incomparably greater than that of the human being, *aci* represents a perishable "shelter", depending on the pace of the 'arrivals' and 'departures' of man". Two thematic instances preside over the poem: first "the house of memory," a sign of stability and steadfastness, of the recovery of an irrevocable past, and *time*, with its devastating force, which disfigures things, giving them a patina of age and a dull brightness ("La casa amintirii cu-obloane și pridvor,/ Păianjeni zăbreliță și poartă, și zăvor.// Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/ De când luptară-n codru și poteri și haiduc./ În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopilor./ Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi"). Becoming, with its two aspects, irreversible time and time recovered by memory, is encoded by the image of the tower and of the bell that marks a double foreboding: a nuptial and a funeral one. The chime of the bell announces, in an inaccurate way, the song of becoming, instauring a sort of melancholy of metaphysical origin of the being immersed in irreversible time: "Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat./ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.// Dar ei, în clipa asta, simțeau c-o să rămână.../ De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...// Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/ Te vezi aieva numai în ștersele portrete.// Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita.../ Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu:/ Pe urmele berlinei trăsura ta stătu". The ritual identity of "then" and "now" comes from the repeatability of gestures and ceremonies of existence. "The house of memory" restores its structure with each generation that inhabits it, that enlivens its so fragile and yet thorough architecture. The past / present temporal parallelism is further evidenced by the reiteration of the bell image at the end of the poem, the image that closes in a circle, the generic framework of the universe imagined by the poet, a universe seized by a nostalgic thrill, in which the tragedy of passage dissolves in bookish melancholy and serene detachment from things: "M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,/ Și ți-am părut romantic și poate simbolist./ Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat/ - Același clopot poate – în turnul vechi din sat...// De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat". *Aci sosi pe vremuri* is, as noted by G. Călinescu, "graceful, moving and indivisible parallel between two centuries, setup that delights the eyes and at the same time symbolizes uniformity in the making." Moreover, Cristian Livescu believes that the poem is "an interesting poem, it conceives a way of approaching poetry in terms of refreshment (retelling, 'restaging') of the myth recorded on 'on the waves of the soul.' "The house of memory," the "tower," the "bell" - are thematic elements related to the topos of time, elements that render its flow rhythmical, make it visible, while giving coherence to a universe whose becoming occurs smoothly, like a twilight that quietly descends over the world, with a melancholy slowness. Past and present are facing each other in this poem in which the ceremony of remembrance brings to the reader past fragments, fragments of memory, figures

and gestures from a ritual of nostalgic evocation. In Pillat's work, between "landscape" and "feeling" an obvious communion is established. To an inner state corresponds an appropriate landscape while places receive emotional notes, become emotionally colored. In this way, especially in his pastels that transpose projections of landscape rather than landscapes themselves, Pillat established himself in Romania as one of the most important representatives of traditionalism.

Vasile Voiculescu. Orthodoxism and Traditionalism

The poetry of Vasile Voiculescu rises, starting with the volume *Pârgă* (1921) to its own horizon, to its authentic accents, as previous volumes might be placed under the sign of stylistic quest, expressive exercise and discipleship. Indeed, if *Poezii* (Poems) (1916), his debut book, transcribed indiscriminately and without scrupulousness themes of traditionalist lineage, and was unable to give the author a very distinct voice (echoes of Coșbuc, Cerna or Vlahuță can be distinguished with disturbing clarity) and the booklet of patriotic poems *Din Țara Zimbrului* gave relief -- in an external too discursive manner – to feelings of great ethical "height" and perhaps therefore hardly treatable with the frail pen of poetry without fully assuming them innerly, with the volume *Pârgă V*. Voiculescu gains originality and expressiveness. Now he develops specific favorite themes, individualizing topoi, he decants an unmistakable style that melts in itself a symbolism apart treated in a slightly didactic manner, a descriptive verve and a specific grace that render lyrical images hieratic. If with Cerna or Vlahuță ideas produced the impression of foreign, unassimilated bodies in relation to the poetic discourse that sheltered them, of a disproportionate and impermissible independence, with Vasile Voiculescu idea is totally absorbed in speech, dissolved in lyricism, through the most varied and multiple artistic techniques, especially with the help of allegories which translate the ideal, rarefied by its very nature, into the terms of the real. Speech is thus "getting thicker," ideas acquire amplitude and determinations, the vague precipitates in distillation devices of lyricism. Just a few examples are sufficient to document the wide and varied range of allegories. Thus, the poet feels he is a diamond that is being washed by the Lord's hand in the waters of eternity (image of a superb plasticity that translates human fragility and beauty, the auroral human presence); he also feels a fiddle handled by the hand of God on a violin, a cup molded by the great Craftsman. Some other times, the poet's thought is on watch, like a sailor encountering "large islands of ideals" and pain is for him a rock hiding veins of gold, etc.

Regarding the lexis of this poem, it has poignancy and grip on its object, the poet eludes the rules of formal refinement, of conventional artifice, just in order to give the reader the most acute sense of concreteness and the impression of liveness. Harsh, unrefined, succulent words appear to address the sense of taste more than aesthetic perception; these are words violating the sensitivity of a reader with predilection for languorous, effeminate poetry. This is a vocabulary that has no aesthetic tradition, words are poetically unconsecrated, anonymous, used by the poet to undermine, restructure and render convention functional again; these are words whose expressive force was not diluted by excessive lyrical exploitation. As G. Calinescu emphasizes, with Vasile Voiculescu "poetry begins with the word. Each word has a lyrical sound. This poetry would lead us to Arghezi's right words that are also chosen according to their karat. But there, poetry only springs out of matching words.

Mr. Voiculescu's words have a must of their own, have flesh, density, they are themselves an objectification of states." The word thus retains an elementary force, it has weight and power of suggestion, it is itself a reality that offers itself to perception, translating just that will to materialize, to figure and shape the poetic 'idea' out of the paste of the phenomenal. In a poem of the volume *Destin*, the poet points out, with a remarkable willingness to visualize and render concrete, the nature and purpose of words, of course, all through an allegory: "De-acolo din pajiștea de aur a durerii,/ Unde gândurile pasc în turme neștiute/ Smulse din florile tainei și iarba tăcerii,/ Coboară cuvintele, negre mielușele mute (...)" etc.

A suggestive poem entitled *Poezia* (Poetry) contains the ethical rhetoric of an *ars poetica*; it represents in a symbolic way the act of lyrical creation, the lyrical self feeling keenly, almost tragically, the consciousness of poetic convention, of the "farce" that any staging of the words eventually is: "M-am băgat surugiu la cuvinte/ Le momesc cu vâpăi, le hrănesc cu jăratec,/ Le strunesc în ham de gând, când lin, când sălbatec,/ Le-ncing cu harapnicul dorului și mână 'nainte!// Ca să nu zboare la cer ca puricii din basm, pripite,/ Mă plec la fiecare, migălos faur/ Și-ncalț agerile versuri la copite/ Cu potcoavele rimelor de aur/ (...)Loc, loc!/ Rădvanul coboară pe pământ,/ Dar aci se destramă crăiasa de imagini,/ Amuțesc, speriați zurgălăii de rime-n vânt,/ Chingile se rup, caii răzvrățiți, cuvânt de cuvânt./ strâng aripile și fug înapoi pe paragini,/ Rămân, negre, dărele roților pe albele pagini". The poet has, not infrequently, a very strong awareness of his condition as craftsman ("faur") that tames the élan of words, but also an intuition, not less clear, of the insufficiency of these imperfect poetic instruments, simple "black streaks" of the ecstasy of imagination, inconclusive reminiscences of the inner adventures of sensitivity. Voiculescu perceives with unexpected intensity the drama of language which is unable to represent reality without flaw, integrally, with its many-sided facets, as it lucidly records the subtle relationship between expressed and unexpressed, between nameable and unnamable. On the other hand, Voiculescu's poetry proves to be one that relies very much on visuality, on chromatic reflexes, on perspective games, fact again indicating his will for concreteness, for sensual ecstasy, for empathic contact with poetically circumscribed objects, as well as a more pantheistic than theistic view of the world. Images, outlined in thick strokes, having autonomy and concreteness, do not exclude, however, as noted, the stylized filigree of details processed with refinement, as in the pastel *Seară întârziată*, a poem that has, in the words of G. Calinescu, the allure of an "initiation into cosmos" "Din umbra ce-și vărsase mireasma ei jilavă/ Un brad bătrân și pustnic privea cum, sus, stingher,/ Urcând către lumina ce se-nchidea în slavă/ Cu largi rotiri un vultur se-nșuruba în cer./ A-nvinețit deodată văzduhul tot. Din partea/ Uitătei nopți un crainic împrăstia fiori./ Urcat pe-un munte galben și-aidoma cu moartea/ Cosea pe zări amurgul livezi de roșii fiori". In another train of thought, the primary spring of Voiculescu's poetry proves to be one of a dual nature. We deal, on the one hand, with an evocative dominant (in poems that depict pictures, places, therefore in pastels) and, on the other hand, we deal with a summoning dominant, adopted mainly in religious-inspired poems. Moreover, religious themes massively feed Voiculescu's lyricism with a unique stamp whose charm is provided by a mixture of stylized grace and dense stroke, of heavy materiality and botticellian hieratism. These themes (Nativity, Presentation of the Magi, Jesus' death) are allegorically treated and give identity to Voiculescu's orthodoxy which predates, as is well known, the gandirist movement. An image of a very significant prestige is that of the *angel*

that is, as Calinescu writes, decorative convention "not without lyrical effluvia (...), but its meaning is graceful, and calligraphy resembles primitive painting".

Particularly suggestive for the avatars of this image in Voiculescu's poetry may be the poem *L-am lăsat de-am trecut*, showing a clear influence from Arghezi: "L-am cunoscut de cum l-am zărit, / Trimis înadins de soartă, / Mi-a trecut pe la poartă / Și nu s-a oprit. / Era cu părul ca aurora / Aripile, cu pene de lumină, / Lânced le târa la picioarele tuturor, / Prin pulbere și tină". The impression that emerges from these verses is rather one of desacralization by visualizing the smallest details, the supernatural being, this time, inserted in the natural, terrestrial order of being. Integrated into common order, dealt with in terms of natural-unnatural, making itself visible to the profane and profaning eyes, detailing the miracle, description of what can not be described, the appearance of Voiculescu's angel has something of the fate of Marquez's angel in the famous story. Is this poem, a foreshadowing, and all the more significant, of the fantastic of Voiculescu's posthumous prose? Another dimension that structures Vasile Voiculescu's poetry is the moral one. The ethical turn, manifest or implicit, imposes itself on the reader's perception or intuition; as he or she can not miss a touch of light didacticism that sometimes jeopardizes the aesthetic effect. Ethical eloquence, the iconography often stylized with remarkable finesse, Biblical characters, the idyllic or the evocation of Romanian mythology are just some of the features of Voiculescu's poetry before 1944, which were, if not ignored altogether, then at least neglected; they give Voiculescu's work such a peculiar physiognomy. Here one must look, in fact, for latencies, for resources that will be fully revealed with the publication of *Sonete închipuite...*, of fantastic stories and of *Zahei orbul*; this is the hidden face of a protean personality of unquestionable value. Voiculescian lyricism captures our interest today, in two more important aspects: firstly, the force of poetic flow, a lyrical emanation of a nature that is not only robust, but also profound, that turns into lyricism all things and beings that offers themselves to inner eye of the poet; secondly, Voiculescu captures us due to the grace of detail, through the minute, craftsman's calligraphy of the relief of things, through the gentle suggestion of their intimacy that is irreducible to external events, but translatable, through the latter, into privileged flashing moments. From these constant features, deemed irreconcilable until we perceive their complementarity - authentic and verifiable – Voiculescu's poetry arises at its most original. The similarities that can be noted between this poetry and the art of icons on glass, a blend of robust representation and metaphysical thrill, uncensored emanation of telluric force goals and exorcising styling of things. In its broad lines, Voiculescu's poetry betrays a quiet evolution without expressive earthquakes likely to alter its course that seems predetermined by implacable authorial intentions set, one might say, once and for all, with quasi-demiurgical precision. It is also not difficult to establish an ascendancy in the philosophical poetry practiced, of course, without much aesthetical success, by Vlahuță or Panait Cerna. There is, however, a clear difference Voiculescu's poetry that gives it a special place within the confines of the so-called "philosophical poetry." If Cerna or Vlahuță insert concept in a poem *tale quale*, without a proper prior lyrical processing, without any extras designed to give artistic vitality and viability, allowing lyricism to succumb to the conceptual weight it is compelled to support, Voiculescu, on the other hand, "thinks through allegory, through parable and apologue; with them, he increases the old treasure of sacred books and mystical traditions" (Tudor Vianu).

Again, in the poem *Târziu*, Voiculescu brings, somehow, through allegory, Plato's ideas from their skies into the sensible world, instilling them life, molding them from the dense, rough paste of the concrete. What singles out his poetry, ridding it of the specter of stereotyping, of sterile repetition of predetermined schemes, is precisely variety, the exuberant diversity of allegories, as well as the extreme plasticity of parables, designed to get ideas closer, to lower their magnitude, their degree of abstraction, to the benefit of the lyrical suggestion able to capture the intimate thrill of things. The poem *Târziu* is representative of how Voiculescu conceives and perceives the poetic act as transfiguration of the world, through allegory, but also as encapsulation, in the body of the poem of defining symbols for his own condition. Here is a quite striking opposition between "deed" and "dream". The deed is regarded as insufficient actualization of the ideal, of the dream or rather as a camouflage of the deeper self behind gestures, behind external facts lacking any gnosiological relief and ontic poignancy. If the dream is seen as an inexhaustible range of virtualities, of latencies sufficient to themselves, the deed is merely an expression of a possibility, it is, perhaps, a failure of the dream that the being keeps encapsulating in itself, a dream of infinity, a continuous aspiration towards other horizons, towards the absolute: "Ți-ascunzi în faptă viciul ca un junghier în teacă,/ Lăuntricele steme le stingi și pleci stingher./ Nu te-ar opri nici ape, nici vântul tot și, iacă,/ Nici alba profeție a Zorilor în cer". Compared with the hopes and dreams of the poet, death comes as a counterweight, as necessary antinomy. To the open horizon corresponds the closure of the being in death. One needs to underline the fact that death has no negative connotations, it is valued as a "longing for death," as aspiration towards extinction, as attraction of the nirvana in the spirit of Eminescu, to a certain extent: "Ca o albină-n câmpul cu firele răskoapte,/ Tu cați prisaca Morții: când brumele s-aștern,/ Să intri ca-ntr-un fagure de liniște și noapte,/ Flămând de neagra miere a somnului etern". *Târziu* is a poem of existential contrasts, of the interiorization and exteriorization of a lyric I attracted by both the absolute and everyday life, by the world of deed and that of the dream.

One of the most important creations of Vasile Voiculescu, *În grădina Ghetsimani*, is part of the volume *Pârgă* (1921) and is a poem of religious inspiration. The poem has as its starting point an episode from the Bible, occurring in the Garden of Gethsemane, where Jesus addressed God begging him to give him the strength to endure the sufferings that he will be submitted to. After this prayer, Jesus will be greeted by Judas who, by kissing him, betrays him, resulting in his arrest and humiliation. This is the Christ fable from which Vasile Voiculescu started and to which he gave symbolic and allegorical meanings. Obviously, in the poem narrative elements are few, and are placed under the sign of essentialization and suggestion. The poet is concerned, in his work, with shaping the figure of the exemplary hero, of Jesus, while highlighting the turmoil of his soul. Christic sacrifices are all initiation steps that will culminate in death on the cross. The poet highlights not only the Garden of Gethsemane episode, but in order to give more dramatism, more tragic force to his verse, he achieves a synthesis of several biblical episodes: the prayer in the Garden of Gethsemane, the crucifixion and the torment endured then, the rendering of the landscape transfigured by the tragic colors of the sacrifice of the exemplary hero. It is obvious that the poem's semantic axis is represented by the revelation of Jesus' dual nature: a human one, subject to precariousness and to the tribulations of the body and a divine one, which allows him access to the universe of sacredness. The first stanza of the poem, placed in a natural setting that is consistent with

the intense feelings of the lyrical hero, suggests precisely this constitutive duality that makes the hero feel intense pain, but on the other hand, it makes him "fight" fate, seek to defeat his own human limits: "Isus lupta cu soarta și nu primea paharul.../ Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotriva într-una./ Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul/ Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.// O mână ne-ndurată, ținând grozava cupă,/ Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură.../ Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă.../ Dar nu voia s-atingă infama băutură". There are several lyrical syntagms in the poem, which are metaphor-laden and suggest precisely the dramatic confrontation of the two sides of the hero: the human and the divine. "Curgeau sudori de sânge", for example, highlights the unbearable suffering of the hero, his human nature, his sacrificial destiny and vocation that consecrate his stature, while another syntagm, such as "chipu-i alb ca varul" is a metaphoric and symbolic sign of purity and of the divine nature of Jesus.

In pictorial and statuary images, of particular poignancy of representation, Voiculescu stages the symbolic figure of a character with a messianic vocation, placed under the auspices of the sacred, a lyrical and mythical character that is in an extreme situation, at the crossroads of his sacrificial destiny. The dramatic conflict between body and spirit, between the avatars of the body and divine will ends with the triumph of the divine nature, which enhances the tragic greatness of the character ("În apa ei verzuie jucau sterlici de miere/ Și sub veninul groaznic simțea că e dulceată.../ Dar fălcile-nceștându-și, cu ultima putere/ Bătându-se cu moartea, uitase de viață!"). The last stanza circumscribes, with greater accuracy of detail, the natural setting of the drama transfigured by the poet. It is a background dominated by forebodings and the thrill of fate, a torn nature, a setting that gets tragic colors and vibrates at the sufferings of Jesus. Perhaps the "bătăile de aripi" passing "prin vraștea grădinii" symbolize the same triumph of divine destiny, of the supra-terrestrial nature of Jesus: "Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,/ Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă.../ Treceau băți de aripi prin vraștea grădinii/ Și uliii de seară dau roate după pradă". Poem of the sublimation of terrestrial condition into divine condition, *În grădina Ghetsimani* is one of the representative works of Vasile Voiculescu, through its thematic content, through its manner of stylistic configuration of that content and through an acute sensitivity to the field of the metaphysical.

Sonetele is Vasile Voiculescu's work of lyrical maturity, a work in which the refinement of expression blends with an indisputable depth of meaning. As noted by Mircea Tomuș, "in these sonnets not only our contemporary suffers and loves, but first and foremost Man, the eternal and omnipresent man, 'the archetypes without age or name,' evoked by the poet in that disturbing sonnet, that places him in Eminescu's sublime vicinity." *Sonetul CLXX* is a praise of the founding word with Orphic meanings, the word that stands apart from the vocable used in everyday communication. In the structure of the word coexist limit and limitlessness, meaning and sublimed referent, moment and eternity, latencies and actualizations ("Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul,/ Eternul se ascunde sub coaja unei clipe,/ Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe,/ Pân' ce-i sosește timpul în slăvi să-și ia avântul"). The poetic word is also a revelation of the world's original dimensions, a mirroring, in a small sonorous space, of the boundlessness of the universe. This paradox is plastically rendered by the poet in the image of upward motion, of the flight to the heights ("în slăvi să-și ia avântul"). But the word is also the one that incorporates in its fragile pattern human

emotions of an overwhelming diversity. Love, hate, rebellion, nostalgia, suaveness and grotesque can all be found in the space of the poetic word, are designated by the vocable articulated in various modulations.

Love is a privileged theme of Voiculescu's sonnets. In this poem, love is poetically represented as an almost divine force that has the quality of pulling beings out of the ephemeral, out of their precarious condition, in order to restore them to their original, archetypal condition, to suggest an ideal world to them. Love causes the liberation of profound being from the prison of flesh, freedom from the narrow patterns of time and space and access to a paradisaal place and a utopian time where the authentic identity of being and communion with the other may be found: "A fost de-ajuns un nume, al tău, sol dezrobirii,/ Sau spart și veac, și lume; ținut prizonier/ A izbucnit în țăndări, viu, vulturul iubirii,/ Cu ghearele-i de aur să ne răpească-n cer". "The magic keys" that human beings hold inside them are precisely those original models of knowledge and affection that God planted and through which human consciousness can rise to the contemplation of immutable, eternal and perfect Platonic Ideas. The final invocation of the poet deals with the aspiration towards perfection, the "pura-ntâietate" (pure origin) through which the being can retrieve its deep, divine roots, those originary reasons that it had forgotten after the "fall." "Cine ne puse-n suflet aceste magici chei?/ Egali în frumusețe și-n genii de o seamă,/ Am descuiat tărâmul eternelor idei;/ Supremelor matrițe redați, care ne cheamă/ Din formele căderii, la pura-ntâietate,/ Să ne topim în alba, zeiasca voluptate". The word has, therefore, magical powers in Vasile Voiculescu's vision; it reflects, on the one hand, a contingent reality and, on the other, it transfigures it, it restores a degree of ideality to it, a hidden facet that can only be retrieved through a poetic "reading" of the world. The word has demiurgic features, it is purifying and founding logos, escape from the barren contours of knowledge and ascension to the archetypal reasons of mythical knowledge. Evocation of meanings more or less latent in the human being, the lyrical word is also invocation of the essences, designation of the world in terms of fictionality. Vasile Voiculescu's poetry stands out in the context of interwar and postwar literature through the allegorical vibration of meanings, through the parabolic expressivity of vision and, last but not least, the deep morality of the writer who no doubt, had an indisputable awareness of writing as a profession of faith and purifying, exorcising ritual.

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).

Selected Bibliography

Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005; Al. Cistelean, *Celălalt Pillat*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.I., E.P.L., București, 1972; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva,

București, 1981; Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973; D. Micu, *Modernismul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1984; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1981; Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Brașov, 2001; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008; I. Negoîtescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Ed. Eminescu, București, 1980.

COMMUNICATION AND LITERATURE

Odette Arhip, Prof., PhD, Ecological University of Bucharest

Abstract. The paper presents mythological and symbolical fragments that individualize the Romanian fantastic short story. Novels, relevant from this point of view, belonging to Mircea Eliade and Marin Preda (At the Gypsies, The Horse), are discussed and interpreted. The narrative is presented as traditional, but also an innovative art. The second objective of the present paper is to identify the level at which the narrative-agent recounts the text and the one at which he manipulates the text in order to obtain an ambiguous way of rendering events and allowing an open ending full of significances.

Keywords: fantastic, narrative, communication, tradition, interpretation.

The paper is focused upon two important short stories of these outstanding Romanian writers (*At the Gypsies* by Mircea Eliade and *The Horse* by Marin Preda). Both authors showed interest on short stories during the first stage of their creative period. They also manifested a similar interest in fantastical short stories with mythical inferences.

At the beginning of the 20th century, Romanian literature faced various cultural trends and currents, few of them overlapping. Some were modern and others were traditional. Besides, the psychological roots may disclose the original features of the expression level. Thus, if the interpretation spots a fine, revealing detail (Spitzer: 1954), this will offer a key-element for understanding a fragment or the entire artistic work. The linguistic expression indicates a particular interest in spiritual themes. Generally, one can say that most Romanian writers have a preference for the idea of still, recurrent time. Mircea Eliade explicitly developed this conception from a philosophical and theoretical point of view. This mentality has nothing in common either with the current French formula (*plus ça change, plus c'est la même chose*) or the theory of circles or that of *corso et ricorso*. This is a leit-motif of the Romanian literature and it is related to events, not to the time itself. Human acts become rituals which offer the possibility of an incessant world. This specific way of conceiving the world's course is common to both heroes of the two short stories: the physician Gavrilescu in *At the Gypsies* and Florea Gheorghe in *The Horse*. Although, one may easily notice an obvious difference existing in the social frame: the first one performs in an urban, Balkan context, the latter takes action in a countrified environment (a plain village near the Danube). The fluctuation between traditionalist rural themes and modern town-subjects is also characteristic for Romanian literature during the first half of the 20th century. It had to follow cutting-edge influences and it needed to synchronize with the European spirituality.

Epitome of time

Both heroes have the courage to confront the mystery of time and to analyze the coherency appearance *versus* essence. We consider these two short stories a kind of epitome for time as a force able to restore creation (Eliade: 1978, 3). This is the basic idea of this paper and we offer a few arguments in favor for our previous statement. These short stories have several features in common, but the paper concentrates on two similar mythical approaches: the myth of Orpheus and the myth of Ulysses which are enriched with various convergent symbolic and mythological features.

a) The myth of Orpheus. Mircea Eliade's character, Gavrilesco, is a music professor, a modern and common version of the classical Orpheus. He descends into hell. The gypsies' house is the place of no return and it recalls mythical origins. Gavrilesco undergoes a ritual death in that house and his fervent wish is to return his two beloved women, Hildegard and Elsa, into his present life. Gavrilesco wants to recreate the Adamic couple. He struggles to regain the feeling of pure love being terrorized by the thought that he has sentimentally failed. As Orpheus, he breaks rules (example: the interdiction to drink coffee in gypsies' house), and he does not succeed in his attempt to accomplish love.

Florea Gheorghe, the character of Marin Preda, goes to a deserted, morbid and shattering place; he reaches a large, deep backwoods that is full with corpses. Disarray and confusion are obviously present in this lurid space. This is Tartarus, but an uncommon one. The backwoods resonates with sounds and noises very similar to a strange song. The bones of the old horse which will be killed twiddle tragic notes. Organic, irregular forms and sounds portray a life at its end, at its sunset. The scenery full of bones and signs of death evokes a poetic archeology of prehistoric time. The man and the horse have interfluent lived together. The horse is the metonymy of the life of Florea Gheorghe. Thus, the countryman tries to delay or to defeat his own spiritual disappearance and the tragic outcome. The enchanting music of the nature is for his survival. He also uses a primitive tool (a huge bone) to put to death his horse. Thereby, he rejects modern times and introduces himself as a simple, primitive human being driven by moral law. His regrets and empathy may be explained by his continuous experience in *illo tempore*.

b) The myth of Ulysses. Both characters prove eloquence and endurance, being able to cope with crises. They also have the leading part in important initiating journeys towards themselves. Their travels have the symbolic and mythological shape of a labyrinth.

The labyrinth is a complex and very sinuous road implying skills, but especially willingness to find the core of the maze and the essence of the soul. The heroes' efforts are greater and more intimate. They wish to reach a hardly accessible place that is very well watched over (Chevalier & Gheerbrant: 1995, 191-192). The covering of the labyrinth-road involves also a selection process. Some manage to reach the center, while others do not. The two short stories contain a few symbols, metaphors and metonymies of the labyrinth. First of all, the conscience and the thoughtfulness of Gavrilesco and Florea Gheorghe are coextensive with the labyrinth.

Both persons deal with psychopomps, creatures responsible to accompany the souls into afterlife. A classic psychopomp-symbol is the horse appearing in either short story. Florea Gheorghe has to kill his old horse and walk together obeying the ritual stops of a religious orthodox funeral. Professor Gavrilesco uses a modern version of the horse. At the beginning, he travels by tram and, afterwards, by a cab; the cab-driver stands for a telluric Charon who drives Gavrilesco to the dark woods. The myths update and take new, advanced forms (Durand: 1977, 162). The symbol of horse has clear affinities with water and sun, symbolic elements that are present in both short stories.

Another common component is the gypsy-hero. Professor Gavrilesco meets three women, one of them being a gypsy. Ilie, the blacksmith from *The horse*, is a gypsy too; his

nickname is *One-eyed*. Any gypsy character inhabits malefic realms. The gypsies' house is such a place and the forge figures a locked devil-abode. Besides, Ilie may be interpreted as an alternative for the mythological Cyclops. Cyclops helps Hephaestus, the blacksmith of the gods. Even, the fight of Ulysses with Polyphemus/Cyclops offers the clue for the combat of a hero with his own obsessions. Professor Gavrilesco and Florea Gheorghe succeed to break loose from the cave of their own consciousness.

The gypsy people have another devilish feature. They can counterfeit everything, but they cannot copy the primary word *Paraşabda* as it is coincident with the divine *Logos* (Lovinescu: 1989, 76). The one-eyed Ilie, one of the characters in the short story *The Horse*, cannot pronounce correctly the word *potcoave* and he says instead *coptoave*. (Besides, the shape of a horseshoe resembles the pound, the harp of Orpheus by which he challenges Inferno.) In Eliade's short story, *At the Gypsies*, the old woman who watch over the house as a kind of Cerberus. She submits professor Gavrilesco to a tricky game: guessing. This game involves deceit, lies, hide, and masks, all of them being symbols of falsehood. This resemblance with Cerberus allows a new association with the myth of Orpheus.

A common symbolic figure in both short stories is the circle. It is a classical symbol for time, but it also evokes the idea of movement, of change. This complex form expresses the aspiration to a superior world or to a higher standard of living. Both desires are common for professor Gavrilesco and Florea Gheorghe. The circle has become the classic image of the intellect succeeding to figure out a mystery (Chevalier & Gheerbrant: 1995, 296). Gavrilesco's roads are repeated at cyclical intervals (three o'clock, three days, twelve years), the hint of a round period of time being dominant in the entire short story. Gavrilesco lives a temporal compression. The subjective time (several hours) does not correspond to historical time. The supernatural features erase or blur the time-limits. In *The Horse*, the symbolism of the sphere impresses. The food-bites of the old horse and of his master, Florea Gheorghe, are all round and resemble pellets or clods. The water itself takes a solid and globular form when it is drunk. We wish to highlight the fact that the mouth itself is considered a perfect round shape in all ancient civilizations, cultures and folklore. Thus, in these two short stories the symbolism of circle overlaps the epitome of time, of eternity and continuous renewal.

Conclusion

The two short stories develop the themes of two classical myths adding elements of Romanian folklore. They depict human impulses and experiences that aim to reveal the sanctity of the human spirit. The laic character of the common world institutes a special meeting of the Man with himself and a way to accede to the sacred realm.

References

- Chevalier, J., Gheerbrant, A. *Dicţionar de simboluri*. Tom I, II, III. Coordonator: Slăvescu, M. Bucureşti: Editura Artemis, 1995.
- Durand, G. *Structurile antropologice ale imaginarului*. Traducere de Aderca, M. Bucureşti: Editura Univers, 1977.
- Eliade, M. *Aspecte ale mitului*. Bucureşti: Editura Univers, 1978.
- Eliade, M. *Încercarea labirintului*. Cluj Napoca: Editura Dacia, 1990.

-
- Lovinescu, V. *Creangă și creanga de aur*. București: Editura Cartea Românească, 1989.
- Spitzer, L. *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Bari, 1954.
- Stahl, H. H. *Eseuri critice*. București: Editura Minerva, 1983.

OCTAVIAN PALER - BETWEEN THE PATRIARCHAL AND THE ARISTOCRATIC LEVEL OF THE NATIONAL CULTURE

Diana Câmpăan, Assoc. Prof., PhD, "1 Dec. 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: One of the most important personalities of the contemporary Romanian culture, Octavian Paler, is one of those who frequently explored in his memoirs the necessity of preserving the real values of the national identity. Especially in his works Autoportret într-o oglindă spartă, Deșertul pentru totdeauna and Daniel Cristea-Enache – Convorbiri cu Octavian Paler, the author focused constantly on some topoi related to the migration of values between the patriarchal and the aristocratic (high) levels of culture, not only in his case, but extending the idea to the Romanian culture and its own major identity. That is why we will try to analyze the roots and the stream of conscience that generated his very special position in society, as well his so-called "personal myth": the solitude and its multiple tangled codes.

Keywords: culture, values, tradition, modernity, topoi

În *Bunul simț ca paradox*, Alexandru Paleologu, una dintre rarissimele personalități ale culturii române pe care Octavian Paler le-a menționat în rândul prietenilor, dădea o definiție pe cât de subtilă, pe atât de temerară stării de a fi intelectual rasat, aparținând, adică, regimului elitar-aristocratic al culturii: „A fi intelectual nu e o situație socială sau o meserie, e un mod de a fi pe care-l definește pasiunea înțelegerii, a cunoașterii, deci cu vocația unor aventuri hazardate ale minții și uneori și ale persoanei fizice. Pentru asta trebuie desigur cunoștințe și meșteșug. (...) Comportarea intelectualului e totdeauna creatoare, într-un fel sau altul, chiar dacă nu se manifestă neapărat prin scriere de cărți. Intelectualul trebuie să poată face toate raportările posibile de la viață la cultură și de la cultură la viață. Intelectualul e liber de orice prejudecăți și superstiții, fie ele și cărturărești.”¹ Dacă ne raportăm la o atare aserțiune, întregul construct cultural pe care Octavian Paler l-a instituit ca normă răspunde perfect nucleului identitar în care rezidă semantica de profunzime a intelectualului. Fie că vorbim despre eseistul, memorialistul, romancierul sau analistul socio-politic și cultural Octavian Paler, funcțiile și grația fină a destinului s-au proiectat pe fundalul unei imperioase nevoi de a se adapta la geografia culturală și la timpul istoric de extracție, destinul scriitorului fiind mereu unul aflat la câte o răscruce. Obligat să își asume responsabilitățile unei identități care traversează filonul totalitarismului și este, temperamental, predestinat și orientat să nu facă în fața sistemului politic decât minimele concesii care să-i permită să activeze în sprijinul fraților de breaslă literară, Octavian Paler rămâne, în cultura română, lucidul de serviciu, retras într-un spațiu compensativ pe care și-l asumă cu înfiorare preț de o viață: cel al amintirii și al vocilor interioare. În atari situații, am fi tentați să semnalăm, ca un loc comun, identificarea scriitorului cu un om-spectacol. Nu este cazul lui Octavian Paler, întrucât el are opțiuni atipice, pe care le consacră ca mituri personale de mare forță: el este, prin excelență, introvertitul retras în solitudinile primare, constructive, sistemice, tentat nu să-și comunice rafinamentele, ci să și le șlefuiască prin procese introspective concentrice.

S-a scris relativ elocvent despre asumarea singurătății și Octavian Paler însuși a fost extrem de generos în a se confesa, ritmic, cu privire la codurile propriilor retrageri în zona

¹ Alexandru Paleologu, *Bunul simț ca paradox*, Ediția a III-a, Cartea Românească, 2005, p. 19.

conștiinței profunde, întoarse către sine. Prea puțin, însă, s-a încercat decodarea rațiunilor pentru care scriitorul optează pentru spațiul-cochilie de tip memorie voluntară. Ne propunem, în cele ce urmează, să punctăm câteva dintre reperele care îl înscriu pe Octavian Paler în seria *intelectualilor-oglină*, care absorb și răsfâng înapoi către societate simbolurile matriciale definitorii nu doar pentru starea individuală de a fi, ci pentru o întreagă societate din care se revendică.

Tentația confesivă a lui Octavian Paler nu este, credem noi, un simplu instrument de armonizare cu lumea, care ar înlocui gravele abateri (recunoscute de scriitor) de la principiile așezării de sine ca om al societății, veșnic în dialog, veșnic obligat *să se comunice*. Din această perspectivă, Octavian Paler semnează evidente gesturi de frondă, de vreme ce starea cea mai benefică a ființei sale a fost, din copilărie până la senectute, însingurarea în mici universuri compensative în care orice realitate purtătoare de mască – de la oameni la stări – nu avea acces. Pentru Octavian Paler, confesiunea are rol curativ, ține de igiena socială și intelectuală extinsă dinspre individual către macrosocial, toate luările sale de atitudine, semnalele de alarmă, introspecțiile și mesajele cu fond filozofic privitoare la oscilațiile istoriei și la tribulațiile timpului politic fiind de natură să avertizeze, din interior, asupra unor grave clivaje iscate în destinul civilizației. De altfel, scriitorul mărturisește, punctual: „...am încercat să rămân decent într-o istorie indecentă...”².

Pe acest fond, ne propunem să descifrăm câteva dintre cercurile confesiunii care îl plasează pe Octavian Paler în seria intelectualilor care își asumă, conștient și programatic, traversarea pragurilor culturale dinspre arhaic și rustic, către aristocratic și rafinat. Se topesc, în personalitatea sa, semne care, aparent, pentru omul de cultură rutinat, nu mai pot fi conciliate. Octavian Paler are, însă, vocația concilierii falselor dihotomii culturale tocmai pentru că fondul său stă sub matricea paradoxului: de la copilul de țărani autentici din inima Țării Făgărașului, retras și temător, până la intelectualul forjat într-un București pe care nu și-l poate asuma ca pe un spațiu-cuib în ciuda îndelungatei șederi în epicentrul fenomenelor culturale, scriitorul se zbate într-un lung șir de incertitudini pe care nu le poate aplană decât aplicând asupra lor judecăți de valoare necosmetizate, sincere și robuste.

Starea confesivă impune, prin Octavian Paler, o normă inedită: logaritmul după care amintirile se cern și îmbracă forma mărturisirilor nu ține nici de protocolul cronologiei, nici de memoria involuntară, nici de hazard. Confesiunea are, de fiecare dată, funcție de libație, purifică sinele și instanța (individ sau societate) care o receptează. Proiecțiile identitare instituie principiile oglinzii, extinzându-le dincolo de conștient, către substraturile cele mai adânci ale conștiinței, recuperând de pe retină nu atât imagini dispartate, cât simboluri: „La mine, memoria se comportă ca o prostituată. Mi-a oferit, de fiecare dată, ce-am dorit să găsesc în ea. Sau, cel puțin, așa s-a întâmplat până acum. Mă revăd într-o odaie mică, sărăcăcioasă, cu lut pe jos, fără sobă, cu o lampă de gaz pe o măsuță rotundă. Afară, noaptea căzută peste periferiile cartierului Ferentari. Din când în când, loveam cu o lingură de lemn în pălăria metalică a unui ceas deșteptător, pentru a-mi birui somnul, neavând un reșou la care să-mi fac o cafea. Așa mi-am pregătit examenele, patru ani, la Litere, la Drept și la Filosofie. (...). Așa îmi explic că, pe lângă întâmplări dispartate, îmi amintesc, mai ales, stări, senzații. Cred că aş putea să înșir câteva mii de mirosuri ale ierbii, în funcție de ceasurile zilei, de ploaie, de soare,

² Daniel Cristea-Enache, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Editura CORINT, 2007, p. 178.

de anotimp, de pământ, de umbră, de vecinătatea unui râu, de înălțime, de gradul de umezeală ori de uscăciune. Verile și toamnele petrecute pe Calea Secii m-au făcut expert în studiul luminii și al norilor aducători de furtună sau de grindină. Aș putea deosebi și acum, bănuiesc, cu ochii închiși murele oloage de murele crescute în tufe, foșnetul unui fag de foșnetul unui brad. În schimb, multe din cele trăite s-au estompat, lăsând în urmă goluri, ca într-o pădure arsă pe jumătate. Această descoperire mă obligă să admit că memoria mea seamănă acum cu o oglindă spartă, care-mi restituie numai frânturi de viață”³. Scriitorul are o uriașă capacitate de a nu rata detaliul, este predispus să convertească simpla amintire în parabolă sau alegorie, permițând codurilor inaugurale ale ființei să fuzioneze într-o structură elaborată, limpezită prin judecata de valoare a actantului: „Așa îmi explic că, pe lângă întâmplările disparate, îmi amintesc, mai ales, stări, senzații. Cred că aș putea să înșir câteva sute de mirosuri ale ierbii, în funcție de ceasurile zilei, de ploaie, de soare, de anotimp, de pământ, de umbră, de înălțime, de gradul de umezeală ori de uscăciune. Aș putea deosebi și acum, bănuiesc, cu ochii închiși murele oloage de murele crescute în tufe, foșnetul unui fag de foșnetul unui brad. În schimb, multe din cele trăite s-au estompat, lăsând în urmă goluri, ca într-o pădure arsă pe jumătate. Această descoperire mă obligă să admit că memoria mea seamănă acum cu o oglindă spartă, care-mi restituie numai frânturi de viață”⁴. Timpul rememorării este marcat, cu fidelitate, de centrul care polarizează esența; fie că vorbim de imaginea mamei prinsă în starea contemplativă care o plasează în fondul celei mai demne filozofii de viață („E amiază, e vară, suntem la seceriș și ne odihnim pe răzor, în umbra unui măceș. Alături, tata s-a lăsat pe spate, să ațipească puțin. Mama privește grâul în tăcere. Poartă o pălărie de pai, înnegrită de ploi, cu șnurul trecut pe sub bărbie, și are obișnuita ei expresie gravă, pe care nimic nu i-o tulbură și nimic n-o îndulcește. Își acoperă gura cu palma, simbolic parcă. Mama a tăcut mai mult decât a vorbit. De câte ori mă gândesc la ea, îi aud întâi tăcerea, abia apoi îi revăd chipul. Nu cred că mi-a dat mai mult de trei, patru sfaturi în toată viața. Și toate aveau același înțeles: să fac numai ceea ce se cuvine”⁵, fie că este resemantizat însuși principiul copilăriei ca stare de grație cu funcție regală, fluxul mărturisirii este marcat, la Octavian Paler, de o inimitabilă blândețe care permite lumii să își păstreze simplitatea și, implicit, valoarea: „Probabil, așa se explică faptul că, abia mai târziu, copilăria capătă o aromă de mit, de pace "preistorică", așa zice. Copil fiind, eram mai aproape decât acum de ceea ce spune sfântul Augustin, că în eternitate nimic nu curge, totul este prezent. Bătrânii din Lisa mi se păreau ultimii bătrâni. Nici o clipă nu mi-a trecut prin minte că, la rândul lor, părinții mei vor îmbătrâni. Acum, întreaga copilărie îmi apare ca un univers naufragiat din care am supraviețuit numai eu. Și poate de aceea vraja copilăriei e chiar mai greu de lămurit decât moartea. Timpul nu reprezenta atunci nimic, nu exista pentru mine, iar lumea începea cu Lisa și sfârșea cu Lisa. Dacă las deoparte Făgărașul, nu-mi amintesc să-mi fi păsat vreodată de ce se întâmpla în afara ei”⁶.

Ceea ce surprinde, însă, constant, este orientarea clară a memorialistului către reamintirea lumii arhaice, cu intenția vădită de a recupera sărbătoreșul și funcțiile apotropaice ale gesturilor ancestrale, cele care compun, în miezul ordinii cosmice, grila de

³ Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, Editura Albatros, 2001, p. 38-39.

⁴ Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, Editura Albatros, București, 2004, p. 17.

⁵ *Ibidem*, p. 140.

⁶ Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, ed. cit., p. 138-139.

valori autentice, neperisabile în esența lor dar, fatalmente, re-stilizate de fiecare timp cultural: „În înțelegerile ei adânci, **regalitatea** copilăriei (s.n., D.C.) e, însă, de o riguroasă exactitate și în cazul meu. Înainte de Crăciun, mama spăla cu leșie podeaua, chinându-se să curețe praful intrat în fibra scândurilor. Apoi, scotea din lavițe hainele cele mai bune. Și nimic nu se compară, în mintea mea, cu tihna limpede a acelor zile. Soba de tuci duduia, răspândind o căldură plăcută care secera florile de gheață apărute noaptea în ferestre. După ce-și termina treburile, tata își lua ochelarii cu ramă de sârmă și se apuca de citit, în vreme ce eu mă căzneau să ghicesc cum funcționa ceasul deșteptător, care zornăia din toate măruntaiele de câte ori ciocănelul lovea pălăria de metal. Mirosul de cozonaci l-am descoperit după ce am venit în București. Casa noastră mirosea, de sărbători, doar a pâine abia scoasă din cuptor. Cu toate acestea, nu pot să mă gândesc la sărbătorile din Lisa altfel decât ca la o poveste. Ele erau altceva decât sunt sărbătorile la oraș. Erau **o stare**”⁷.

Traversarea palierului dintre cultura rustică și cea aristocratică presupune, pentru Octavian Paler, identificarea nu doar a pragurilor, ci și a fondului comun, cel care face posibilă așezarea simultană în două registre diametral opuse, conciliabile la nivelul intelectului și al spiritualității. Avertismentul scriitorului este clar: a te hazarda să crezi că arhaicul și aristocraticul culturii se opun și se refuză reciproc înseamnă a te plasa într-o gravă eroare specifică modernității – cea a preferinței orgolioase pentru surogate și artefacte private de miezul tradiției, găunoase și reci, specifice consumismului. Dacă produsul culturii moderne este instabil și etern modificabil, tot ceea ce ține de tradiție este autentic, stabil și ancorat în valoare. Desigur, scepticii de gardă s-ar putea grăbi să-l situeze pe Octavian Paler în seria tradiționaliștilor inadaptați modernității, lăsând să circule libere doar nostalgiile fără substanță. Însă întreaga operă memorialistică aduce la suprafață tocmai justificarea opțiunii, nelăsând loc superficialității analitice. Scriitorul nu lasă niciodată loc de confuzii, își construiește opțiunile cu dibăcia celui care simte că numai odată cu sesizarea și înțelegerea traumei devine posibilă vindecarea. Este rațiunea pentru care, obsesiv, în toate scrierile sale memorialistice, inclusiv în jurnalele de călătorie, Octavian Paler optează, tranșant, pentru evidențierea codurilor culturii arhaice și, complementar, ale adevăratului aristocratism, cel care se revendică, necesarmente, din tradiție. Plasarea sinelui se face exact pe podișca ontologică dintre satul-cuib și civilizația-gazdă, obligatorie fiind conștientizarea condiției de personaj *politropos*: „Și, totuși, ce mi-a rămas? Îmi e destul de greu să explic. Pe de o parte, sunt convins că firea mea mi-ar fi creat serioase dificultăți în Lisa. Trebuia ori să-mi înăbuș sentimentele, pentru a nu mă face de râs, ori să mă însingurez, ceea ce într-un sat e mult mai greu decât într-un oraș. Pe de altă parte, afectiv, voi depinde mereu de acel sat. Și de modul lui de a pune în centrul vieții niște valori nefacultative, altele decât clasicele dulcegării din poveștile cu țărani idilici. **Tot ce există în mine ca seriozitate provine din lumea copilăriei** (s.n., D.C.). Probabil, inclusiv lipsa de umor care mă face să nu pot gusta bășcălia, utilizată cu dezinvoltură în București pentru transformarea *catastrofelor* în *fleacuri*”⁸.

Preferința pentru toposul satului primește, la Octavian Paler, nuanțe blagiene: prin excelență, satul românesc (topos personalizat) este deținătorul stării mitologice primare. Mitul stăruie numai acolo unde codurile sale rămân fertile și sunt acceptate ca potențiale generatoare

⁷ Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, ed. cit., p. 140-141.

⁸ Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, ed. cit., p. 57-58.

de mister. Pentru Octavian Paler, un atare topos este satul Lisa, cu realitatea lui transmutată în fluxul conștiinței autentice nepericlitată de istorie și sacralizată prin capacitatea scriitorului de a-i reactiva, hierofanic, simbolul: „Experiența trăită de mine, până la unsprezece ani, a unei vieți în afara istoriei, este cu neputință azi, inclusiv pentru copiii de la țară. Istoria a dat buzna până și în mănăstiri, cu ajutorul telefonului, al ziarelor, al televizorului. Omul se naște, deja, prăbușit în istorie, pregătit să depindă de ea, nu mai trece, nici copil, printr-o perioadă preistorică. De cum deschide ochii, se familiarizează cu lumea. Chiar și miracolele s-au mutat din natură în tehnică, iar cerul e interesant doar pentru astronomi. Or, cu cele vreo trei sute cincizeci de case ale ei, Lisa era, prin deceniul al treilea din secolul XX, o așezare aproape închisă, ca așezările medievale. Unica ei deschidere reală era spre munte. Ce se petrecea în afară, în istorie, cu excepția războaielor, nu conta, se întâmpla parcă pe o altă planetă. Cerul reprezenta o sursă de evenimente zilnice înfinit mai importante, deoarece cartofii puteau putrezi în pământ din pricina ploilor, fânul nu se usca, dacă nu era soare, iar o grindină putea zdrobi lanurile de grâu și de secară din care oamenii își obțineau pâinea”⁹.

Totuși, luciditatea memorialistului și onestitatea intelectualului rasat nu-i permit supralicitarea. Universul rustic este perceput cu toate nuanțele lui, adesea dihotomice, încadrându-l, adică, în firescul mitologic, cel care permite amalgamarea contrariilor din nevoia limpezirii semnelor. Îndepărtarea, în timp, de momentul trăirii, presupune aplicarea unei judecăți obiective: „Aceste întâmplări — și altele — care-mi stârnesc un surâs melancolic pot da o impresie greșită despre legătura mea sentimentală cu Lisa. Nu cred că mă înșel dacă afirm că ele par să semene cu o realitate comună intelectualilor români plecați din sate, înainte de al doilea război mondial. Or, spre deosebire de alții, eu nu mai sunt sigur că viața mea interioară are un "centru" căruia i-am rămas fidel. Bineînțeles, nu mă pot gândi la Lisa ca la o localitate, ci ca la temelia ființei mele. Și mi-ar fi imposibil să vorbesc despre copilăria mea altfel decât ca despre partea mea de paradis. Trebuie să recunosc, însă, că acest paradis mirosea nu numai a frunză de nuc și a fân încins, ci și a rachiu prost. Și că am trăit, cumva, schizofrenic, pe două planuri, încă de atunci, deoarece am copilărit într-o lume pe care grijile și existența dură o obligau să disprețuiască slăbiciunile, să fie chiar brutală când interesul material era în pericol. Bărbații pe care îi admiram, cărora doream să le semăn, mânuiau mai bine toporul decât vorbele despre sentimente, iar asta mă complexa”¹⁰.

Noblețea memorialistului constă tocmai în capacitatea sa de a se situa în căutare, pe prag, *între* coduri, veșnic cochetând cu mitul dar asumându-și, deopotrivă, cu măsură, calea sa ca ființă socială: „Pot spune, fără să exagerez, cred, că m-am născut demodat. Prea sentimental pentru Lisa. Și prea conservator pentru București. Prea puțin suplu, ca să mă pot adapta, și prea sensibil, ca asta să nu mă coste. Mi-a rămas și azi ceva de țăran sub lustrul citadin și, probabil, în adâncul melancoliilor mele am păstrat aroma ploilor din Lisa, rămasă ca umezeala în copacii bătrâni crescuți în locuri ferite de soare. Cu toate acestea, de câte ori vreau să mă întorc la identitatea mea, mă încearcă sentimentul tulbure că nu sunt nicăieri întreg. Am copilărit între bărbați care băteau cu pumnul în masă, la cârciumă, sau aruncau brazii în car, în pădure, cum ai arunca un vreasc, fără ca experiența aceasta să-mi fie de folos.

⁹ Octavian Paler, ed. cit., p. 112-113.

¹⁰ *Ibidem*, p. 45.

M-a făcut doar să-mi dau seama că-mi lipseau calități importante pentru a fi un adevărat bărbat, potrivit normelor din Lisa, și să mă simt rău construit”¹¹.

Timpul istoric, traversarea dinspre rustic către modern a creat falii și, fatalmente, dacă satul tradițional nu s-ar fi păstrat nealterat pe retina memoriei, ar fi căzut, la rându-i, în capcana culturii-surogat. Numai că memorialistul optează pentru satul mitologic eternizat prin activarea emoției, protejându-i imaginea de factorii externi, mutilanți și opresivi. Între rustic și modern, traversarea se face cu instrumentarul istoriei și Octavian Paler știe că plonjonul ființei tradiționale în istorie presupune, sincron, căderea din mit: „Una din cauzele pentru care omul nu mai gândește azi în mituri e că trăiește prea aproape de istorie. E terorizat și obsedat de ea. Invadat de ea”¹². Această direcție de deplasare a culturii dinspre starea mitică spre civilizație și modernitate îi creează autorului un permanent frison, dată fiind preferința lui pentru ritmurile clare, ancestrale, pentru normă și bună rânduială axiologică; tot ce este improvizat subminează stabilitate etică și estetică a lumii, așa încât opțiunea memorialistului este tranșantă, amar-ironică în subteranele ei: „Fuga în mitologie m-a ispitit totdeauna. Probabil, nu din pasiune, ci dintr-un soi de lașitate. E mult mai simplu să te descurci cu zeii decât cu oamenii”¹³. De aici – refuzul culturii așa-zis civilizate și prioritara așezare în ancestralul și rusticul culturii neaoșe: „Pesemne, nu mă ispитеau noutățile, nici nu s-a întâmplat să îmi deschidă cineva ochii asupra lor. (...) Ce știu e că m-am șlefuit greu. Am învățat să-mi pun cravată abia la șaisprezece ani, iar într-o sală de teatru am pătruns și mai târziu. Procesul „urbanizării” mele a fost lung. Am purtat, multă vreme, cămăși țărănești și un suman cernit făcut de un croitor din Lisa”¹⁴.

Ne-am îngădui să spunem că aceasta este grila valorică sub care sunt rânduie semnele culturii aristocratice. În subsidiar, sunt păstrate nealterate semnele patriarhalului și nu ne miră linia care desparte, la nivelul imaginarului creator al lui Octavian Paler, cultura înaltă de cultura periferiilor: „Singura mea scuză ar fi că am rămas de la «băiatul din Lisa» măcar cu atât. Mi-l pot imagina pe Dumnezeu ascultând cum se trezesc sevele pământului primăvara, dar nu mi-l pot imagina, în ruptul capului, ducându-se la Înviere cu un telefon mobil”¹⁵.

Ironiile se despart, însă, întotdeauna, la Octavian Paler, de lamentațiile înguste. Confesiunile sale alertează și ating centrii nevralgici ai civilizației contemporane, cu atât mai mult cu cât perspectiva este a intelectualului rafinat în epicentrul propriei culturi și trecut, în răstimpuri, prin condiția călătorului care se îmbogățește prin învecinarea cu spații culturale dintre cele mai sofisticate, de la cel al Greciei antice până la toposurile hipertehnologizate ale Americii. Concluzionând, reținem, dintr-un interviu acordat lui Daniel Cristea-Enache, următoarea premoniție: „Prostul-gust – spunea Paler – n-are nevoie azi de profesori. E în predispozițiile epocii. Îmi permit să vă atrag atenția că pasiunea pentru manele n-a venit cu tancurile, cum a venit comunismul. Nu ne-a impus-o nimeni. (...) Manelele au prosperat și vor prospera în continuare, transformând, mă tem eu (în calitatea mea de pesimist înrăit),

¹¹ Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, ed. cit., p. 74-75.

¹² Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, ed. cit., p. 60.

¹³ Daniel Cristea-Enache, *Convorbiri cu Octavian Paler*, ed. cit., p. 280.

¹⁴ Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, ed. cit., p. 257.

¹⁵ Daniel Cristea-Enache, *Convorbiri cu Octavian Paler*, ed. cit., p. 317.

fosta țară a doinelor într-o mahala, fiindcă plac. Nu mai lipsește decât să ne decidem să facem din manea imn național”¹⁶.

Așadar, plasarea de sine a intelectualului pe pragul obligatoriu dintre cultura esențială, tradițională și mecanismele culturale impuse de timpul modernității infuzează și atrage, complementar, statutul de analist lucid, care își permite să emită, în regim de urgență, sentințe valide. Cultura înaltă, autentică, aristocratică nu rezidă – crede Octavian Paler – în competența de a te adapta interior la timpul istoric, ci în capacitatea de a-ți locui interiorul fără concesii și de a-ți asuma riscul căderii din norma ideologică a epocii prin simpla orientare către substratul mitic autohton al culturii de extracție. Destinul personal are rang de model de netăgăduit al zbaterii lucide și echilibrate între „ruralul” și „urbanul” culturii: „Sentimental, voi depinde mereu de un sat. Nu mă voi putea alătura niciodată celor care îi dau zor cu disprețul lor "urban" împotriva civilizației noastre agrare, deși cunosc limitele acestei civilizații mai bine decât ei. Crescut într-o lume unde timpul nu era linear, ci întors asupra lui însuși, iar istoria nu avea nici un înțeles decât pe vreme de război, sunt mai în măsură să-mi dau seama că ea a oferit românilor un "specific", fie și depășit. Căci și "veșniciile" expiră. Simt nevoia să reiau ideea că Dumnezeu e țăran. Un Dumnezeu burghez mi se pare, din multe motive, o blasfemie. Un Dumnezeu intelectual mi se pare un nonsens. Cum să aibă Dumnezeu dubii? În schimb, mi-l pot închipui pe Dumnezeu ascultând cum se trezesc sevele pământului primăvara. Noptile de Înviere, în București, au ceva de chermeză, vag religioasă. E adevărat că despre "cerul înstelat de deasupra noastră" am învățat, la filosofie, în București. Dar de văzut nu l-am văzut niciodată aici. E o amintire dintr-o vreme în care habar n-aveam de metafizică”¹⁷.

„Cât sentiment al trecutului, atâta existență actuală”¹⁸ ar spune Alexandru Paleologu, rotunjind demersul nostru hermeneutic.

Bibliography:

- Cristea-Enache, Daniel, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Editura CORINT, 2007
Paler, Octavian, *Autoportret într-o oglindă spartă*, Editura Albatros, București, 2004
Paler, Octavian, *Aventuri solitare. Două jurnale și un contrajurnal*, POLIROM, 2008
Paler, Octavian, *Deșertul pentru totdeauna*, Editura Albatros, 2001

¹⁶ Daniel Cristea-Enache, *Convorbiri cu Octavian Paler*, ed. cit., p. 57

¹⁷ Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, ed. cit., p. 303-304

¹⁸ Alexandru Paleologu, *Bunul simț ca paradox*, ed. cit., p. 57.

THE SPIRIT OF REBELLION AND THE AESTHETIC OF “RUPTURE” IN THE POETS OF THE “WAR GENERATION”

Sorin Ivan, Assoc. Prof., PhD, ”Titu Maiorescu” University of Bucharest

Abstract: In the landscape of outstanding aesthetic diversity of Romanian literature of the '40s, the "War Generation" plays a special role. The young writers, mostly poets, grouped around the Albatros magazine, advocates the separation from the literary tradition, from the "outdated" aesthetic canons, and the renewal of poetry. In their vision, poetry should descent in the immediate reality, inspire from the everyday existence, from its mundane, common, bleak aspects, from the ugly and sordid, on behalf of the genuine life, unfalsified by anachronistic canons, patterns and visions. The new aesthetic involves the refusal of aesthetics, exploitation of reality and existence in all respects, the aesthetic of ugliness, in an anti-aesthetic and "antipoetic" vision. The poets write on behalf of the future, and their poetry is crossed by a messianic air. The war offers them a fruitful framework of objectification of their conception of poetry. Fundamentally polemical, the new poetry assumes a prophetic function in the dramatic wait for the new times. The aesthetic "revolution" started by the young poets will be suddenly stopped yet by the institution of the communist regime in Romania. The future invoked by them in their polemical and messianic poems will turn to a nightmare. The "War Generation" will become the "Lost Generation".

Keywords: the war generation, aesthetic revolution, new poetry, messianism, the lost generation

The “war generation” and the poetics of negation

The literary landscape of the '40s has an unprecedented richness and aesthetic diversity in Romanian literature. A particular case during this age of literary effervescence is the “war generation,” the so-called “lost generation”, made up of young writers gathered, for the most part, around the *Albatros* magazine, edited by Geo Dumitrescu. Among them there are such names as Ion Caraion, Constant Tonegaru, Victor Todynopol, C. T. Lituon, Sergiu Ludescu, Ben Corlaci, Alexandru Lungu, Mihail Crama, Sergiu Filerot, Veronica Porumbacu, Iordan Chimet, but other authors, too, recorded by literary history in various degrees. All of them share the idiosyncrasy towards the old world, towards a lifestyle having nothing in common with reality, defined by a philosophy of impassiveness towards canonical and academic literature, the desire to denounce “traditional” poetry, to prove its aesthetic caducity, its falseness and its deeply bookish nature, which turns it into an exhibit worthy of the museum of literature. Naturally, all of these opinions, especially those referring to poetry, are deeply arguable. Their justification has to do with the movements and quakes of youth psychology, with the dialectics of an impetuous becoming, which makes use of its strength and the disarming enthusiasm of its age. Youth, above all, warrants the young poets of the “war generation” in their protesting endeavour, and not necessarily their aesthetic arguments.

This generation acts on the stage of literature and life in a tragic time of history, the Second World War. Therefore, the war is part of its historical and literary identity, summarized in the phrase “the war generation”. Historically and psychologically, it is a time of emergency and crisis, when irrationality, cynicism, savagery, cruelty, murder, genocide encroaches upon human existence, which they transform into a vast theatre of manifestation. A theatre of the absurd and suffering, in which the people are victims, the victims of ideologies and doctrines, the victims of the lack of reason and primary instincts, the victims of

suffering and death. On the aesthetic level, the war is a complex thematic framework, which gives young poets a fertile and tragic ground of literary expression. In this context, the poetry of protest arises, in polemical and provocative metamorphoses, with violent and accusatory accents to the status quo, to history and human weakness. This poetry accuses the absurdity of existence, the tragic human crisis, dehumanization, alienation and cruelty of the human being. Against this background, it emerges the hope in new times, in the rebirth of man and of human existence, under the sign of reason and of the future. Thus, in such a framework of hope and expectation, it is crystallized the idea of “the new poetry”, to express rebirth, the dawn of a new era of man and his humanity. In a messianic enthusiasm, the young poets put human existence, in its ontological and aesthetic dimensions, under the auspices of the new, which they associate with hope, good, bright and fruitful future. It is a utopian projection that history will deny, in the cruellest way. A naive utopia to history, that will give them instead a bleak dystopia, the communism. The young writers, animated by revolts and ideals, angry on the present and confident in the future, weary and hopeful, will fall victim, in one form or another, to this historic nightmare, to this negative utopia, unfortunately, as real as possible. That is why, the “war generation” will become, on the levels of the history of literature and of the personal existence, the “lost generation”.

The gesture of aesthetic separation of the “war generation” will not crystallise in a literary movement per se. What was becoming, by the young writers’ assembling around the *Albatros* magazine, a promise of aesthetic coagulation and definition into an ideological shape of wide scope remained a fleeting moment, albeit remarkable, in the history of literature, once the magazine closed in the terrible conditions of censure during the war and in the historic post-war circumstances. History and the individual dramas and tragedies of many of this promising group of writers discouraged their desire for change that seemed to fall into place, broke the coherence and continuity of a process that was asserting itself. Many were silent for various reasons, a few died young (Constant Tonegaru, C. T. Lituon, Sergiu Ludescu), some recovered and evolved individually on their own aesthetic systems, free from any ideology. At the beginning of the ‘40s, however, their poetry shares the desire to deny, to dispute, to defy and to insult the petty bourgeois spirit of literature, the canonical literary mindset, defined, in the young people’s iconoclastic view, by convenience, by a laziness of thinking, by a barren cult of formal symmetries, by a betrayal of reality and bookish falsification, by sterility and incapacity. The arguments of the poets who denounce in often violent and sarcastic terms the mindset of their contemporaries or the aesthetic forms are arguable and are not always founded, especially from a literary point of view. There are, however, in the scope of these attacks, some vulnerable targets, some of them even of great literary quality, with aesthetic orientations that have more to do with tradition.

A hint of denial floats throughout the whole inter-war period, as we have seen, from the first avant-gardists to the last surrealists. These defying attitudes, proclaiming the need for renewal, are in some way part of the tradition of protest, which began in the ‘20s with the manifestos written by Vinea, Voronca, Geo Bogza, etc. and which was carried through between the two wars by surrealists such as Gellu Naum, Gherasim Luca, Trost, Paul Păun, etc. A resounding and terrible iconoclastic endeavour is represented by Eugen Ionescu’s book *Nu (No)* (1934), where the young author criticises, among others, writers like Arghezi, Barbu, first-rank aesthetic creators, great experimenters, innovative authors, especially the poet of the

Fitting Words, as far as the Romanian poetic language is concerned. It was a bright, mostly gratuitous critical exercise, a game of critical intelligence, for which the book was even awarded a prize, in the “young unpublished writers” category. Such movements and attitudes managed to bring a breath of innovating and avant-garde air in Romanian literature, with a considerable amount of manifestos and arts of poetry, but also with literary works proper. Thus, Romanian literature is not trapped in stale approaches, pledged to tradition, it is not dominated by inertia and a lack of reaction before the commandments of the new, but rather it defines itself as a dynamic place where ideas and aesthetic forms develop.

The Separation from Tradition

As regards the young authors on their way to asserting themselves at the beginning of the Second World War, their protest movement is a somewhat natural moment in these circumstances, which continues the rebellion and the desire to break with tradition, attesting the vitality of the literary spirit, objectified in countless metamorphoses. An aggravating circumstance of this movement is represented by the war, which amplifies the state of crisis and asserts the imperative need for change. The stalemates of history generate great mobilisation and insurrections of spirit, as forms of expressing inner tension and the crisis of the individual looking for a new spiritual identity. Let us not forget that the German expressionism formed before the First World War began, Dadaism was born during the war, and the Romanian avant-garde appeared at the end of it. Following the course of history, American postmodernism emerged in the ‘50s, after the Second World War and during the Korean War, against a severe crisis of society and of the individual, who felt the need to express themselves, to assert their identity in a world torn apart by crisis, to break with the past and the future at the same time. The discovery of new forms of expression is based, in such cases, on the violent denial of certain mindsets and on asserting the right to spiritual existence under new aesthetic and stylistic auspices. In the case of the rupture movement started by the youth of the “war generation,” the strong desire for assertion, age, the historic context and a certain model shaped by the tradition of protest in Romanian literature, which was already active in the surrealist poets of the time, are what determine their spiritual turmoil, their rebellion, the rage of their denial, the gesture of denouncing “anachronic” mindsets because of a necessity and an urgency: renewing literature, particularly poetry.

On an aesthetic level, the phenomenon of this separation proclaimed through aggressive rhetoric, verging on the Messianic, manifests itself by creating a type of polemic poetry, some sort of *antipoetry*, as compared to traditional, correct, academic poetry, which young authors criticise in their frantic desire to assert themselves. Their poetry breaks literary moulds and conventions, it defies the reader’s expectations, it offends the aesthetic “common sense,” it promotes prosaic elements at the level of discourse and rhetoric, it makes use of common, neutral terms from the daily language or recovers the marginal, argotic lexis, it projects the poetic self in ordinary stances, lacking any kind of lyrical glory. These poets “desecrate” poetry, bring it to the streets, to the derisory common existence, they turn it into an act of protest, of interrogation, of accusation, into a means of propaganda, into a manifesto or a weapon, into a simple, essential way of living. The poetic discourse usually uses instruments that are atypical for “serious” poetry, which have a destructive potential: irony, cynicism, sarcasm, parody, in small or large areas. Sometimes, when these are cultivated

intensely and they get out of control, they become a manner and they project an artificial shadow over the “natural” language of the new poetry. It is this generation’s way of breaking with a literary tradition and, above all, with a mindset that proves its “sufficiency” and “incapacity” before the critical times for history and men.

In a poem written in 1941, *An illusion-maker’s death* (*La moartea unui fabricant de iluzii*)¹, Geo Dumitrescu heralds the imminent death of the century, which he faults through a series of disapproving epithets: “rotten,” “braggart,” “perfidious,” “ruthless,” “stupid,” “anachronic,” “obsolete,” “histrionic.” It is a metaphorical manner, tinged with the poet’s stylistics of irony and sarcasm, of calling for the necessity of the end of an era, for the death of a historically and humanly failed time. The poem evolves in a prosaic manner, with no aesthetic preoccupations, and manages to sound persuasive. Beyond the accusing meaning of a new age manifesto calling for the urgency of historic change, beyond its ideological meaning, the poem carries the psychological and stylistic data of the author’s polemic approach to “aesthetic” poetry, and it is, implicitly, a poetic manifesto, an exemplary text for the “new poetry.” “My friend the prophet whispered to me one day / that our old and rotten century before its time, / will soon die a pitiful death, / like a barely-perceptible change of season. // Hey you old rascal, you dying century, / you’re dying of your sins now – / not a million cranes will pull you / out of the silent black sepulchres of barbed wire. // Braggart, perfidious, you boasted light and kindness – / someone called you the smartest and most modern; / oh will I laugh at the sight of your hands stained with blood and money / crossed forever on your chest. // No, no, don’t think I still love you, ruthless century, / stupid century of serious and juvenile impulses – / though you taught me how to spell the sonorous and pleasant words / that I like gnawing at like pills day after day. // My friend the prophet actually just said called you / anachronic and rightfully obsolete – / they say you made up all sorts of colourful fragile illusions / and everyone feels you were trying to be sweet. // O, melancholic histrionic century, / you’ll bury a thousand brilliant mints with you, / a thousand wise books, a thousand wilted mystifying hands, / a thousand curses, testimonies, banners and conceited forms. // Damn it, don’t be ridiculous! – my friend the prophet is right – / in the barbed wire time’s aslumber and death reigns supreme – / trivial death: a corpse perished to boredom / a hundred-dollar bill in its hand...”²

¹ Geo Dumitrescu, *The Freedom to Shoot a Rifle* (*Libertatea de a trage cu pușca*), The Royal Foundation for Literature and Arts, Bucharest, 1946

² „Prietenul meu proorocul mi-a spus discret într-o zi / că veacul nostru bătrân și putred înainte de timp, / va muri lamentabil în curând, pe nesimțite, / ca o simplă trecere de anotimp. // Hei hoțoman bătrân, veacule muribund, / ai isprăvit prin a pieri de păcatele tale – / din cavouri tăcute și negre de sârmă ghimpată / nu te vor scoate o mie de mii de macarale. // Fanfaron, perfid, te laudai cu lumină și generozitate – / cineva spunea că ești cel mai modern și cel mai deștept; / ce-am să râd când oi vedea mâinile tale murdare de bani și de sânge / definitiv încrucișate pe piept. // Nu, nu, să nu crezi că te mai iubesc veac nemilos, / veac stupid al tuturor elanurilor grave și puerile – / cu toate că tu m-ai învățat să silabisesc cuvintele sonore și agreabile / pe care-mi place să le ronțai zilnic ca pe niște pastile. // Dealtfel, prietenul meu proorocul mi-a spus acum / că tu ești anacronic și pe bună dreptate desuet – / se zice că ai inventat tot felul de iluzii prea colorate și prea fragile / și toată lumea are impresia că ai fost și puțin cochet. // O, veac melancolic și cabotin, / vei duce în groapa ta o mie de minți enorme, / o mie de cărți înțelepte, o mie de mâini misterioase și veștede, / o mie de blesteme, decaloguri, drapele și vanitoase forme. // La dracu, să nu fim patetici! – prietenul meu proorocul are dreptate – / în sârma ghimpată timpul doarme și moartea e stăpână – / deces banal: un cadavru a încetat din viață din plictiseală / cu o hârtie de o sută de dolari în mână...”

Atrocious images of the war, seen through the frightened eyes of the fighter, emerge in the poem *The nail plantation (Plantația de cuie)*³ written by Constant Tonegaru. It is a cruel, naturalistic image, nightmarish and debunking at times, which focuses on death and suffering in a realm of the absurd. The cruelty and representation and the rough stylistics are the poet's polemic way of pleading for a return to the truth and for a type of poetry able to express it, without the sheen of aestheticizing trends: "Like hands with shorn fingers, / twice twisted under the skylight, / in black, autumnal hands, / trees begged to be uprooted / by the Great Warden. // I was waiting – / waiting to see what might happen / in these solitary place. / White bone, I said – / stop beating underneath my left ribs; / soon you'll enter through my temples, round like a bullet. // I'm looking for the corporal now on the field – / ... is he breathing or not, is he dead? / Soon it'll be time to charge at the bastion. / When I return, and if I do, / melt my snow-white hair with a match, / instead of casting spells that use wolf's hairs. // On the grand piano in the parlour / we'd split tin soldiers in two armies / and melted the defeated over the cooking lamp / by the mirror adorned with gloomy angels over coloured seas. // (...) Ten steps away the corporal / would honk its gall bladder / protruding from its stomach, green and flabby, / to call his crushed patrol to charge. // Then he lied back like in a stall / and his voice broke and he fell silent. / Earth rose under his fingernails / and his arms throbbed paddling over a river of pitch. // The Scylla chimera then emerged / and halted on the bloody Moon / like a forgotten liver on a string / and clutched it in its claws. // A lamplighter lit the spook's eyes / as it polished its metal beak flying over trenches."⁴

Victor Tornyopol's poem *The last march (Ultimul marș)*⁵, written in 1943, reveals images of suffering, death and destruction during the hellish war. The expressionist lines and even some visual images are strangely similar to some from Caraion's poems. Let us remember that poetry's return to authentic life is one of the commandments of the new poetry proclaimed by the manifesto-like articles written by Caraion, which contain a spirit of the age that is common to the majority of young writers. The poem in question is a sample of "authenticity," filtered, however, through literary stylisation, and it makes a difference due to the violence of the poetic vision and the strength of the message devoid of any aesthetic complications: "Our veins coated in footprints / head towards the lead-filled fountains, / in our skulls, a dove stopped / to drink the supply of a peaceful march / and to pick poisonous mushrooms / from the ribcage of Constant the private. // (The newspapers wrote of us / that we held tight to our machine guns / that our names should be sacred.) // Oh, if only you knew

³ Constant Tonegaru, *Plantations (Plantații)*, The Royal Foundation for Literature and Arts, 1945

⁴ „Ca niște mâini cu degetele tunse, / de două ori răsucite sub o lucarnă din cer, / în palme negre, tomnatice, / pomii cerșeau desrădăcinarea / de la Marele Temnicer. // Așteptam – / așteptam să văd ce-o să se întâmple / prin regiunile astea singuratiche. / „Os alb, spuneam – / nu mai bate în stânga sub ultima coastă; / azi-mâine, rotund de plumb vei intra pe la tample. // Caut acum pe domnul caporal pe platou – / ... răsufală, nu răsufală, a murit? / Azi-mâine, se face ora să dăm atac la bastion. / Când mă voi întoarce, dacă mă voi întoarce, / în contra fricei în loc să descântați cu păr de lup / zăpada părului meu s-o topiți la chibrit. // Mai de mult pe coada pianului din salon / împărțeam soldații de plumb în două armate / și topeam pe învinși la mașina de spirt / lângă oglinda cu îngeri dezolați deasupra apelor colorate. // (...) La zece pași de mine domnul caporal / își clacsona prelung cu pompa biliară / ce-i atârna din pântec, verde, afară, / patrula nimicită la asalt. // Se liniști apoi pe spate ca-ntr-un stal / în glasul lui rupându-se o stambă. / Pământul i se urca sub unghii / și brațele svâcneau vâslitul unei gropi cu smolă. // Himera Scylla țâșni din ea / făcând escală cu ghiarele înfipte între ghimpi / pe Luna ca un ficat însângerat / rămas acolo pe rețea. // Un lampagiu aprinse privirea fantasmei care rar / peste tranșee lustruia sătulă pliscul de metal.”

⁵ Victor Tornyopol, *The Book of Blood, Bread and Coke (Cartea cu sânge, pâine și cocs)*, Forum, 1945

that we drank the muck / and got mold in our chests / and that we trembled face down on the ground / waiting for bullets to shatter our jaws. // We've cursed you all at home; / you never even sent us smokes / you didn't know pain and grit took root inside ourselves / and cold pricked at our hands and waists. // We were young and didn't wish to die / but then headlights swept away our lives / our comrades' boots stepped over our necks / and our hands then wouldn't shoot."⁶

However, suffering and death also contain hopes for rebirth. In the ashes of war there are the seeds of new life, of a new love waiting to grow stronger, more passionate than before. Alexandru Lungu, one of the poets of this generation, makes a plea for life in the poem *War endless bloodshed (Răsboiul hemoragie imensă)*⁷: "Our love will be stronger more feverish more bustling / because my bloodshot eyes / met you one clear day / clear like a crystal ball / because my ears / tormented by the evil music of war / heard your low voice / vibrating like a consolation – / our life will be different / from that of anaemic heroes of some novel / because we learned / by the tragic lesson of war / that life needs to be lived / a thousand times more intensely / than our parents lived / that life can't be left to flow / like water like smoke / through your fingers – / yes, we will love a thousand times harder / precisely because we'll wear / in the concealed folds of our heart / the memory of this war like no other / like endless bloodshed / like a tremendous fire..."⁸

A "Theorist" of the New Poetry

Outlining the coordinates of this "new literature" in the articles he wrote in the press, Caraion sets up the aesthetic and psychological grounds for his poetry, in a sort of conceptual and ideological approach, through which he offers, at least in part, the keys to its reception. The author continues to promote his ideas regarding the renewing of literature, an ideal which inspires the members of his generation, in a number of poems with explicit elements of poetics (*Antreul poemului*⁹, *Cântece negre*¹⁰, *Caseta cu inimi de fosfor*¹¹). This poetics is then spread to the entirety of his creation, which, in a series of lyrical metamorphoses, expresses a particular vision of poetry and its functions and meanings. The manifesto poems advance (reiterate and develop in a lyrical reading) the ideas of an aesthetics that would become more

⁶ „Arterele noastre pline de urme de picioare / se-ndreaptă spre fântânile cu plumb, / din craniile noastre, s-a oprit un golumb / să bea provizia unui marș necombatant / și să culeagă din toracele soldatului Constant / câteva ciuperce otrăvitoare. // (În țară, gazetele scriau despre noi / că n-am lăsat din mâini mitraliera / că numele nostru e sfânt.) // O, dacă ați ști cum am supt din mocirlă / puțină igrasie pentru piept / și cum am tremurat cu pumnii-n pământ / așteptând să ne spargă cartușele gura. // V-am blestemat pe voi, cei de-acasă / că nu ne-ați trimis măcar un pachet de țigări / că nu știți cum ne crește-n stomac durerea și zgura / și cum ne plivește frigul mâinile și centura. // Am fost tineri și nu am vrut să murim / dar într-o noapte farurile ne-au măturat viața / bocancii camarazilor ne-au călcat grumazul / și palmele care n-au mai vrut să mai tragă.”

⁷ Alexandru Lungu, *The 25th Hour (Ora 25)*, Publicom Imprint, Bucharest, 1946

⁸ „Ne vom iubi mai profund mai agitat mai febril / pentru că privirile mele stropite cu sânge / te-au întâlnit într-o zi clară / ca o sferă de cristal, / pentru că urechile mele / hărțuite de muzica nefastă a războiului / ți-au auzit vocea gravă / vibrând ca o consolare – / ne vom iubi altfel / decât eroii anemici ai cine știe cărui roman / pentru că am învățat / prin lecția tragică a războiului / că viața trebuie trăită / de o mie de ori mai puternic / decât au trăit-o părinții noștri / că viața nu trebuie lăsată să fugă / ca o apă ca un fum / printre degete – / da, ne vom iubi de o mie de ori mai puternic / tocmai pentru că vom purta / în cutele ascunse ale inimii / amintirea acestui războiu / cum n-a mai fost cum n-o să mai fie altul / ca o hemoragie imensă / ca un incendiu colosal...”

⁹ *The antechamber of the poem*

¹⁰ *Black songs*

¹¹ *The casket with phosphorous hearts*

and more defined and objectified at the level of his poetic vision and expression. In the case of Caraion (but not only), poetry transcends, at least during one of its phases, the condition of gratuitous aesthetic act and borrows the function of the ideological manifesto, becoming, by itself, an act of revolt and indignation, a gesture of insurgence, a proclamation of severance from the previous reality and of the need for change. Later on, it will become an observation chart of his own self in relation to a world engulfed in absurdity and chaos, a cry of desperation, a refuge from the decay of existence, a means for salvation. The break from tradition that Ion Caraion and his generation of rebellious poets defiantly and resoundingly profess refers to the aesthetic mentality, but also, implicitly, to the philosophy and stylistics of existence. The new poetry is born out of the energies of hatred and rebellion, out of the desire to tear everything down and to destroy, out of the rejection of anachronistic and sterile (in the view of the literary insurgents) aesthetics, which falsify existence instead of expressing it, on a foundation based more on psychology than aesthetics. The new "programme" is composed of an amalgam of literary attitudes and choices, all of them subordinate to the supreme principles of authenticity and the prosaic, in a movement defined by an universal contempt for tradition and its fixations, and by defiance shown towards the "bourgeois" literature. Defining elements of its alchemy include: rebellion, the dismissal of the excessively formal approach to writing poetry and of the belief in its sacred nature, the prosaic, the everyday reality, naturalism, the aesthetic of the ugly, the non-poetic ("my dark and ugly poetry", as Caraion calls it in one of his writings), the rough emotion, the protest, the militant spirit, the rejection of the intellectualized philistinism, the closure of the gap between the poet and the masses, the abolition of the great themes of the poetical tradition, the marginal, the drab, the sordid, the unsavoriness, and more.

Conclusions

The spirit of rebellion of the war generation's poets is objectified, both conceptually and aesthetically, in the programmatic articles published in the press, and in their poetry. In the articles (especially those signed by Geo Dumitrescu and Ion Caraion), with their air of manifesto-texts, a new vision of poetry, a new ideology and a new aesthetic are expressed. It is rather an antipoetic aesthetic, an antiaesthetic, which the new poetry is built upon. On the other hand, the poetry of these authors apply, more or less, the aesthetic vision revealed in the programmatic articles. The poems of this era of literary rupture from the tradition are emblematic examples, some of them remarkable, of the "new poetry". There is a common air in the poems written by the poets that make up this generation, indeed, one that is "lost" in an absurd history. All of them express the rebellion against a disabused world reaching its twilight, living its end, because of its own incapacity, against a time "out of joint." The war is the existential framework, prolific from a literary perspective, where the new poetry develops. Beyond the thematic world, this poetry asserts its identity on an aesthetic level, by breaking with the established forms and with the aesthetic canons of the age. This affirmation occurs either explicitly, in manifesto poems of a programmatic nature, or implicitly, in the poetic vision and style. The aesthetic revolution begun by the war generation will be interrupted yet by the events of history. However, despite the times and literary destinies, the "new poetry" will not remain without any echo in Romanian postwar poetry.

Bibliography

- Călinescu, Matei, *Cele cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2005
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, București, 1972
- Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975
- Cristea, Valeriu, *A scrie, a citi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992
- Cristea, Valeriu, *Criza culturii, Caiete critice*, nr. 3, 1993
- Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, București, 1976
- Iorgulescu, Mircea, *Critică și angajare*, Editura Eminescu, București, 1981
- Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Editura Polirom, Iași, 1999
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică, Lista lui Manolescu*, Editura Aula, Brașov, 2001
- Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
- Manu, Emil, *Eseu despre generația războiului*, Editura Cartea Românească, București, 1978
- Manu, Emil, *Sinteze și antisinteze literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975
- Manu, Emil, *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, Editura Curtea Veche, București, 2004
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000
- Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Pontica, 2007
- Negoîtescu, Ion, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970
- Negoîtescu, Ion, *Analize și sinteze*, Editura Albatros, București, 1976
- Negoîtescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
- Petroveanu, Mihail, *Traietorii lirice*, Editura Cartea Românească, București, 1974
- Piru, Alexandru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană*, I, Editura Eminescu, București, 1975
- Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997
- Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a II-a, Editura Albatros, București, 1977
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Fundația Luceafărul, București, 2001
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Ediția I, Editura Cartea Românească, 1974, Ediția a II-a revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978
- Simion, Eugen, *Ion Caraion și experiența limitelor*, în *Caiete critice*, nr. 1-2 (98-99), 1996
- Simion, Eugen, *Fragmente critice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1997-2000
- Steinhardt, Nicolae, *Între viață și cărți*, Editura Cartea Românească, București, 1976
- Streinu, Vladimir, *Poezie și poeți români*, Editura Minerva, București, 1983
- Ștefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, Editura Mașina de scris, București, 2005

PLANET FEM

Monica Șimon, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: Contemporary societies are intensely masculine, nevertheless love is built on a feminine pattern due to its moulding on the unconditional maternal love that shapes the sentimental, erotic and appetitive formation. Freud's psychoanalytical theories still influence the paradigm of love adjusting it to the new conditions of postmodernism involving concepts such as the plurality of selves, intimacy in the area of which the body emerges. Thus, redefining the relationships between me and the world, me and the other, me and myself in its rapport with love in the way towards identity finding proves to be necessary. The autobiographical novel FEM written by Magda Cârneci remakes the itinerary towards the discovery of the self in a universe dominated by femininity.

Keywords: feminine, love, body, identity, intimacy

Proiectul postmodernismului implică feminismul, însă nu trebuie confundat cu acesta. Teoreticienii postmodernismului refuză să pună semnul egalității între postmodernism și feminism, acesta fiind doar una dintre preocupările sale. Astfel într-un cadru cu totul nou, omul e însuflețit de năzuința către individualitate și autenticitate. În consecință, centrul începe să facă loc marginilor printr-un proces de de(s)centralizare. Afirmarea identității prin diferență și specificitate este o constantă a gândirii postmoderne, însă este departe de a însemna contestarea centrului pentru impunerea marginalului ca normă. Postmodernismul refuză ierarhizarea și supunerea unei logici bazate pe excluderea unuia dintre polii opozițiilor binare ci mai degrabă intrarea în niște ecuații ce implică toleranța, coexistența și multiplicitatea.

Postmodernismul se sincronizează, din punct de vedere social, cu mișcarea democratică de emancipare a femeilor începând cu revoluția sexuală trecând prin militantismul anilor 70 și până la recentul ecofeminism al anilor 90. Există o anumită suprapunere ale tendințelor postmodernismului și a feminismului, prin adaptarea unora dintre direcțiile curentului literar la discursul feminin. Ele au sintetizat în volumul colectiv *Femei, cuvinte, imagini. Perspective feministe*¹. identificându-se următoarele: indeterminarea, ca una dintre cele mai importante caracteristici ale femeii, fragmentarea și pluralizarea, decanonizarea culturii clasice prin impunerea unor modele noi aparținând unor voci marginale, nereprezentabilul legat de corporalitate, carnavalescul ca expresie a productivității formelor, performanța și participarea la care incită textul postmodern prin rescrierea și revizitarea constantă.

Atât feminismul, cu istoria sa îndepărtată, cât și postmodernismul sunt inextricabil legate de teoriile psihanalizei freudiene prin formularea unei mitologii a sexualității și corpului. Împărțirea psihismului uman în conștient, preconștient și inconștient, care se suprapune tripartiției eu-sine-supraeu, și conotarea puternic sexuală a inconștientului, investirea sa ca zonă a sexualității reprimată constituie principalele constante ale psihanalizei freudiene. Dorințele, pulsionile libidinale își au punctul de plecare în energia somatică,

¹ Otilia Dragomir, Adina Brădeanu, Daniela Roventa-Frumușani, Romina Surugiu, *Femei, cuvinte, imagini. Perspective feministe*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 27

corporală și se configurează principiului plăcerii, într-un stadiu primitiv, al copilăriei iar ulterior, principiului realității, în cadrul maturității, rămânând dominant la nivelul inconștient, al sinelui. Evoluția sănătoasă a psihismului uman constă în ierarhizarea și armonizarea acestor puternice forțe care sunt dorințele pulsionale, sublimarea lor deoarece disfuncționalitățile sunt puse pe seama renunțării, reprimării lor.

O descoperire deosebit de importantă a psihanalizei freudiene este complexul lui Oedip ce oferă un punct de plecare interesant cu privire la identitatea ca gen. În stadiul preoedipian copilul nu are conștiința genului, deși tot Freud este cel care postulează existența unei singure forme de sexualitate, și anume cea masculină în această etapă. Conform structurilor relațiilor din cadrul complexului lui Oedip, format din triumghiul copil-mamă-tată, individul devine femeie sau bărbat. Dacă trecerea băiatului prin complexul lui Oedip este una foarte simplă, nu la fel stau lucrurile în cazul fetițelor. În primul caz, pericolul castrării este cel care amenință și care determină identificarea lui cu figura paternă, însă în al doilea caz, castrarea nefiind o amenințare viabilă, mecanismul dizolvării complexului lui Oedip este mai complex și chiar intrarea fetei în complex se produce prin redirecționarea iubirii dinspre mamă înspre tată. Chiar dacă sexualitatea feminină rămâne enigmatică pentru Freud, acesta instituie totuși un principiu al normalității prin trecerea naturală, fără obstacole prin întregul proces de dezvoltare a identității înspre relațiile heterosexuale.

Psihanaliza freudiană cu accentul pe forța sexualității este un punct central al mutațiilor produse în cadrul epocii postmoderne. Însă modificările par să țină și de domeniul mentalității. Odată cu celebra „moarte a lui Dumnezeu” se face trecerea de la transcendență la imanență care dublată de apariția alterității creează contextul pentru emergența corpului și o mitologie a corporeismului. Celălalt este descoperit ca trup, ca și corp și asistăm la „o inocentare a corpului și o condamnare a conștiinței castratoare și represive, a sufletului dominator”². Principiul organizator este cel hedonist îndreptat spre plăcere, spre o cultură a corpului și spre satisfacerea nevoilor trupești, prevalente celor sufletești.

Prin reinterpretarea teoriilor psihanalitice freudiene, Lacan ajunge la concluzia conform căreia corpul uman este un corp de limbaj. Această teorie conjugată cu recenta cultură a corporeismului conduce inevitabil la stabilirea unui nou raport corp-comunicare. Corpul, înlocuitorul sufletului, are capacitatea de a emite și recepta mesaje, de a comunica, „acum, când avem un codaj corporal, textul este erotismul, sexualitatea, iar subtextul este comunicarea corporală”³. Accentul se mută dinspre cunoaștere înspre recunoaștere implicând totodată și alteritatea prin afirmarea în același timp a diferenței și a identității care facilitează comunicarea.

„El e Subiectul, el e Absolutul: ea este Celălalt”⁴, celălalt care simbolizează inesențialul, non-identitatea, absența și care se poate defini doar prin raportare la masculin. Această afirmație și-a pierdut viabilitatea prin eforturile feminismului de-a lungul anilor, însă în plină eră postmodernă dominată de corporeism și de abolirea normelor acceptate până acum paradigma de gen este reconsiderată. Inversarea sa dinspre masculinitate înspre feminitate pare a fi susținută nu doar de noile reprezentări ale corpului, de mișcările de emancipare ale femeii sau de eliberarea sexualității ci chiar și de date biologice. Datorită

² Aurel Codoban, *Amurgul iubirii*, Cluj Napoca, Ed. Ideea design and Print, 2004

³ Ibidem, p.122

⁴ Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, București, Ed. Univers, 2006 p.27

faptului că embrionul se stabilește și se dezvoltă până într-un anumit punct într-un mediu hormonal feminin iar sexul este determinat hormonal atunci baza oricărui embrion este una feminină, „pentru mamifere și deci și pentru om, feminitatea este starea naturală primă”⁵.

De asemenea, iubirea aparține sferei feminității. În grila psihanalizei freudiene se configurează două tipuri de iubire, cea instituită de imaginea maternă și care este necondiționată și cea care aparține paternului, care trebuie câștigată prin condiționare. De aceea tiparul absolut al iubirii este cel matern, deci unul feminin care nu se supune nici unei legi a schimbului, și care modelează formarea din punct de vedere sentimental, erotic și apetitiv. Interesul pentru corp aparține tot domeniului femininului, corporeismul oferă cadrul propice pentru surclasarea masculinității de către feminitate. Cultul corpului se regăsește și la nivelul relațiilor ce se stabilesc între femei și bărbați. Tendințele femeii sunt de a opera modificări la nivel somatic, corporal partenerului, imprimându-i acestuia o anumită feminitate pe care o va purta indiscutabil în relațiile viitoare. În mod surprinzător, oarecum speculativ și exacerbant, în cadrul societăților actuale încă puternic masculinizate, femeile sunt cele care inițiază schimbul de parteneri din dorința de a-și forma imaginea de sine prin raportare la alte femei, dintr-o dorință narcisică de a se oglindi, prin identificare sau diferențiere de alte parteneri ale bărbatului. Toate acestea conduc spre concluzia ultimă a „feminizării Occidentului – unul din secretele evidente ale lumii în care trăim”⁶.

Modul de configurare al intimității este și el modificat sub imperiul noii paradigme a corporeismului și prin intruziunea corpului în zona intimului. Granițele intimității sunt regândite acum pentru a face loc procesului de „democratizare a intimității”⁷ punând acest subiect într-o lumină pozitivă. În mod paradoxal, fenomene îngrijorătoare pentru domeniul intimității, precum suprapopularea actuală, ochiul atotvăzător al lui Big Brother, intruziunea instrumentelor media în spațiul privat au determinat transformări la nivel personal, și au condus către dezvăluirea intimității⁸ într-un gest de încredere. Mutațiile survenite la nivel personal și interpersonal sunt guvernate de încredere care „la nivel personal devine un proiect la care „lucrează” părțile implicate și aceasta reclamă un proces de deschidere a individului către celălalt. [...] Relațiile sunt legături bazate pe încredere, unde încrederea nu este dată de dinainte, ci se clădește, unde activitatea implicată cere un proces reciproc de auto-dezvăluire”⁹ și astfel „construirea sinelui devine un proiect reflexiv”¹⁰. Mai mult, denudarea intimității, a ceea ce este cel mai lăuntric ființei umane în contextul oferit de încrederea construită gradual mută accentul de pe sinceritate pe autenticitate facilitând astfel accesul la cele mai profunde, mai ascunse, și totodată veridice zone ale psihicului.

Momentul traumatic al „ruperii pisicii în două”¹¹, sau al despărțirii de iubit, se constituie în momentul declanșator al inițierii unei călătorii de regăsire și redefinire al sinelui blocat temporar în chingile unei relații nefructuoase, traseu înscris în romanul autobiografic *FEM* al Magdei Cârnei. Conceput ca o interminabilă scrisoare adresată iubitului, creionată ca urmare a separării, prin frecvențele adresări directe către acesta, romanul este unul ce

⁵ Aurel Codoban, op. cit., p. 102

⁶ Aurel Codoban, op. cit., p. 103

⁷ Anthony Giddens, *Consecințele modernității*, trad. de Sanda Berce, Ed. Univers, București, 2000

⁸ Lynn Jamieson, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*, Polity Press, 2002

⁹ Anthony Giddens, op.cit., p. 115

¹⁰ Ibidem, p. 108

¹¹ Ștefan Borbely, *Ruperea pisicii*, Revista Apropo, anul 2014, nr. 4 (287)

recompune o lume, atât un microcosmos al interiorului feminin cât și un macrocosmos al exteriorului ce se subordonează tiparului sinelui feminin, prin scrierea unei biografii cu accentul pe spiritual.

Aderența Magdei Cârneli la postmodernism este incontestabilă și atestată chiar de mărturia sa lucidă din Post-scriptum la o carte de poezie: „suntem, vrând nevrând, postmoderni. Consumăm resturile, fărâmiturile, urmările de la festinul de aproape un secol al altora.[...] Suntem vrând nevrând post-moderni, tragem ponoasele unor jocuri făcute de alții, unei rulete puse în mișcare de alții. Nu putem decât să permutăm la nesfârșit un depozit uriaș de limbaje și tehnici, explorându-le până la saturație, până la tiranie, căutând din aproape în aproape, orbește, o cărare care nu se înfundă, un limbaj care nu se reifică, o cale a salvării. Suportăm sincretismul ca figură de stil, polimorfia ca o condiție a supraviețuirii, îndurăm posibilismul ca o stare de existență”.

Conștientizarea înstrăinării, a pierderii intimității sau imposibilitatea de a ajunge la o intimitate cu sine prin diversele blocaje psihice sunt momentele de trezire care determină o schimbare a perspectivei, o redirecționare a privirii către ceea ce este launtric, o cunoaștere de sine sau o recunoaștere de sine ce devine în cazul romanului o anamneză de tip jungian, așa cum este denumită de Simona Sora în prefața cărții. Adresarea către iubit se face prin asumarea rolului Șeherezadei, torcătoarea fiind un simbol jungian al animei¹², gest ce irupe din nevoia de a se confesa unei urechi capabile să audă deoarece „fiecare om așteaptă un alt om care să-l asculte până la capăt, față de care să se deschidă până-n străfunduri și care să-l inspire astfel să fie ceea ce el chiar ar putea fi, și în esența lui, este”¹³.

Ceea ce devine acum important este autenticitatea dialogului și ecoul acestuia. Una din constantele postmodernismului este tocmai pluralitatea eurilor și lipsa de ierarhizare a lor, „nu mai avem un eu, fie el construit din mai multe instanțe, ci mai multe euri. [...] Eul-ciorchine a luat locul eului-monolit.”¹⁴ instaurând o nouă paradigmă a iubirii. Psihanaliza insistă pe dorința de a fi dorit de celălalt iar această „dorință a altuia se întoarce asupra eului-subiect al dorinței de a fi dorit, pentru a-i conferi o identitate unică”¹⁵. Prin interacțiunea cu celălalt, prin interrelaționare nu suntem înghițiți de personalitatea celui alt și nici nu ne contopim cu celălalt ci, dimpotrivă, unul dintre euri, cel autentic, sinele este eliberat din starea de inhibiție, afirmându-se în cadrul pluralității de euri.

Modalitatea prin care Magda Cârneli izbutește să acceadă la sinele autentic este prin trăiri, prin intensitate, viziuni și imagini încărcate de o forță deosebită și care „par să indice insistent ceva ce există, preexistă în noi, sau în afara noastră, și așteaptă să fie descoperit. Stări care par să deschidă niște canale ascunse din făptura noastră, altfel opacă și ermetic închisă”¹⁶.

Cunoașterea și recunoașterea de sine parcurge etapa inițială, legată de o stare de angoasă, neliniște și neacceptare, prin raportarea inițială la propriul trup pentru o primă conștientizare a identității de gen care are loc în primul rând prin recunoașterea în toate imaginile femininului exterior, copiile sale identice pe care le privește stând pe banca din

¹² Simona Sora, *Regăsirea intimității*, Cartea românească, București, 2008, p. 264

¹³ Magda Cârneli, *FEM*, Cartea românească, București, 2011, p. 14

¹⁴ Aurel Codoban, op. cit., p. 81

¹⁵ Idem

¹⁶ Magda Cârneli, op. cit., p.15

parc. Apariția masculinității este cea care instalează diferența de gen ca un construct pur cultural și care impune un anumit comportament, un set de instrucțiuni care trebuie însușite. „Prima trezire” are loc prin intermediul identificării sinelui cu mama, ipostaza feminității în totalitatea sa.

Intervenția surorii și predilecția mamei pentru aceasta dă naștere tendințelor sale malefice, materializate în dorința de a-și ucide sora, precum și dorinței de a se anihila, de a dispărea dintr-o lume pustiită prin pierderea mamei. Această psihotraumă este explicația și pentru asocierea mamei cu o gorgonă „O, mamă, gorgonă mortală, meduză enormă, durere dulce-amară”¹⁷. Intruziunea tatălui în cadrul complexului lui Oedip, prin separarea violentă de cămașa mamei, de fapt, și singura menționare a sa, este una dureroasă, intensă, angoasantă prin faptul că brusc „a fost smulsă din neantul ancestral și a început să existe”¹⁸ și să aibă intuiția propriului viitor, a tiparului existențial cu etapele firești ale căror finalitate este moartea.

Intervin, în mod pregnant, în momentul declanșării crizelor identitare, metafora pădurii sau cea a mării fără țărm care trecute prin grila psihologiei analitice elaborate de Jung sunt „spații ale non-identității, unde eul se diferențiază de sine, se des-compune din întreg și face întâlnirea cu ceilalți, cu alter-egouri”¹⁹.

Un alt moment decisiv în formarea personală este reprezentat de pubertate. Conform teoriilor jungiene această perioadă coincide cu sexualizarea libidoului, moment marcat în FEM prin prezența primului iubit dar și corelarea prezenței acestuia cu instalarea durerilor trupești insuportabile cauzate de menstruație. De asemenea, în cadrul acestei „prime iluminări” se recurge la primele activități creatoare, sub forma poeziilor și a vorbitului în rime, prin reorientarea energiilor psihice către creație. Cea de-„a doua iluminare” corespunde „căderii în realitate din Realitate”²⁰, ce se realizează prin intermediul visului ca urmare a întâlnirilor cu acest prim iubit la diferite vârste. Conștientizarea propriului său trup dureros în contextul instalării primei iubiri conduce la însușirea acestei amintiri pentru ca acest iubit să devină ulterior „fratele meu dinăuntru, e relicva mea sacră. Îmi aparține acum definitiv. Îl conțin pentru totdeauna, există acolo în eternitate.”²¹

Confruntarea cu moartea este un alt moment decisiv al devenirii, al accesului la sine. În cadrul discuțiilor despre omul postmodern, există o preeminență a modului senzorial al acestuia de a percepe realitatea sau moartea. Astfel experiența morții, confruntarea directă, palpabilă, reală cu moartea amprentează trupul și senzațiile, rămânând înscrisă în celulele trupului. Cutremurul din martie 1977 este un eveniment al biografiei scriitoarei și care se constituie într-o traumă a acesteia declanșând o nouă criză, o imposibilitate de a-și recunoaște propriul eu, o înstrăinare în neant care necesită o reconfigurare a tuturor coordonatelor existențiale. De data aceasta introspecția cauzează stabilirea de noi direcții ale conturării sinelui prin raportare la propria persoană, prin multiplicarea propriei persoane, „eu mă țineam

¹⁷ Magda Cârneci, op. cit., p. 37

¹⁸ Idem

¹⁹ Corin Braga, *10 Studii de arhetipologie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2007

²⁰ Magda Cârneci, op.cit. p. 69

²¹ Ibidem, p. 69

de mână, eu eram și băiatul și fata care au început să înainteze prin gang. Mai era lângă noi o prezență. [...] Prezența, parcă un fel de eu însămi...”²².

Cristalizarea eului prin intermediul corpului, a corporalității dă naștere unei multiplicități de corpuri. Corpul este definit întâi prin prisma diferențelor între corpul feminin și cel masculin. Dacă bărbatul acordă puțină importanță corpului datorită simplității sale care rămâne aceeași din momentul nașterii până la sfârșit fără a suferi prea multe modificări, corpul femeii pare a fi o rețea complicată, o sumă a multor schimbări, un receptacul de senzații, trăiri, emoții și percepții, pe de o parte mister, mister al nașterii, al distrugerii și resuscitării ciclice, dar pe de altă parte un chin, un instrument, un obstacol al devenirii vădind natura duală a corpului feminin.

În contextul postmodernismului, sufletul este înlocuit de corp iar corpul fragmentat este o dominantă a acestei perioade. Corpul oferă o identitate aparent unică, are un aspect aparent finit, însă după tiparul păpușilor rusești există în interior mai multe feluri de corp enumerate și conturate de Magda Cârneci care le conferă utilitate fiecăruia dintre ele. Corpul hormonal este cel care individualizează femeia și poartă toate schimbările fizice survenite de-a lungul timpului, e corpul perisabil, cel care odată însoțit este părăsit pentru a intra într-o nouă etapă „rămase undeva în urmă ca niște coji uscate și părăsite, ca niște exuvii de pupă sau larvă, păstrate etern pe fundul unei văi verzi și triste”.²³ Corpul acesta aromal, cu iz de femeie, este întâi identificat la mamă, ca apoi să devină conștientă de propriul său miros de femeie. Un al doilea tip de corp este cel al prezenței, cel care se conturează prin intermediul proiectării în ipostazele dorite. Amintirile devin realitate prin forța imaginației care face ca trupul să fie prezent în orice proiecție mentală. Corpul iubirii este sinonim cu ființarea, cu existența dar și cu procrearea, cu posibilitatea umplerii golului interior printr-o altă făptură. Corpul lucidității este identic cu trupul material, mecanismul complex biologic pe care îl controlează omul. Acest corp este observat prin detașare de el, prin ieșirea din trup și observarea sa lucidă. Însă el nu poate funcționa fără „Eu, fără Eu sunt, fără mine”²⁴. Doar acceptarea propriului corp poate conduce către regăsirea intimității, către asumarea celorlalte tipuri de corp pentru a permite accesul la sinele autentic.

„E chiar trupul meu, e chiar lumea!”²⁵, stă la baza definirii universului. Prin așezarea semnului egalității între trup și lume se configurează un univers ce se modelează pe un tipar feminin. „Deodată totul fu eu.... Lumea toată fu Eu, Eu, Eu. Eu. Eu. EU. E. U. E. U. E. U. E. U.”²⁶.

Printr-o serie de imagini, viziuni, fantasme și vise de o forță extraordinară, Magda Cârneci transpune imaginar dorința creării unui astfel de univers, o „lume ce poartă o rochie feminin-bărbătească”²⁷, în care rolurile feminin și masculin, produse culturale, să se estompeze, și totul să fie subordonat unui principiu feminin. Apare ideea corpului unisexual, prin posibilitatea femeii de a-și asuma rolul de bărbat și invers, modelul universal fiind unul feminin. Visele recurente ale femeii ce îndeplinește rolul de bărbat în timpul actului sexual,

²² Ibidem, p. 88

²³ Ibidem, p. 157

²⁴ Ibidem, p.162

²⁵ Ibidem, p. 98

²⁶ Ibidem, p. 130

²⁷ Ibidem, p. 104

sau ale bărbatului însărcinat ce dă naștere mai întâi unei fete pentru a da naștere unei umanități superioare decât cea prezentă. Această idee este înaintată până la a-și imagina dorințe unei femei de a deveni chiar un fel de Hristos. Mandala, simbol jungian al individualității, este ilustrată în text prin comunitatea de pisici, toate femele, care se compune într-o „lume suficientă sieși, totală, care-și dă naștere sieși în eternitate și nu mai suferă de degradare și moarte”²⁸.

În interiorul paradigmei iubirii relațiile sunt conjugate la feminin deoarece vibrația, extazul, beatitudinea, sfințenia se pot atinge doar în momentul în care cei doi reușesc să fie „în sfârșit UNA!”²⁹. Transgresarea limitelor în cazul iubirii în capitolul „Două femei” în care e surprins panerotismul feminin captează esența iubirii. Depășirea limitelor înseamnă depășirea iubirii față de om pentru a favoriza comuniunea cu lumea, cu cosmosul, și în final cu sinele.

Traseul descoperirii sinelui prin imersiunea în subconștient, prin forța viziunilor și a proiecțiilor fantasmelor nu face decât să refacă traseul regresiv înspre regăsirea arhetipului. Continuând grila de lectură a arhetipologiei jungiene, evoluția nu se poate desăvârși fără recuperarea originilor. Imago-ul matern revine obsesiv pe parcursul întregii cărți, ipostaziat de figura mamei femeie-bărbat, mare, uriașă, puternică. „FEM reprezintă”, așa cu mărturisește autoarea în textul de pe coperta volumului, „manifestarea arhetipului feminin în prima perioadă a vieții, arhetip care poate da acces la surprinzătoare posibilități de simțire și înțelegere. Odată cunoscute și câștigate, aceste posibilități ale ființei se pot manifesta și pe planuri și în perioade ulterioare ale vieții”.

Bibliografie critică

- Borbely, Ștefan, *Ruperea pisicii*, Revista Apostrof, anul 2014, nr. 4 (287)
 Braga, Corin, *10 Studii de arhetipologie*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2007
 Cârneci, Magda, *FEM*, Cartea românească, București, 2011
 Codoban, Aurel, *Amurgul iubirii*, Cluj Napoca, Ed. Ideea design and Print, 2004
 De Beauvoir, Simone, *Al doilea sex*, București, Ed. Univers, 2006
 Dragomir, Otilia, Brădeanu, Anda, Roventa-Frumușani, Daniela, Surugiu, Romina, *Femei, cuvinte, imagini. Perspective feministe*, Ed. Polirom, Iași, 2002
 Giddens, Anthony, *Consecințele modernității*, trad. de Sanda Berce, Ed. Univers, București, 2000
 Jamieson, Lynn, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*, Polity Press, 2002
 Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, Cartea românească, București, 2008

²⁸ Ibidem, p. 188

²⁹ Ibidem, p.102

DOSTOYEVSKIAN PNEUMATOLOGY AND NOOLOGY AS EXPLORATORY FORMS OF FORAYING THE UNCONSCIOUS AND OF ELEVATING THE GLOBAL SPIRIT

Adonis Bunghis, Assistant, PhD in training, University of Oradea

Abstract: The present study is a challenge of being exploration in its most profound forms which has as a purpose to reveal the global spiritual character of experiential-intuitive knowledge of the human and metaphysical frames following the dynamic process of soul latencies in their noological sphere. Herald of the noological revolution, pneumatologist and symbolical metaphysician, Dostoyevsky participates actively in the life of his heroes, exploring the depths of the subconscious, descending to the guts of the tragedy of human spirit dehumanization, analyzing the fall and the redemption of man by scrutinizing his limits. I think this is the concealed core of his novels, the secret doctrine that we can discover only by digging up deeply into the conscience of his characters. The noological experiment made by Dostoyevsky is in relation with the capacity of the human being to transcend the superficial surface of his state-of-mind and plunge into the abyss of the underground frames of the spirit.

Keywords: pneumatology, noology, latencies, spirit, global destiny

Dincolo de tot ce oferă Dostoievski în plan psihologic, psihanalitic, psihopatologic, artistic, teologic și literar, acesta are cel mai mult de dăruit în plan metafizic și noologic. Pe bună dreptate, Nikolai Berdiaev îl apreciază ca fiind un „*dialectician genial, cel mai mare metafizician rus...El nu este un psiholog, ci pneumatolog și metafizician-simbolist...cercetează până în străfunduri tragedia spiritului uman*”¹. Arta sa explorativă și experimentală a cărei preocupări urmăresc scopuri și finalități în dimensiunea spirituală, morală și religioasă a căror larg spectru definesc și totodată justifică caracterul estetic al operei. Experiența sa artistică, dincolo de toate formele de manifestare a vieții rămâne una de tip transcendent care vizează aprofundarea unor aspecte ce relevă însemnătatea substanțială a unor preocupări legate de natura și întrebările ultime oferite de viață pe care le trece prin filtrul experienței personale și le introduce cu propria-i sensibilitate și genialitate artistică în romanele sale care formează pentateucul spiritual și totodată patrimoniul lăsat posterității: Frații Karamazov, Crimă și pedeapsă, Demonii, Idiotul, Adolescentul.

Pneumatologia² dostoievskiană urmărește procesualitatea dinamică a latențelor sufletești, spiritualitatea constituie matricea sensibilității scriitorului. Dostoievski afirma despre sine într-unul din carnetele sale: „*Lumea îmi spune că sunt psiholog. Dar nu este adevărat. Eu nu sunt decât un realist în sensul cel mai înalt al cuvântului, adică zugrăvesc profunzimile sufletului omenesc.*”³

¹ Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Ed. Institutul European, Iași, 1992, p.7, 16,17

² Pneumatologie (gr.pneuma: suflu, spirit, logos:studiu, știință)-știința fenomenelor spirituale ca o cercetare a principiilor vitale. La stoici pneuma e spiritul divin care anima lumea, odonînd-o. Pneumatologia este parte constitutivă a noologiei, ca știință a ordinii spirituale a lumii, care s-ar suprapune, oarecum, cu ceea ce Blaga numește “noologie abisală”Berdiaev, Mociulski și P.Lecca tratează toate aceste fenomene interactive care țin de profunzimile spiritului sub corpul disciplinar unitar, numit pneumatologie.

³ Dostoievski, apud Mociulski, citat de Paulin Lecca,*Frumosul divin în opera lui Dostoievski*, Fundatia Dosoftei, Discipol, Bucuresti 1998, p.37

Astfel, Dostoievski face o imersiune în viața eroilor săi, mai mult, acesta le sondează spiritul cu o capacitate de analiză fascinantă și cu o acuitate a minții demnă de invidiat, reușind să treacă dincolo de comportamentul lor, de latura conștientă și vizibilă, atingând sfere neexplorate ale subconștientului până la straturile suprasensibile ale lumii lor interioare, ajungând prin intuiție la formele subtile ale egoului care constituie tocmai geniala sa dialectică a spiritului. Imaginația lui Dostoievski pornește și se reîntoarce la cadrele inițiale ale latențelor noologice. Metafizica devine alfabetul imaginației sale deoarece viziunea există ca o idee dinamică care se proiectează simbolic în ideile sale revoluționare care sunt impregnate cu conținut religios. Astfel există o legătură simbiotică între religia profesată ca și crez și orientată după canonul ortodox și metafizica sa. Verbul existenței sale nu este “a ști” deoarece acesta nu crede în certitudini, are mereu îndoieli, se interoghează mereu cu privire la existență și are mereu un discurs reflexiv, ci mai degrabă “a spera” sau “a crede” că, în ciuda tuturor opreliștilor, „frumusețea va salva lumea.”; fapt care constituie doxologia sa în confesiunea monumentală privind credințele sale legate de salvarea omului prin credință și spiritualitate.

Nu la întâmplare, odată cu apariția romanelor lui Dostoievski, așa cum declara pe bună dreptate R. M. Albérès care introduce un nou tip narativ- “romanul dostoievskian”-care prezintă o nouă dimensiune, cea spirituală-fie că o numim pneumatologică sau noologică, se schimbă și tipologia tradițională a omului modern perceput ca un element într-un angrenaj complex de factori bio-psiho-socio-culturali. Astfel omul devine pe lângă „animal psihologic”, „animal social”, „animal cultural” și „animal metafizic”.⁴

Aprod al revoluției noologice⁵, „Dostoievski este un artist al mișcării subterane a spiritului”⁶ care explorează mișcarea profundă a latențelor⁷, spulberând toate granițele formale care îl constrâng pe individ, obligându-l să se smulgă din echilibrul său existențial, aruncându-l peste prăpastia habitualului într-o altă dimensiune a existenței, sfidând extremele, polarizând patimile spirituale, descarcerând spiritul și lasându-l să iasă la lumină și să plutească liber spre apoteoză. Imaginația sa este de tip religios pe când arta sa este una spirituală care crează și traversează prin scrutarea orizonturilor noologice, dincolo de pragul conștientului ajungând tocmai în profunzimea abisalului elementelor arhaice și a pusiunilor primordiale ale cadrelor ancestrale.

“La Dostoievski spiritul nu este cu totul altceva decât psihismul; sufletul și spiritul sunt doar două niveluri ale aceleiași entități. Între suflet și spirit nu este o discontinuitate, ci un continuum.”⁸ Metapsihica⁹ dostoievskiană se relevă în mișcarea latențelor sufletești, în dinamica spirituală a contrariilor metafizice precum și în fenomene cum ar fi sincronicitatea

⁴ Cf. R. M. Albérès, *Romanul dostoievskian*, în vol. *Istoria romanului modern*, București, 1968.

⁵ Noologia este ordinea spirituală transpusă în sisteme de cunoaștere astfel încât să poată fi înțeleasă...se întemeiază deci pe treapta cunoașterii fundamentale sau noosice care are multe în comun cu arta și religia, adică e o cunoaștere trăitoare (Ilie Bădescu, *Noologia-cunoașterea ordinii spirituale a lumii*, Ed. Valahia, București, 2002, p.xxvi)

⁶ Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Ed. Institutul European, Iași, 1992, p. 13

⁷ Ipoteza latențelor sufletești face cu puțință o sociologie spiritualistă, permite recucerirea viziunii spiritualiste în explicarea societății. (Ilie Bădescu, *Noologia-cunoașterea ordinii spirituale a lumii*, Ed. Valahia, București, 2002, p.xxvii)

⁸ Ion Mânzat, *Psihologia creștină a adâncurilor*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2009, p.361

⁹ Metapsihica (C.G.Jung) este domeniul care studiază fenomenele spirituale care sunt dincolo de psihic.

care relevă o legătură indisolubilă între cadrele spirituale metafizice și cadrele latente, elor spirituale umane:

“Între latențele sufletești ale ființei umane, pe de o parte și actualizările lor, pe de alta, persistă o anume nepotrivire, deviații de toate felurile, astfel că prima întrebare pe care și-o pune noologia vizează tocmai aceste latențe, iar a doua, deviațiile, nepotrivirile, ceea ce provoacă o revenire în câmpul atenției a rostului și rolului cadrelor în care se actualizează latențele sufletești și care au totodată funcțiunea locurilor spirituale ale armonizării sociale...că singur garant al prevenirii pierderii de sine. Abia aceste locuri au proprietatea de a declanșa actualizarea latențelor sufletești, adică de a “trezi” ființa morală din adâncurile noastre, altfel negrăitoare și negrăite.”¹⁰

Raskonikov nu este dispus să-și actualizeze latențele spirituale, ci din contră le înăbușe și astfel se pierde pe sine, devine temător, paranoic, atotsuficient și peste măsură de orgolios. Astfel el pierde legătura cu spațiul reînnoirii spiritului, cu energia vitală care leagă omul de divinitate. Petesburgul ca reflecție externă a spațiului interior la personajului devine locusul unor energii de vibrație joasă, un loc pângărit de descompunere socială care nu e deloc propice actualizării latențelor sufletești, ci din contră subminează orice încercare de a se ridica pe sine prin smerenie. Academicianul Ilie Bădescu subliniază importanța teoriei latențelor datorită rolului semnificativ pe care acestea le au în actul canalizării impulsurilor ca proces tainic de actualizare și care dau direcție impulsurilor necanalizate. Astfel energia focalizată poate fi trezită doar printr-o interacțiune cu caracter spiritual pur care conferă o impregnare, un adevărat model de urmat care devine o matrice spirituală putând fi memorată spre a fi accesată și reacesată de câte ori este nevoie în împrejurările necesare. Astfel viața individului devine o actualizare progresivă a acelei latențe sufletești care dă o direcție sau orientare, având o corelație cu sensul și destinul individului.¹¹

Personajele dostoevskiene se confruntă cu Umbra sufletului lor, care scoate la suprafață răutatea, invidia, ura, orgoliul, desfrânarea tocmai pentru a se confrunta pe sine și a alege dacă sunt dispuse și mai ales în ce măsură să-și actualizeze aceste latențe sufletești pentru a lăsa loc peceții divine asupra vieții lor. Din păcate, multe falimentează deoarece nu știu, nu vor, sau nu sunt dispuse să-și direcționeze într-un mod pozitiv impulsurile firești devenind personaje malefice. Ceea ce de fapt canalizează aceste pulsuni sau energii într-o direcție sau alta este determinată de natura alegerilor făcute. Fiecare personaj al lui Dostoievski devine o subpersonalitate a scriitorului, fără a-I scinda identitatea care transcende individul, întrupând ipostaze ale dublului, ale absurdului, înstrăinării, a patimilor, a întrebărilor care frământă spiritul, metafizica suferinței, destine implacabile creând o psihosinteză subiectivă a ființării. Personajele sale nu pot fi încadrate într-un tipar moral, ele nu pot fi judecate în conformitate cu un canon religios sau spiritual sau în acord cu o anumită doctrină sau dogmă pentru că ele transcend învățăturile tradiționale creștine care condamnă anumite fapte pentru că ele sunt considerate ca fiind păcat conform legilor care au fost încălcate. În virtutea acestui fapt Dostoievski vine cu o nouă abordare de tip pneumologic-noologic care pătrunde până în straturile profunde ale inconștientului și explorând conflictele bazale precum și motivațiile subtile pentru anumite acțiuni; el nu se oprește doar la

¹⁰ Ilie Bădescu, *Noologia: Cunoașterea ordinii spirituale a lumii. Sistem de sociologie noologică.*, Ed. Valahia, București, 2002, p.5,6

¹¹ Ibidem, p.6,7

prezentarea unor fapte de suprafață care e dominată de nevoi materiale. Dacă nu ar fi analizate prin prisma acestei științe înalte de sondare a conștiinței, două suflete nobile precum Sonia și Dunia ar fi găsite vinovate de ipocrizie, fățarnicie, minciună și perversitate împotriva lor și a altora.

Clocotul patimiilor frenetice crează o mișcare a latențelor noologice determinând o isterie metafizică a sufletului rus cu propenzități înspre posesional și obsesional. Dinamica ideologică plurivalentă schițează destinul omului în spectrul ființării lui Dumnezeu, situându-l pe individ la interfața între ontologic, existențial, energetic și dinamic. Cadrele latențiale ale personajelor dostoevskiene sunt construite dinamice și polarizante tocmai pentru a crea dinamică în firea omenească, ele au o construcție abisală și nu suportă statismul și fosilizarea aberantă a habitualului în care se scaldă omul de suprafață, cel superficial. Doar prin coborârea în tenebre, în subterană acesta are epifania și astfel lumina pătrunde în spiritul său.

*„Dedublarea și polaritatea naturii umane, mișcare tragică ce are loc în profunzimea spirituală, în ultimele straturi ale acesteia, sunt descoperiri ale lui Dostoievski... Știința artistică sau artă științifică a lui Dostoievski cercetează firea umană în străfundul ilimitatului ei, scoate la iveală cele din urmă straturi subterane.”*¹²

Ce conțin aceste ultimele straturi ale profunzimii spirituale, aceste din urmă straturi subterane pe care le identifică și Berdiaev dacă nu tocmai această nouă știință inventată de Dostoievski care are la bază mișcarea acestor latențe noologice. Mistic creștin prin excelență, Dostoievski „nu vede răul locuind în această tăiniță a tăinițelor sufletului unde se află întipărit pentru vecie chipul lui Dumnezeu. Păcatul apare pentru el ca o stratificare ulterioară, suprapusă peste chipul divin.” Acești noologi sau mistici ai spiritului sunt „minerii care sapă cu frenezie straturile răului carbonizate în suflet pentru a descoperi în adâncul adâncului, aurul strălucirii divine. Acest aur este ceea ce numește Tauler, împreună cu Seuse, după doctrina magistrului lor Eckhart, noblețea fără nume a sufletului omenesc. Tauler, dacă nu are arzătoarea pasiune a lui Heinrich Seuse, pentru care timpul și spațiul se dezmărginesc pentru a se confunda cu lumea spirituală în viziunea unui realism de proporții fantastice, are în schimb luciditatea persistentă de a descoperi în adâncul sufletului elementele originare, primordiale, pe temeiul cărora se poate clădi orice înălțare. < Suntem create pentru lucruri nemăsurat de înalte >” zice Tauler. Și acest mare și frumos cuvânt al lui n-ar avea nici un înțeles dacă el n-ar fi descoperit în taina sufletului omenesc un adânc pasiv capabil să ia contact direct cu Dumnezeu, obârșia vieții, și un elan activ, care, aprins de flacăra harului, să se poată ridica până la mărșăluț chip deiform al omului desăvârșit și sfânt”¹³. Acesta a fost și dezideratul lui Dostoievski pentru omenire însă a fost mereu conștient cu o durere profundă în suflet, tânjind spre un ideal mai bun însă perfect lucid că doar tindem spre aceasta și nădăjduim în vederea mântuirii luptând cu îndoilei și incertitudini pe tot parcursul vieții. Dincolo de toate aceste îndoilei și contrarii Dostoievski mai crede în noblețea sufletului uman, în Sinele divin ascuns adânc în ascunzișurile și în răunchii ființei. Experimentul noologic întreprins de Dostoievski este cel legat de capacitatea omului de a depăși starea superficială de suprafață și a se cufunda în cea abisală a cadrelor subterane.

¹² Ibidem, p. 37, 28

¹³ Nichifor Crainic, *Cursurile de mistică*, Ed. Deisis, Sibiu, 2010, p. 529, 530

După cum Pascal descrie situația de a fi “între două abisuri, cel al Infinitului și cel al Nimicului”, personajul dostoievskian este prins ca într-o capcană în care suferă și nu poate găsi nici o ieșire. Extremele personajelor, ambiguitățile și polăritățile lor dovedesc starea de criză în care se află. La nivelul straturilor noosice există un virus care parcă s-a infiltrat și care determină personajele să se manifeste în mod paradoxal, dizarmonic și cu discontinuitate atât în trăiri, cât și în gânduri și idei.

În mod paradoxal, spiritul dostoievskian oscilează între nihilism și apocalips, având o abordare mai puțin teologica și mai mult antropologica, urmărind evoluția și devenirea spiritului prin personajele sale, destinul lor spiritual, dedublarea spiritului uman în diverse ipostaze.

Personajele sale sunt legate printr-o pânză invizibilă, o rețea de raporturi între care nimic nu există la întâmplare, parcă totul se întrepătrunde într-o dimensiune a sincronicității (Jung) aparținând unei alte lumi, cea a suprasensului (Frankl). Astfel un destin implacabil îi leagă pe Mășkin de Nastasia Filippovna și Rogojin, pe Raskolnikov de Svidrigailov, pe Ivan Karamazov de Smerdeakov, pe Stavroghin de Șchioapă și Satov.

Dinamica psihismului se realizează atunci când există tensiuni între aceste straturi, cum ar fi între intelect și spirit, sau când voințe aparent contradictorii le dictează direcția, se crează disfuncționalități între aceste straturi. Energia incandescentă a spiritului dostoievskian pătrunde de-a dreptul în mod pervaziv atât în straturile interne cât și în cele externe, nelăsând cumva neatinsă vreo atitudine sau trăsătură, topind cu grație și pasiune acele reziduuri de gheață ale sufletului neatins de frumusețe și iubire.

Luptele se dau pe tărâmul psihicului și a metapsihicului între actele cognitive, latențele sufletului și manifestarea sinergiilor în procesul de individuație. Există rațiuni ale intelectului și rațiuni ale minții care intră în contradicție. Dalai Lama spunea că drumul de la minte spre inimă este cel mai lung. Raskolnikov este pe cale de a inventa crima perfectă, știe și câți pași trebuie să facă de la locuința sa la cea a cămătăresei, ceea ce indică spre o crimă făcută cu sânge rece, însă în același timp el știe să facă și fapte de milostenie cum e în cazul înmormântării lui Marmeladov sau în cazul Soniei s-o protejeze de un posibil mușteriu oferind bani polițistului. Ființa lui Raskolnikov suferă scindarea între rațional, mental și cerebral pe de o parte și sufletesc, emoțional și pasional pe de altă parte. Crima lui este concepută în detaliu, după cel mai minuțios plan la nivelul mental însă sufletul său respinge și simte o tristețe adâncă față de născocirile minții lui. La nivelul abisal al ființei sale, chiar în straturile subtile ale ființei, unde latențele sufletești se îmbină armonios, de acolo survin înspre rațional ecouri de împotrivire.

*„Dostoievski este obsedat de spirit și de Sine, el vede omul ca pe un univers cu ordine și haos, cu încărcătura sa de ancestralitate și inconștinet arhaic și cu chemarea sa spre abisurile spiritului, ascuns și adânc.”*¹⁴

Pneumatolog și metafizician simbolist, un adevărat mistic al cugetării spiritului, Dostoievski participa la viața eroilor săi explorând adâncurile subconștientului, coborând până în răunchii tragediei dezumanizării spiritului uman, analizând căderea și izbăvirea omului și scrutându-l limitele. Tocmai în aceasta constă și originalitatea lui Dostoievski și situarea lui

¹⁴ Ion Mânzat, *Psihologia creștină a adâncurilor: F.M. Dostoievski contra S. Freud*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, Buc, 2009, p.19

într-un mod cu totul aparte față de toți ceilalți scriitori realiști, detașându-se de convenția literară, investigând noi teritorii. Este tocmai trecerea de la analiză a comportamentului personajelor sale doar la nivel conștient care doar ne pot oferi date generale, obiective despre acțiunile și reacțiile lor față de un anumit fapt, sau conjunctura situațională și sondarea gnoseologică a inimii, investigarea pneumatologică a subconștientului care scoate la suprafață enigmatică trăirilor personajelor, stările ambivalente, polaritățile sinelui scindat între bine și rău. Astfel există o trecere paradigmatică de la articularea verbală (verbalizare) care e tributară nivelului conștient și rațional, tipică în romanul realist la articularea ideii și simțirilor prin prisma subiectivității personajelor care e net superioară, (naratorul fiind plasat în conștiința personajelor sale) profundă și are de-a face cu subconștientul, fiind deschizător de drumuri pentru așa-zisul roman noologic (postularea îmi aparține)

Personajele dostoievskiene sunt mistuite de focul ideilor care îi devorează. „Dostoievski studiază procesele dinamice în viața ideilor...care se constituie ca destine ale existenței, energii incandescente primare.”¹⁵

Pneumatologia și noologia dostoievskiană sunt construite exploratorii de sondare a inconștientului și de elevare a spiritului global. Romanele sale nu constituie doar un joc complex al ideilor care înclină spre autoreflexivitate sau dezbateri ci o întrepătrundere în viața spirituală. Dincolo de particularitățile de ordin cultural său religios care compun motivele principale din tematica sa și care oferă o anumită perspectivă, poate tipică spațiului rus și manifestărilor sale, Dostoievski explorează misterul uman și profunzimile abisale ale sufletului care sunt de natură transcendentă atât în semnificație cât și în aplicație. Dostoievski sublinia faptul că pentru a deveni un rus veritabil și totodată de-a locului, înseamnă să devii un frate al tuturor oamenilor, adică un individ universal. Cum se poate să se ridice acest spirit la o conștiință colectivă mai înaltă? Cred că tocmai în aceasta se cuprinde esența spiritului dostoievskian și a operei lui Dostoievski, și anume preocuparea sa supremă pentru om în jurul căruia se învârtă întreaga sa filozofie, pentru sufletul universal. Doar așa se poate realiza elevarea spirituală la nivel global a omenirii prin a experimenta frățietatea universală și prețuirea pentru om. Dostoievski ne educă, ne învață să iubim și să prețuim valoarea sufletului omenesc și să-i apreciem misterele și să acceptăm lucrurile pe care nu le putem cuprinde cu mintea într-un mod rațional. Tocmai de aceea el oferă soluția explorării abisale, noologice pentru că ea își are originea în sinele transcendent. Acest sine deifug se află în noi deoarece Iisus a spus: *"Împărăția lui Dumnezeu nu vine în așa fel ca să izbească privirile. Nu se poate zice: Uite-o aici! sau: Uite-o acolo!" Căci iată că Împărăția lui Dumnezeu este înăuntrul vostru"*¹⁶. Arta spirituală înseamnă reconsiderarea, recrearea și perpetuarea adevărilor universale precum iubirea, dreptatea și libertatea. Astfel arta dostoievskiană cuprinde marele adevăr universal revelat în versurile lui William Blake: “ Să vezi o lume într-un grăunte de nisip / Și Raiul într-o floare sălbatică / Să ții infinitatea în palma ta / Și eternitatea într-o oră”

Romanele dostoievskiene aparțin prin excelență spiritului universal care lucrează prin toate și prin toți, semnificația lor umanistă transgresează toate granițele formale. Arta spirituală a lui Dostoievski cuprinde timpul, moartea și eternitatea ca elemente care oferă o viziune sinoptică și contemplativă încadrată magistral în cosmografia lumii unde sufletul

¹⁵ Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Ed. Institutul European, Iași, 1992, p.7,8

¹⁶ Sfânta Scriptură, Luca 17.20-21; Rom.144.17; Vers.23

omului devine reper principal în acțiune pe harta lumii. Provocarea pe care ne-o adresează Dostoievski nouă, celor din acest secol al schimbărilor devastator de rapide și uimitoare în care se impune un nou imperativ moral este acela al schimbării mentalității cu privire la om și la natura lui esențială. Această schimbare de paradigmă dinspre individual spre universal, dinspre certitudine spre incertitudine, dinspre existența calmă și calculată spre iureșul amețitor la incontrollabilului în care toate rezistențele, credințele, valorile și certitudinile sunt amenințate.

Dostoievski probează conștiința umană modernă, astfel că el devine profet al unei lumi interioare pline de mistere și în transformare perpetuă care oglindește lumea exterioară plină de frământări. Imaginile dizarmonice ale lumii exterioară provoacă haos în suflet, deci cele două lumi sunt mereu inetrconectate. Descifrând prima, o descifrăm și pe a doua și invers. Ceea ce duce la scindarea conștiinței și fragmentarea eului este puterea manifestată într-o manieră exploativă, materială și non-spirituală. Puterea lăsată în deplină libertate ca în discuția cu Marele Inchizitor devine subminatoare, demonică, absolutistă și devine agentul distructiv și corupător al conștiinței care nu mai poate identifica nici un standard moral și spiritual.

Decadența umană și deumanizarea nu are de-a face în accepțiunea lui Dostoievski cu secularizarea existențialistă ci are mai degrabă rădăcini mult mai profunde. În sondajul său pneumatologic, acesta descoperă că această descompunere umană și îndepărtarea de Sinele transcendent are de-a face cu condiția umană per se care se află într-un proces de despiritualizare și a cărei cauze se află adânc înrădăcinate în pretenția la supremație a omului față de om, adică marea cădere luciferică; pretenția de a te pune în locul lui Dumnezeu. Condiția spirituală a omului este unicul fundament care susține standardul metafizic absolut în a cărui disoluție sau absență nu există nici o soluție pentru metanoia ființei decăzute și imperfecte. Noologia ne ajută să înțelegem fenomenul morții spirituale în cadrul individual și colectiv. Stavroghin este prototipul celui care își pierde credința și astfel se desprinde de puterea Celui care ține în frâu patimile și care oferă izbăvire în războiul spiritual din jurul nostru. Astfel intensitatea trăirilor spirituale autentice este mult diminuată deoarece acesta își taie conexiunea de la Sursa Supremă a vieții, astfel el devine o mască a unui om mort pe dinăuntru dar posedat de legiuni de demoni deoarece casa sufletului este goală. Acesta se desparte de Dumnezeu și totodată de părtașia corpului hristic format din biserica lui Iisus și societatea spirituală a îngerilor. Deposedat de puterea spirituală, Stavroghin devine o unealtă de joacă în mâna demonilor care îi poartă masca ducându-și la îndeplinire lucrarea satanică: *“Spovedania lui Stavroghin este ridicolă și caraghioasă...Împotriva idealului etern al lui Hristos este expus mirajul estetic al lui Anticrist...El (Stavroghin) moare cu moartea a doua, încă fiind în viață, iar de mască lui se folosesc demonii care au salășluit într-însul.”*¹⁷

Omul care are casa sufletului măturată de spiritul lui Hristos, adică goală nu poate fi decât posedat de tot ce este mai rău. Tocmai romanul Demonii relevă această crudă realitate prin sondajul pneumatologic realizat în adâncul ascuns și întunecos al omului fără de Dumnezeu. Când pierde idealul creștin din om și acest fapt se multiplică și se răsfânge la un nivel macrocosmic, acest fapt devine însuși iadul pe pământ. Iadul nu este un loc al focului

¹⁷ Mociulski, citat de Paulin Lecca, Frumosul divin în opera lui Dostoievski, Fundatia Dosoftei, Discipol, București 1998, p.376-380

veșnic unde ard osândiții, aceasta este doar o parabolă, el este o stare de fapt care poate fi accesată prin minimizarea trăirilor spirituale până la anihilarea lor din straturile noologice. Sau din contră, când aceste trăiri spirituale sunt mereu accesate prin rugăciune, meditație și trăire hristică se crează niște câmpuri morfice puternic spiritualizate numite și cadre noologice. Astfel trecerea către straturile profunde ale latențelor noosice se face mai ușor deoarece energia spirituală este la pragul ei cel mai înalt cu puțință și crează o armonie între ele ca un liant care leagă și unifică aceste vibrații cosmice pozitive.

Răul metafizic nu poate fi eradicat decât prin botezul duhovnicesc al iubirii, deoarece spiritul nu poate fi reînviat decât prin flacăra iubirii:

“Cum însă Hristos purta în sinea Lui și în cuvântul lui idelul frumosului, atunci a și hotărât: E mai bine să se sădească în suflet idealul frumosului; avându-l în suflet, toți vor deveni frați unii pentru alții și atunci, desigur, acționând unul asupra altuia, vor fi și bogați. Pe câtă vreme, dacă le vei da pâine, ei vor deveni poate dușmani unii pentru alții, dintr-o simplă plictiseală. Dar dacă le vei da și pâinea și frumosul împreună? Atunci i se va lua omului munca, personalitatea, jertfirea de sine de dragul aproapelui, într-un cuvânt, i se va răpi toată viața, idealul vieții. Și de aceea e mai bine să se vestească doar idealul duhovnicesc”.¹⁸

Bibliografie:

- Albérès, R. M, *Romanul dostoevskian*, în vol. Istoria romanului modern, Bucuresti, 1968.
- Bădescu, Ilie, *Teoria latențelor colective*, Ed. ISOGEPU, București, 1997
- Bădescu, Ilie, *Noologia: Cunoașterea ordinii spirituale a lumii. Sistem de sociologie noologică.*, Ed. Valahia, București, 2002
- Berdiaev, Nicolai, *Filosofia lui Dostoevski*, colecția Eseuri de ieri și de azi, Iași, Institutul European, 1992.
- Berdiaev, Nicolai, *Încercare de metafizică eshatologică*, București, Editura Paideia, 1999
- Crainic, Nichifor, *Dostoevski și creștinismul rus*, Ed. Anastasia, 1998
- Crainic, Nichifor, *Cursurile de mistică*, Ed. Deisis, Sibiu, 2010
- Dostoevski, F. M., *Opere* (în 11 volume), București, Editura pentru Literatură Universală, 1966
- Frankl, Viktor, *Omul în căutarea sensului vieții*, București, Ed. Meteor, Press, 2009
- Goleman, Daniel, *Emoțiile distructive*, București, Ed. Curtea veche, 2011
- Jacobi, Jolande, *Psihologia lui C.G. Jung*, București, Ed. Trei, 2012
- Larchet, Jean-Claude, *Inconștientul spiritual sau Adâncul neștiut al inimii*, Ed. Sophia, București, 2009
- Lecca, Paulin, *Frumosul divin în opera lui Dostoevski*, București, Editura Discipol, 1998.
- Mânzat Ion, *Psihologia Sinelui*, București, Ed. Eminescu, 2000
- Mânzat, Ion, *Psihologia creștină a adâncurilor: F.M.Dostoevski contra S.Freud*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, Buc, 2009
- Biblia (Sfânta Scriptură), Trad. Dumitru Cornilescu

¹⁸ Paulin Lecca, *Frumosul divin în opera lui Dostoevski*, Fundatia Dosoftei, Discipol, București 1998, p.43

SIMONE DE BEAUVOIR - AMBIGUITY AND TRANSCENDENCE**Carmen Petcu, Professor, PhD, University of Craiova**

Abstract: Self-liberated of anguish and rising above the feeling of the absurd, Simone de Beauvoir places herself under claim of outright sincerity, generously opening up to knowledge and meditative revelation. The ethics of ambiguity, designed in an existentialist mythology of the individual, is perhaps the most defining dimension of Simone de Beauvoir's philosophy, inviting reflection upon choice. Humanity is not preset harmony among people, but virtuality of relationship, while freedoms of individuals are neither opposed, nor identical, yet simply distinct and separate. The ambiguity of human rapport renders condition upon the permanent existence of a risk of choice. One always acts only to generate limits; but the human being is transcendence: that which one demands, one only asks for in order to exceed that which one demands.

Keywords: ambiguity, existence, freedom, humanity, transcendence

1. Introducere

Opera Simonei de Beauvoir, reprezentând *partea feminină* a existențialismului francez, cuprinde în ea, ca un cristal prețios, toate reflexele culturale și politice ale unui secol bogat în umbre și lumini. Implicată profund și autentic în viața Cetății, nimic din ce a trăit nu i-a rămas străin, creația sa alimentându-se dintr-o experiență de viață complexă, fascinantă și veridică.

Dacă noțiunea de *libertate* guvernează opera lui Sartre, cea de *transcendență* (o transcendență pur umană) inspiră morala Simonei de Beauvoir, în sensul ideii că – după cum afirmă însăși autoarea – *nu există altă justificare prezentă a existenței decât expansiunea sa către un viitor deschis la nesfârșit.*

2. Ambiguitate și transcendență

În perioada 1943 – 1945, la momentul în care filosofia franceză existențialistă își revendica integral și irevocabil problema *neantului* (Maurice Merleau – Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, 1945)¹. Simone de Beauvoir *explodează* creativ în arealul filosofic de sorginte metafizică prin lucrarea *Pyrrhus et Cinéas*, 1944, pentru ca trei ani mai târziu, în 1947, această imprevizibilă și fascinantă prezență scriitoricească să ofere universului gândirii – prin cartea *Pour une morale de l'ambiguïté* – o superbă analiză asupra nihilismului etic (în sens dostoevskian) demonstrând că *atitudinea nihilistă manifestă un anumit adevăr, ambiguitatea condiției umane este prin ea dovedită, dar eroarea constă în aceea că ea definește omul nu ca existență pozitivă a unei lipse, ci ca o lipsă în înfîmă existenței.* Întrebările fundamentale – pe care le întâlnim, dealtfel, și în cea de-a treia operă filosofică a scriitoarei (*L'Existentialisme de la sagesse des nations*, 1948) – sună, într-o interpretare liberă, astfel: „Suntem noi ceea ce pretindem că suntem?” și „Facem noi ceea ce spunem că facem?”. Acea coerență care ar transforma omul într-o ființă pietrificată nu poate fi atinsă, astfel că, dintr-un anumit punct de vedere, personalitatea apare ca o impostură (unitatea și consecvența ei n-ar fi decât o simplă aparență iar gesturile și replicile, pur actricești, nu fac altceva decât să pună în evidență caracterul factice și nesinceritatea funciară a persoanei); tocmai din acest motiv – scrie Simone de Beauvoir – *oamenii sunt șocați de faptul că li se*

*cere o perfectă coerență. Ei știu prea bine că gândurile lor nu sunt cu totul gratuite, nici cu totul sincere*².

Denunțarea „tartuferiei”, a ipocriziei fundamentale ce caracterizează personalitatea, a tradiționalismului prețios, caduc și idealizant o determină pe autoare să sublinieze că:

*În intimitatea salonului, președintele de tribunal ar fi râs din toată inima dacă un naiv ar fi insinuat în fața lui că toate femeile prizonierilor ar fi niște Lucreții din momentul în care nu se mai cred obligați să dea asupra lor o mărturie publică și se lasă în voia convingerilor lor intime, oamenii își recunosc de bună voie slăbiciunile*³.

Implicațiile etice ale acestor descoperiri erau formulate deja în 1947, când Simone de Beauvoir specifica deschis că: *numai datorită faptului că situația omului este ambiguă, el caută, ca prin eșec și scandal, să-și salveze existența*⁴.

Într-un asemenea context al înțelegerii, datoria se schimbă în scandal, în act revoluționar, vizând denunțarea și eliberarea imoralității iar, pentru a reuși o asemenea misiune, omul trebuie să adopte o optică realistă, pornind de la sine și responsabilizându-și orice demers întreprins:

*Dacă fiecare om ar face ceea ce trebuie, existența ar fi salvată în fiecare, fără a mai fi nevoie să visăm la un paradis în care moartea i-ar reconcilia pe toți*⁵.

Considerând căsătoria și maternitatea drept reflexe ale convenționalului în viața socială și totodată, factori perturbatori ai libertății naturale a individului, Simone de Beauvoir concepe iubirea o dăruire spontană și necondiționată, care, pentru a fi generoasă, nu are nevoie de intervenția formelor sau a idealului creștin.

„Depart de a se răsfărge negativ pe planul vieții morale, absența divinității devine, pentru această morală, condiția necesară a unei atitudini ferme, în care să se exprime libertatea omului și voința sa de angajare. Condiția absurdă a omului poate fi depășită și „bucuria de a trăi” s-ar putea afirma în fiecare om. Acesta este mesajul ultim al Simonei de Beauvoir. Filosofie sceptică referitoare la prezent, schițând, totuși, spre deosebire de Sartre, un gest de încredere în virtualitățile viitorului”⁶.

3. Etica ambiguității

Etica ambiguității, elaborată într-o mitologie existențialistă a individului, este poate cea mai simptomatică dimensiune a filosofiei Simonei de Beauvoir, acest excelent *cugetător al opțiunii*⁷. Traseul meditativ al autoarei asupra umanului se întinde între reperele „Când?” și „Până unde?”, libertatea alegerii intersectând *transcendența* (în sensul ei existențial de depășire, de proiect perpetuu) cu *infinutul sisific* (dezvoltat de filosofia camusiană). Care este măsura omului? Ce-și poate propune? Între ce limite poate spera? Existența fiecăruia este o existență *împreună* cu ceilalți, nicio legătură nu este dinainte dată, și nimeni nu se poate afirma doar egocentric. Ca atare, existența individuală este *proiect către altul, transcendență*, anulând, astfel, orice este „străin” sau „impersonal”:

*Nimic nu a fost decis înaintea mea (...) Ceea ce este al meu, este, deci, mai întâi ceea ce eu fac (...) Un proiect este exact ceea ce el decide să fie, el are sensul pe care și-l dă: nu putem să-l definim din afară. El nu este contradictoriu, el este pasibil și coerent din faptul că el există, și el există din faptul că un om îl face să existe*⁸.

Pentru că raportul nostru cu lumea nu este structurat, deoarece nu a fost dat în sine, înseamnă că trebuie refăcut inclusiv trecutul, că asupra relației noastre cu lumea urmează să decidem clipă de clipă, în permanență. Or, un asemenea *act*, o atare *intervenție*, presupune *implicare*, adică *angajament*, *posibilizare*, *proiecție*. Pentru tot ceea ce întreprindem trebuie să ne asumăm *responsabilitatea*, imediat după ce am perceput corect „*amplasamentul și marginile* teritoriului asupra căruia urmează să acționăm, iar cu cât delimitarea este mai exactă, cu atât câmpul de manifestare al destinului este mai restrâns. În maniera fenomenologică de gândire, Simone de Beauvoir concepe existența umană ca pe o *existență în lume*; ca atare, semnificația vieții personale rezidă în umanitatea acesteia cu viața generală în inseparabilitatea lor, și ca orice trăire a cuiva, este *proiect spre / de altceva*. Nimeni nu este doar *eu* – omul fiind după expresia heideggeriană, *o ființă a depărtărilor, intenționalitate, ieșire* din sine, *orientare către, depășire* a propriei prezențe.

Pentru că nu este niciodată în repaus, omul este privat de starea paradisiacă – spune Simone de Beauvoir.

Orice promisiune înseamnă o deschidere către o altă promisiune; orice rai anunță alt rai. Omul însuși este proiect, devenind ceea ce va fi. Niciodată static (delimitat și definitiv), este un vector al temporalității, o imagine dincolo de el însuși, perpetuu deplasabilă și perfectibilă; el e transcendere continuă și pluridirecțională: dislocare, tranzitivitate, suspendare. Orice *categorisire* și *împlinire* vine *după* (nu înainte), fiindcă nimic nu este dat dinainte, prestabilit, decis. Fatalitatea derivă, însă, tocmai din această propulsie, din această trecere neîntreruptă, din această aruncare în timp; iar din fața ei nu ne salvează nici măcar înțelepciunea, deoarece ea însăși este proiect.

„Înclinând balanța de partea lui Pyrrhus, individualismul expres al autoarei – ca și în cazul lui Sartre sau Merleau – Ponty – se întemeiază pe o *absență funciară a universalului* ca premisă a concreteței umane. De teama ethosului indiferent și a impersonalismului stoic este negată – adesea prin confuzie de atitudini – realitatea *mijlocirii, a relației* din care Hegel, pe urmele lui Aristotel a putut deschide filosofia către temeiurile antologiei autentice. Mijlocirea, generalul este o condiție absolută: atât în planul unității finanțării, cât și în planul reflexiei categorial – filosofice, oricare ar fi aceasta. Existențialismul, filosofie prin excelență a individului, face în descrierile sale fenomenologice un comerț ilicit cu universalul. La Simone de Beauvoir, faptul *depășirii* către altceva devine simultan, criteriu (just) al non-identității la nivelul individuației, dar și criteriu fundamental (injust și îngust) al negării universalului, al *comunității* de ființă, de pe pozițiile unei ontologii a dispersiei pluraliste⁹.

Umanitatea nu este armonia prestabilită dintre oameni, ci virtualitatea unei relaționări, libertățile indivizilor nefiind nici opuse, nici identice, ci doar separate; un om se „*situează*” pe sine situând alți oameni în jurul său, dar el nu poate alege să fie solidar cu toți oamenii ... În acest sens, *umanitatea este o suită discontinuă de oameni liberi, care izolează iremediabil subiectivitatea lor*¹⁰.

Umanitatea, în genere, nu are scop, nefiind transcendentă către ceva: pur și simplu, ea este (tocmai în aceasta constă contingenta omului și a umanității – nimic nu le cere, nimic nu le cheamă la existență).

Utilizând structura logică „nici”, fundamentul metodologiei intenționalității, gânditoarea franceză neagă finalitatea omului și a lumii, vorbind despre *falsul infinit* (permanenta transcendență, proiectul perpetuu). Respingând concordanța hegeliană dintre

raționalitatea universalității lumii și haosul opțiunilor individuale ignorante, ea consideră că omul nu poate să-și însușească viziunea universalului, de vreme ce el nu este universalul ca atare. Prin urmare, omul nu poate intra în raport cu infinitul sau cu umanitatea, ci numai *cu anumiți oameni* – pentru că el este o *ființă care se alege continuu: Ființa umană există sub formă de proiecte, care sunt nu proiecte către moarte ci proiecte către scopuri singulare*¹¹.

Omul este mișcare către ființă (el acționează pentru *a fi*), proiectul lui nu poate fi decât singular, finit, iar timpul depășirii apare ca o calitate particulară a obiectului, căci obiectul are întotdeauna o durată care pretinde, organic și mereu, un „și după”.

Omul normal – scrie Simone de Beauvoir – *nu gândește să fie făcut nici din sticlă, nici din lemn, el nu se consideră nici o marionetă, nici o fantomă; dar cu atât mai mult, el nu poate vreodată să creadă deplin nici în lacrimile sale, nici în râsul său: nimic din ceea ce îi apare nu este definitiv*¹².

Vidul interior al individului este întregit de plenitudinea *exterioară* a Altului; fiecare „eu” se deschide „alter” – ității. Chiar dacă umanitatea nu se realizează, Altul este *închis asupra sa și deschis asupra infinitului*:

*Niciun act uman nu se propagă la infinit (...). Dacă aș pretinde să asum la infinit consecințele actelor mele, eu n-aș mai putea voi nimic. Eu sunt finit; trebuie ca eu să vreau finitudinea mea. Dar ceea ce doresc este să aleg un capăt care să nu poată fi depășit, care să fie cu adevărat un capăt*¹³.

Deschiderea către Altul poate fi eliberatoare, justificând ființa ambilor parteneri coraportori: *devotamentul*, în această relație, este solicitarea necondiționată a existenței Celuilalt, *totala demisie în favoarea Altuia*.

Un om nu poate niciodată abdica de la libertatea sa: *a te devota înseamnă a voi, iar a voi înseamnă a spera să îți recuperezi propria ființă* (în iubire și în prietenie, verbul „a dăru” comportă un sens ambiguu, pentru că nu lasă să se întrevadă cine câștigă și cine pierde într-o astfel de legătură, în timp ce „a te devota” înseamnă foarte clar *a acționa pentru altul*). Trăirea falsă a devotamentului său nereciprocity împărtășirii lui va duce la un tragic eșec (renunțare, solitudine, protest). Lupta împotriva indiferenței, apelul la fundamentele reale ale acțiunii sunt singurele capabile să ne deschidă spre „valoare”, aurora perpetuă a ființei umane, singurul mod de a co-participa la actul ființării: libertatea fiecăruia, pentru a se împlini, solicită deschiderea spre un viitor, iar ceilalți oameni sunt cei care îl deschid; pe această *interdependență* fundamentală, pe această *structuralitate*, pe această *comunicare* funciară, pe această *ambiguitate* de raporturi umane, pe această *reciprocitate* trebuie să se întemeieze totul. Ambiguitatea raportului uman condiționează existența permanentă a unui risc al alegerii; chiar când ne devotăm cuiva, gestul poartă în el un risc și o îndoială. Vom acționa mereu doar generându-ne limite; omul este transcendență: ceea ce el cere, nu cere decât pentru a depăși ceea ce cere (el singur *se face*, depășind ceea ce i se dă prin utilizare). Fiecare este doar instrumentul care întemeiază pe Celălalt; binele oferit nu are valoare decât dacă cel ajutat face ceva cu el. Fiecare este el însuși doar prin propriul proiect – nașterea, educația, etc. sunt doar facticitate, situație ce poate fi depășită prin faptul că el este o ființă liberă.

Viața – spune Simone de Beauvoir este o plenitudine pe care n-a precedat-o nicio dureroasă absență: *Nu se voiește nici pentru altul, nici pentru sine; se voiește pentru nimic: și aceasta este libertatea*¹⁴.

Noi nu creăm niciodată pentru altul decât puncte de plecare, pe care, pentru noi înșine, le dorim ca scopuri. Nu putem face nimic pentru un om (singurul lui bun este libertatea, care îi aparține în exclusivitate) și nici împotriva lui: *omul este liber în libertate, în situație; el este, - concomitent, libertate și facticitate*. Situația altului este întemeiată de mine; „eu” instrumentează destinul „celuilalt”. A refuza sau a accepta, reprezintă un act al libertății comune, dar și al responsabilității reciproce: *Fatalitatea care apasă asupra altuia este întotdeauna a noastră: fatalitatea este chipul înghețat pe care îl întoarce către fiecare libertatea tuturor celorlalți*¹⁵.

Persoana umană este și victimă și călău¹⁶.

A lucra pentru oameni implică și faptul de a lucra împotriva lor. Cu toate că fiecare om își dorește soarta sau situația altuia, el nu acceptă, însă, de a fi altul, deoarece *fiecare nu este subiect decât pentru sine*.

Dialectica libertății și contingenței, în condițiile coexistenței actului liber sau contingent, generează o structură de ambiguitate, care este rezumată de Simone de Beauvoir în următorii termeni:

Singură libertatea altuia este capabilă de a necesita ființa mea. Nevoia mea esențială este, deci, de a avea oameni liberi în fața mea: nu dacă mi se anunță moartea mea, ci dacă nu se anunță sfârșitul lumii, proiectul meu pierde orice sens; timpul disprețului este, de asemenea, cel al disperării. Astfel, nu pentru altul se depășește fiecare; se scriu cărți, se inventează mașini care nu erau cerute de nimeni; cu atât mai mult nu este pentru mine, căci „sine” nu există decât prin proiectul însuși care îl aruncă în lume: faptul transcendenței precede orice scop, orice justificare; dar din faptul că noi suntem aruncați în lume ne bucurăm imediat să scăpăm contingenței, gratuității pure. Noi avem nevoie de altul pentru ca existența noastră să devină fondată și necesară¹⁷.

A fi în lume înseamnă a fi împreună cu alții și cu obiectele create laolaltă, a comunica, a-ți justifica existența (este aproape o parabolă a preceptului biblic *oricine se va căuta pe sine se va pierde, și oricine se va pierde se va găsi*); aruncându-ne în lume și iubind-o, o facem să fie.

În timp ce contingența poate fi depășită, libertatea reprezintă singura realitate care nu se poate transcende (cum să depășești ceea ce se depășește pe sine însăși fără încetare?). Proiectele umane (pentru că nu există doar unul singur, ci mai multe) sunt separate și opozante între ele, comportând libertăți corespunzătoare; ființa umană rămâne permanent împărțită, scindată, contrarie, ambiguă (fiecare ins este, deopotrivă, stăpân și sclav, bun și rău, drept și nedrept, prieten și dușman, sincer și duplicitar etc.). Întrebarea fundamentală pe care și-o pune Simone de Beauvoir este următoarea: *Cum să trăiești și să te manifesti ca libertate printre atâtea libertăți?* Totul este o luptă pentru a fi; pentru ca lumea să-ți ofere un loc în ea trebuie să iubești, să vrei, să faci, să sperii. Omul este liber pentru că își asumă lucid finitudinea, autodepășindu-se mereu în risc și în eșec; proiectându-se către un viitor incert, el își întemeiază prezentul. Viața umană nu este progresivă, ci doar *ciclică*; e revenire și reluare, perpetuă continuitate. Necesitatea își pierde orice rol și influență în raport cu libertatea¹⁸, nu există nici un dat pur obiectiv, nimic exterior:

O morală a ambiguității, aceasta va fi o morală care va refuza să nege a priori că existenți separați ar putea fi, în același timp, legați între ei, că libertățile lor singulare ar putea făuri legi valabile pentru toți¹⁹.

Singură voința oamenilor decide; omul vrea să fie și, în măsura în care coincide cu această voință, el eșuează. A te voi moral și a te voi liber este același lucru (voința de a fi liber face trecerea de la natură la moralitate), libertatea și *realitatea ambiguă* sunt identice. Este contradictoriu să te vrei în chip deliberat non-liber (nu poate exista un individ care să vrea, în chip pozitiv, să nu fie liber). În fața libertății sale, omul se simte angoasat; din structura sa ființială nu lipsesc minciuna, rautatea și Neantul. În optica Simonei de Beauvoir, *raportul de ambiguitate relevă încercarea omului de a realiza pozitiv negativitatea sa, prin contrazicerea permanentă a însăși mișcării existenței*²⁰.

Din punct de vedere antologic, avem de a face cu un *ninism*, cu o intenție de neutralitate (pusă în evidență, în fond, de metoda fenomenologică):

Nu se poate spune nici că omul liber vrea libertatea pentru a dezvălui ființa, nici că vrea dezvăluirea ființei pentru libertate; acestea sunt, aici, două aspecte ale unei singure realități. (...). Nu există pentru om niciun mijloc de a evada din această lume; în această lume ..., el trebuie să se realizeze din punct de vedere moral. Trebuie ca libertatea să se proiecteze către propria realitate, pe parcursul unui conținut căruia ea îi întemeiază valoarea; un scop nu este valabil decât printr-o întoarcere la libertatea care l-a pus și care este vrut prin intermediul ei. Dar această voință implică faptul că libertatea nu se înglobează în nici un scop și nici nu se dispersează zadarnic fără să vizeze un scop; nu trebuie ca subiectul să caute a fi, ci trebuie să dorească a exista în ființă; a te voi liber și a voi să existi în ființă reprezintă una și aceeași alegere: alegerea pe care omul o face de el însuși ca prezență în lume²¹.

Libertatea nu va fi niciodată dată, ci în permanență de cucerit. Libertatea, din punct de vedere socio-istoric, devine absolutul instabilității, lumea fiind din totdeauna și pentru totdeauna în război. Moartea aduce individul uman în prezența finitudinii, îndepărtându-l tot mai mult de infinit.

În ceea ce privește *ninismul moral* și *ruptura dintre politic și etic*, Simone de Beauvoir subliniază că *nici* violența nu se justifică a priori și *nici* lipsa de violență; într-o asemenea *situație cu miză incertă*, omul, însă, nu trebuie să dispere:

Desigur, această incertitudine nu trebuie să-l împiedice de a-și căuta scopurile sale; dar ea cere să se îngrijească în fiecare caz de a găsi un echilibru între scop și mijloace²².

În viața noastră, privată și publică, nu există alt adevăr decât cel statistic. Nicio libertate nu poate fi obținută decât printr-un orizont de eșec; practic, există un eșec perturbator pentru activitatea și creativitatea umană, și un eșec stimulator, care le relansează²³.

Statuând o identitate între generozitate și voința de putere, Simone de Beauvoir consideră că politicul (expresie a necesității brutale) și eticul (atitudine liber consimțită), sunt totalmente opuse.

4. Oroarea de natură

„*Oroarea de natură*”, manifestată de scriitoarea franceză, se poate traduce printr-un refuz al *inegalității* naturale dintre femeie și bărbat, dintre tânăr și bătrân, iar în lucrarea din 1949 *Le Deuxième Sexe*, ideea reciprocității și obsesia etică a ambiguității dobândesc virtuți revendicative. Simone de Beauvoir o ferventă luptătoare pentru emanciparea femeii, este indignată să o vadă pe aceasta tratată ca un obiect erotic, considerând că feminitatea este o situație creată prin civilizațiile așezate peste datele fiziologice de-a lungul timpului: *nu te naști femeie: devii femeie*. Căsătoria burgeză îi apare ca o instituție obscenă *pentru că transformă în drepturi și datorii un schimb care trebuie să fie fondat pe un elan spontan*, iar cuplul, drept o comunicare în cadrul căreia, *membrii și-au pierdut autonomia*. Totodată, ea afirmă că n-a simțit niciodată nevoia maternității „*étrange compromis de narcissisme, d'altruisme, de rêve, de sincérité, de mauvaise foi, de dévouement, de cynisme*”.

Tentația Simonei de Beauvoir are un dublu obiectiv: pe de o parte, ruina mitului referitor la *eternul feminin*, iar pe de altă parte, obținerea *egalității în diferență*. Fericirea la care poate spera libertatea socială a femeii nu trebuie concepută sub aspectul imobilității și al pasivității, ci, dimpotrivă, libertatea are sens numai printr-o veritabilă cucerire a depășirii sale, a transcendenței sale, printr-o luptă morală. Femeia și-a pierdut demnitatea egalității cu bărbatul în urma unui *accident istoric*, precizează scriitoarea, și nu din cauza unei inferiorități congenitale. Sunt avansate trei postulate în acest sens: a) *În toate momentele istoriei de până în prezent, femeia n-a fost egală cu bărbatul* (în timp ce bărbatul și-a exercitat transcendența identificându-se cu operele sale, femeia a fost condamnată la imanență, fiind dedicată perpetuării vieții, pentru că ea aparține speciei); b) *Mitul eternului feminin s-a născut din voința bărbatului de a face din femeie o lume închisă, și, totodată, din complicitatea femeii de a ceda orice inițiativă* (Bărbatul așteaptă de la posesiunea femeii altceva decât satisfacerea unui instinct; ea este obiectul privilegiat prin intermediul căruia el supune Natura; misterul feminin nu există decât pentru bărbatul care n-a recunoscut în femeie o ființă umană identică lui – de aici, instituirea unei conjurații magice între bărbat și femeie, urmărindu-se statuarea inferiorității acesteia din urmă)²⁴. c) *Nu există o esență a feminității* (o ființă este numai ceea ce ea se face, de aceea numai existența singură determină propria ei esență; or, constrângerea istorică a femeii a împiedicat ca aceasta să devină ceva, femeia fiind, astfel, inesențialul). Emanciparea colectivă și *egalizarea umanistă a sexelor* – remarcă Simone de Beauvoir – nu înseamnă suprapunerea până la identitate a celor doi, ci *consonanța* lor, pentru că, într-adevăr, *ceea ce bărbatul și femeia urăsc unul la celălalt este eșecul tipător al propriei rele credințe și al propriei lașități ...*

Volumul întâi al acestei cărți despre sex și *gen*, prima față a medaliei: „stema”, generalitatea, știința, mitul, schițează o istorie critică a articulării conceptelor (masculine) ale femininului. Volumul următor, reversul medaliei: „capul” experiența trăită, vârstele, ipostazierile, va privilegia „femeiescul” contemplat nu ca arhetip sau esență, ci ca *fond comun al oricărei existențe feminine singulare*, fond cu contururi și culori strict prescrise de tradiția socio – culturală²⁵. Când femeia alege să fie *pentru altul* (chiar și pentru bărbatul pe care îl iubește) ea se degradează, drama ei ia naștere din *acest conflict între revendicarea fundamentală a oricărui subiect care ni se prezintă ca esențial și între exigențele situației sale*, Pornind de la *disimetria* raportului dintre masculin (postulat prin tradiție ca Subiect) și feminin (văzut ca Obiect), Simone de Beauvoir care a întreprins fenomenologia *trăitului*,

pledează pentru instituirea unei „simetrizări autentice”: reciprocitatea relației Subiect – Obiect, sau, după expresia autoarei, *fraternitatea* ...

Lucrarea are marele merit de a demonta mistificările existente cu privire la status-ul și rolul femeii în societate și de a restabili adevărul cu privire la importanța dimensiunii feminine în istoria culturală a omenirii.

5. Concluzii

Salvată de Neantul pe care l-a semnalat în permanență cu înfrigurare, eliberată de angoase, ridicându-se deasupra sentimentului absurdului, creația Simonei de Beauvoir se situează benefic sub semnul unei maxime exigente de sinceritate, deschizându-se generos spre cunoaștere și spre revelația meditativă.

„Oricare ar fi scrierile Simonei de Beauvoir (eseuri, romane, teatru, memorii, studii sociologice) toate acestea fac parte din același magistral proiect existențialist care le conferă o unitate și o coerență remarcabile. Ea este pentru generațiile de după război, modelul scriitorului angajat, acela care creează sub semnul autenticității, acela pentru care viața este compatibilă cu gândirea. Din operele sale de ficțiune se degajă principii de conduită și o pune în lumină a responsabilității alegerii acțiunilor; problemele abordate de filosofia existențialistă, libertatea, angajarea politică și raporturile cu Celălalt, sunt teme recurente din romanele ei, teme cu atât mai pertinente cu cât sunt deservite de o scriitoare în mod deliberat neutră”²⁶.

„Filosofia sa lasă loc preocupărilor morale: rigoarea în nonconformism, sentimentul solidarității umane, meditația dezolată în fața neantului morții, care, totuși, justifică viața”²⁷.

Apetitul vital, intransigența onorabilă, completa dezinteresare, moralismul tonifiant cu privire la solidaritatea umană, înțelepciunea cu noblețe resemnată, structura metafizică a firii, au făcut din Simone de Beauvoir o scriitoare cu totul aparte, un martor lucid și un uimitor biograf al vremii sale.

Note și referințe bibliografice

„Ceea ce, pentru filosofia clasică, înseamnă un defect al gândirii sau acțiunii, ambiguitatea a căpătat în existențialism, începând cu Kierkegaard, semnificația unei trăsături proprii faptelor umane, dimensiunea lor autentică. Din acest punct de vedere, ambiguitatea poate fi definită ca o stare de neîmplinire (*inachèvement*) necesară a realității umane, prezența unor contradicții care nu pot fi rezolvate. Aceasta rezultă din imposibilitatea de a-i oferi omului o „natură”, tendinței de a considera istoria sa ca o devenire căreia nu-i pot fi atribuite un sens, o direcție sau un scop. Sartre, Simone de Beauvoir, Merleau – Ponty, au așezat noțiunea de „ambiguitate” în centrul filosofiei lor, utilizând în dezvoltarea ei o dialectică proprie, menită a demonstra coexistența și tensiunea necesară a contrariilor fără speranța vreunei rezolvări pozitive. Omul – spune Sartre, în *l’Etre et le Néant* – trebuie deschis ca fiind, totodată, în lume și în afara lumii, el este *situație și libertate, pentru sine și pentru celălalt*. Acțiunea lui nu poate fi supusă acțiunilor moralei sartriene, ea comportă totdeauna riscul de a se abate de la scopurile propuse pentru că acestea nu-și fac apariția decât odată acțiunea efectuată”. (Ernest Stere, *Din istoria doctrinelor morale*, vol.3, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, pp. 269-270)

Simone de Beauvoir, *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, Gallimard, Paris, 1973, p. 37

Ibidem, p.16

Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Gallimard, Paris, 1966, p. 32

Revolta autoarei are în vedere diverse aspecte ale realității contemporane: mizeria imigrațiilor, precaritatea *ne-integraților* din SUA, condiția femeii în societatea modernă, non-valoarea excesului ca prisosință a bunurilor, etc.

Ernest Stere, op. cit., pp.270-271

La baza ideilor emise de noi în legătură cu acest aspect stă interesantul studiu al lui Tudor Ghideanu, *Percepție și morală în fenomenologia franceză*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979

Simone de Beauvoir, *Pyrrhus et Cinéas*, Gallimard, Paris, 1966, pp.245-246, 261;262

Tudor Ghideanu, op.cit., p.168

Simone de Beauvoir, *Pyrrhus et Cinéas*, (ed.cit.), p. 285

Ibidem, p.300

Ibidem, p.305

Ibidem, p.308

Ibidem, p.323

Ibidem, p.331

Morala beauvoiriană a lui și victimă și călău se distinge de morala camusiană a absursului (mai pozitivă), *nici victimă, nici călău*.

Simone de Beauvoir, op.cit., p.339

Aceasta, spre deosebire de concepția sartriană care acredita ideea unei necesități suverane și determinante: *omul este condamnat să fie liber*.

Simone de Beauvoir, *Pour une morale de la ambiguïté* (ed.cit.), p.25

Ibidem, p.82

Ibidem, pp. 100-102

Ibidem, p.2013

Filosoful personalist Jean Lacroix (în lucrarea sa de referință *L'Echec*, P.U.F., Paris, 1965), consideră că eșecul se află situat în centrul existenței, iar acest *eșec radical* nu trebuie confundat cu *suma eșecurilor particulare*. Gânditorul respectiv distinge patru categorii ale eșecului (văzut ca *necoincidență dintre intenție și act*): *înstrăinarea, conflictul, suferința și moartea*; acestora el le contrapune ca atitudini posibile ale persoanei umane: *evaziunea, suicidul, descurajarea, reluarea succesului, experiența – bucurie, speranța și experiența religioasă*. Pentru detalii a se consulta Tudor Ghideanu, *Percepție și morală în fenomenologia franceză*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979 și Gheorghe Vlăduțescu, *Personalismul francez*, Editura Științifică, București, 1971

În lucrarea citată de noi Geneviève Gennari acuză, în acest sens, bărbatul de o dublă *reacredință*: a) proiectarea asupra femeii a vinei și angoasei originale, a minciunii; b) echivalarea feminității cu Mama-moarte și cu Femeia-carne.

Delia Verdeș, Prefață la Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, Editura Univers, București, 1998 (Trad. Diana Bolcu și Delia Verdeș), p.5

Jean Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, *Anthologie des Littératures de langue française*, Bordas, Paris, 2001, p.121

Paul Salomon, Littérature française, Bordas, Paris, 1978, p.201

LITERAL MEANING AND INDIRECT SPEECH ACTS IN ELIF SHAFAK'S NOVEL *THE BASTARD OF ISTANBUL*

Anca-Mariana Pegulescu, PhD, Romanian Ministry of National Education

*Abstract: The substance of Elif Shafak's *Bastard of Istanbul* is life itself. According to literary critics' pertinent voices, the author offers us an extravagant tale of Istanbul and Arizona, a human comedy where the characters leap off the pages to walk with us or sit beside us. They belong to all categories (brave, silly, intellectuals, dupes). Modernity and tradition are wisely and artistically intermingled. Even if orientalism as a concept may lead to an artificial boundary between East and West or to cultural differences between two worlds, particular attributes are associated either to 'them' or 'us'. My approach and the analysis I undertook to a short fragment of the novel, are indebted to the semantic-pragmatic perspective: Zeliha's appearance in the big city's rainy atmosphere, her way of thinking and behaving, as well as the other characters' language are an opportunity for the novelist to create a world that enlarges the understanding of some magical, mythical and profoundly humane revelations.*

Past and present are inventively entwined in an exceptional literary and linguistic feast.

Keywords: attitude, hearer, level, message, speaker

1. Between the freedom of thinking and behaving and the acknowledgement of being famous, any writer assumes the responsibility of writing in his/her own way or style.

Elif Shafak is considered to be nowadays a distinctive voice in the contemporary world literature, writing both in Turkish and English.

The Bastard of Istanbul, the novel which tells the story of an Armenian and a Turkish family, through the eyes of a woman, is Shafak's second novel in English and the best selling book of 2006 in Turkey. It brings Istanbul not only as a city but also as a symbol, comparable to a colourful Russian doll and at the same time a hall of mirrors where nothing is what it appears or seems. What is really challenging is Shafak's particular attitude and philosophy when referring to the two poles that cannot be either ignored or minimized: East and West. She considers them 'imaginary ideas, ones that can be de –imagined and re-imagined. East and West can mix and 'in a city like Istanbul, they mix intensely, incessantly, amazingly'[Migrations: A Meridians Interview with Elif Shafak; 2004].

2. The perception of the Orient in the novel *The Bastard of Istanbul* implies migrations, ruptures, and displacements. It contains, no doubt, some obvious elements from Shafak's personal history. Between Jalal (a punishing and masculine God) and Jamal (a beautiful and feminine God) the perception of the Orient is relational, depending on the normative value set established by unknown rules and many authorized or simply different attitudes and behaviours: the European world is seen as clever, witty, diplomatic, while the Oriental world is a romanticized human nature one, where the pure human nature prevails and there is no evil in the society.

Orientalism, as a concept may have led to:
an artificial boundary between East and West;

a cultural difference between two worlds;

particular attributes assorted to ‘them’ or ‘us’;

People in the two ‘worlds’ are defined through qualities and defaults:
Europeans: active, natural, civilized, sophisticated;

Orientals: lazy, irrational, uncivilized, crude;

Turkey’s position between these two poles seems to be similar to the Bosphorus Bridge – the bridge in between. This in-betweenness brought Balkanism not necessarily as a subspecies of Orientalism, but as a literary image of the ‘other’. It may suggest both a frozen image and a designation. If the Balkans are seen as the ‘other’ of Europe – semideveloped, semicolonial, semicivilized, semioriental- they can also be the West of the East.

Reductionism and stereotyping made the Orient ‘the escape dream through which’:
Orientals appeared as inferior to the far-sighted Europeans;

Europeans discovered the Orient and the quest for geographical knowledge;

‘Balkanization’ became synonym with the tribal, the backward, the primitive, the barbarian. Still, Orientalism of the 20th century acquired a new dimension: the movement from the far away past to a much expected future meant motion and evolution, from simple to complex, from primitive to cultivated. The message of the books written under the influence of this concept displayed characters’ active participation in everyday life and a more liberal attitude towards different topics. The authors that produced books on Orientalism and Balkanization (and among them Elif Shafak is a dynamic presence) showed a stronger link to philology as a social science.

3. Why did I choose Elif Shafak’s novel *The Bastard of Istanbul*? The answer might be found in the author’s special personality: a writer displaying ‘multiple selves’, struggling to unify different ethnicities, races, classes, religions. According to Elif Shafak’s own words ‘women living in other parts of the world distinguish themselves through a different lexicon, a distinct terminology between ‘colour’ and ‘race’ [Migrations: A Meridians Interview with Elif Shafak, 2004]. Another very powerful reason for having chosen the novel *The Bastard of Istanbul* as a resource corpus for my analysis is the author’s new approach to language use. On one hand *literal meaning* represents the starting point of a neutral attitude that might create enclaves responding to an imposition of a different lexicon, a distinct terminology. On the other hand, taking into account the permanent change of the writer’s focus on different characters, in (a) different context(s), the *literal meaning* becomes an *internal deeper meaning* which depends on the *message sender’s* perception.

Elif Shafak admits that ‘within every minority there are layers’ and hierarchies, power patterns and other factors that can influence the *message*. Among these factors ‘age’ in a Muslim society, attracts power and autonomy. ‘Age’ as a common denominator brings together several categories: being a young virgin, getting married, having a child, being a grand-mother. Such a reality is linked both to patriarchal ideologies, corporality and sexuality.

The novel *The Bastard of Istanbul* is set in United States and Turkey (it has as an opening stance the image of a street in Istanbul). The writer’s interest is divided between two

families: a Turkish family living in Istanbul and another family which is Armenian and live in America. The novel seems to be populated more than other writings, with women. Mustafa, the major male character, a Turkish man and always at the center of the plot, is viewed more as an enigma than as a character. Still, Mustafa's secret – he raped his younger sister who will give birth to a girl, whose name is not only symbolic but also meant to be a bridge between two worlds – Asya – will be finally revealed. Asya, Zeliha and Mustafa's daughter is born in a family where the daily living between the female eccentricity, as a norm and the young generation's desire to unite two worlds and two families. And here a long and a productive parenthesis can be opened when referring to the two families – one Turkish living in Istanbul and the other one in San Francisco, as part of the American diaspora – the readership enters a very old, denied and yet not solved conflict: the one between the Turks and the Armenians, marked by massacres and deportations. This conflict may be felt in the background of the novel among some other important themes: religious cultural belonging, masculinity and femininity, teaching the right from the wrong.

According to a well known reviewer [Unsworth, B: 2007], a novel is first of all a structure of words. In the case of *The Bastard of Istanbul*, the structure is a means for conveying a very powerful message, trying to educate the masses and reshape stereotypes. The reader can also feel satire mingled with poetry, phrases that are considered witty or even aphoristic, recalling a storyteller in the oral tradition. The device of the long-delayed information is risen to a normal one, together with the caustic, humorously tolerant tone.

The title of the novel is a synthesis between a past trauma and its effects in the present, a symbol of continuity and reconciliation.

4. The *literal meaning* - recognized, to some degree, as a problematic one, can be perceived, as a direct transfer and a unique, reversible and complete selection.

How do people understand utterances when the *intended meaning* can be at odds with the *literal meaning* of these utterances? My aim is to analyze these types of meaning from a pragmatic perspective in both direct and indirect speech acts.

Distinguishing between what is *said* (what the words mean) and what is *implicated* (what people mean by the words they utter or write), the two above types of meaning are leveled.

Utterance-type meaning is considered to be a predictable type, having a regular inferred interpretation across a range of contexts. The abrupt beginning of *The Bastard of Istanbul*, may be perceived as an idiomatic, philosophical verdict: "Whatever falls from the sky above, thou shall not curse it. This includes rain". It is the writer's voice and, at the same time, it is a general utterance, very near a general truth. The second paragraph continues the same stylistic 'path' which includes the development of the first philosophical verdict: "You (again a general "you" that could be replaced by "one") should never ever utter profanities against whatever the heavens might have in store for us". This second paragraph introduces the name of an important character (can we consider it the main female character as she is the one that will give birth to the child that might explain the title of the book?).

The performative nature of the language is sometimes encoded. *-Ing* forms of verbs like *walking, rushing, swearing, hissing, stalking, sticking* that follow each other as the participants in a car race, can be taken as grammatical objects that describe the state of an

affair at a particular moment, in a city that may be called a *she-city*. Istanbul is an active actor and challenges the character that was introduced to the reader: Zeliha walks, rushes, swears (because she is late to an appointment).

Elif Shafak's prose is driven to destroy established structures, congealed stereotypes, in order to break boundaries. More than that, the layout of the page is meant to draw the reader's attention when the authoress retains in bold characters what she thinks to be the Golden Rule of Prudence or the Silver Rule of Prudence for an Istanbulite Woman: "never respond" and "do not lose nerve". These two Rules have at least one common denominator: the negative injunction which is not only the grammatical image of forbidness but also the formal aspect for what can be considered a strict recommendation.

The first pages of the novel should be understood as an opened beginning. More than that, they display what can be called the 'Westernization process'[Migrations: A Meridians Interview with Elif Shafak:2004, p.71] and which is to be read as 'Turkish modernization'. Even if 'the same process was experienced differently, by different women', mothers and grand-mothers are venerated as the embodiment of a culture that showed already its solid roots. That is why, when Zeliha broke the Golden Rule of Prudence, as she cursed at her harasser, the intruded force of an utterance like:

"What's wrong with you, creep?"

cannot be calculated without taking into account the context: a young and attractive woman walking in the rain, is followed and verbally harassed by a taxi driver, in a city where the male-female relationship and cultural background is still debatable. The formal properties of the sentences (we face interrogative sentences from both characters):

a. "Can't a woman walk in peace in the city?" (Zeliha)

b. "But why walk when I could give you a ride?" (the cabdriver)

prove the importance of the functional properties. The *literal meaning* is a component which shows its stability in what, from a grammar perspective, can be a *tag question*:

c. "You wouldn't want that sexy body to get wet, *would you?*"

Besides the fact that, for a taxi driver the correctness of the above question is a wonder, the syntagm 'that sexy body' sends to the image of a universal woman. Elif Shafak is, no doubt, influenced, in her writings, by the American society she lives in. We deal here with a 'cabdriver' and later on with another 'driver', 'a driver of a Toyota'. The two men are unequally presented, through Zeliha's eyes and the feelings she experiences. The physical portrait of the cabdriver is rendered through his teeth that were 'surprisingly white and flawless'. The indirect speech act which continues Zeliha's observing moment, made her wonder 'if they were porcelain capped'. The illocutionary force of the indirect speech act ['...and she could not help wondering if they were porcelain capped'] is less strong than the above questions/replies (a,b,c examples) the two characters changed.

The a,b,c examples illustrate the assertion that 'meaning is not something which is inherent in the words alone' [Thomas, J:1995, p.22], having been produced within the context of utterance (we can admit that the dialogue is 'catalyzed' by the particular social, linguistic and attitudinal environment, the writer brings to the reader's involvement in the novel's plot). According to Thomas, it is quite rare for a speaker to formulate an utterance so that the speaker cannot have any reply. *Meaning in interaction* is the view of pragmatics that takes

into account all types of contributions the speaker, the hearer, the context and the utterance itself may contribute to the shaping of meaning.

5. Using direct or indirect speech acts is a matter of *choice* and the same frequent questions can appear: *how*, *when* and *why* do people use and indirect speech act in preference to a direct one? Answering such questions is to weigh the power or the influence of the speaker over the hearer, to understand if there is a social distance between the speaker and the hearer, the cross-cultural impact on both speaker and hearer, relative rights and obligations both the speaker and the hearer may have. Sentences are generally analyzed both as syntactic structures and semantic representations Their formal properties make the difference between affirmative and interrogative structures:

i. "...she felt desensitised as if anesthetized."

ii. " Could this be why she had had absolutely no interest in fighting the city today?"

Specialists in pragmatics react differently towards indirectness: it can be a relative transparency or opaqueness of *meaning* that appears at the utterance level and at the level of what is implied. There is, however, a correlation between the degree of indirectness of an utterance and the amount of 'work' a hearer can do in order to reach the level of the *propositional meaning*.

Elif Shafak knows what her characters think and even do innerly:

" As she ran, Zeliha swore at the municipal administration, past and present...."

The writer addresses the reader – with a general 'you' making him/her a participant to the *propositional meaning*: "You might not be fond of the rain, you did not have to be, but under no circumstances should you cuss at anything that came from the skies...."

The functional properties sentences have, make the difference between a negative order like "Don't call me wretched!", coming from "an iridescent bumper sticker glittering on the back of the cab" and an assertion like " The wretched too have a heart".Such a statement can introduce the concept of the *co-text* which is the linguistic context as opposed to the situational context. The above two statements can be taken as *adjacency pairs*, related sentences belonging to two different speakers (even if in the case of Elif Shafak's novel the two sentences are the writer's personal way of making herself present in the plot). The paradox here is that the human voice is only presupposed as the two sentences are 'uttered' by an object – the bumper sticker.

Using indirectness in the above example was obviously the writer's desire to render the whole context more interesting and why not, to increase the force of the message. The utterance level shows how suggestive is, in fact, the writer/speaker's voice when making choices between what is uttered and what is meant: "Rain for us [...] it's about getting angry". In certain situations the *hearer* had to decide how to interpret the force of the message and consequently how to react:

"...it was still pouring and Zeliha had little, if any, forgiveness in her heart."

The collaborative nature of the speech acts, at least, to a certain degree, does not need to be proved:

" The cabdriver laughed, the horn of the Toyota behind, blared again, the rain hastened on and several pedestrians tsk-tsked in unison...."

(the above example is meant to show that it is not sufficient to ‘enter’ the ‘group work’

that was going to begin, unless the participants to the traffic jam in the rain accepted it)

Even if the *hearer* can be taken as a new *speaker*, the succession of the speech acts is essential for the participants to the speech act. The *hearer* can play a role in assigning pragmatic value to the *speaker*’s words. In such a way, the utterance has the potential to become either an offer or a question.

Utterances serve to prepare the ground for making a request. They cannot be judged in isolation. The *speaker* might ‘manipulate’ certain factors which are linked to the context. Jenny Thomas[1995:p.203] underlines the idea that “meaning is not given, is *constructed* (at least in part) by the hearer”, being the result of hypothesizing and testing, of using probability and likelihood:

“Could this be why she had had absolutely no interest in fighting the city today, or the rain for that matter?”

For the other areas of major importance in pragmatics (motivation, indeterminacy of meaning and of pragmatic force), the interpretation of utterances, the mechanisms of informal meaning are still under the analyst’s intuition or participants’ retrospection:

“That must be why she continued to curse at the top of her voice.”

Such examples may lead to additional sources of evidence that are closely interrelated and they combine the effect of an utterance on the *hearer* with the *speaker*’s commentary. Their functional properties make the difference between a negative order like:

“Don’t call me wretched!”

and a statement like:

“The wretched too have a heart”

(the paradox here is that the human voice is only suspected as the replies belong to an

“iridescent bumper sticker, glittering on the back of the cab”).

6. As syntactic structures, sentences have a subject, a predicate-tensed verb + a noun phrase (grouped as constituents):

“The cabdriver *laughed*.”

S + V

“...Zeliha *had been born* with frizzy raven-black hair”

S + V + Prep. Ph

The semantic representation is displayed either through separate words in:

“Like a Virgin”

(in Madonna’s song coming from a very near background)

or words’ combination in:

“...She...sighed a conflicted sigh.”

The context may do the work when we decide what is meant by what is said. If Zeliha unleashed another profanity against the rain (breaking another unbreakable rule from Petite-Ma’s rigid code and thus producing ‘sheer blasphemy’) that meant the character’s decision

(Zeliha's decision) to fight everything coming against her will and desires. The writer concludes in a very short, still complete sentence:

“Zeliha had no time for regrets.”

Words and sentences might make a less important contribution to the understanding of the whole situation. The ‘rain motive’ returns like a leit-motive:

“ Rain, for us [Istanbul's inhabitants?] isn't necessarily about getting wet.

The conclusion cannot come in one sentence. It is something that comes from outside the characters' thoughts:

“ It's mud and chaos and rage.”

and it is added progressively:

“ And struggle. It's always about struggle”

Still, what really makes “the salt and pepper” of Shafak's style is her characters' inner thoughts where she could mean what she really believed and was able to tell to herself:

“ she had promised herself that if she was enough of an imbecile to throw a bunch of money....for yet another umbrella....then she deserved to be soaked to the bone.”

7. From the above analysis I can draw the following conclusions:

meaning is a relative phenomenon;

a stronger meaning is attached to nominal phrases rather than to expanded phrases;

adjectives may influence the basic nouns' meaning;

the arbitrariness of meaning (as compared to the arbitrariness of the linguistic sign) is especially felt in the case of prepositions which can occur in English contexts where Romanian would use no preposition;

the semantic component of the language may be ‘much more fixed or predictable’ while the *speaker* and the *hearer* may brave the freedom to determine what is *meant* from what is *said*;

sentences and utterances may have two levels of meaning: what the words *mean* and what is *meant* through these words.

The *literal meaning* is like an *external meaning*, almost static and it is given as a definition to the reader, says Elif Shafak. When she focuses on one element [i.e. race] and leaves apart some other ones, the authoress seems to turn a blind eye to other factors that might lead to the internal, deeper meaning. This is, of course, a false impression, because what really matters to Elif Shafak are her characters and the context(s) they live their lives. Her ‘multiple selves’ are like “a fabric of patriarchal ideologies”. Even if her novel may be understood as “a story of non-belonging”, Elif Shafak is aware of her mission: guiding her readers, bridging two worlds that are separated through stereotypes and dogmas, break boundaries. Her model of thinking is at ease when dealing with dualities.

The Bastard of Istanbul is an interesting book for its historical background that underlines a very clear truth: past is interwoven with the present and while it may remain an enigma, the present reveals the woman of the future, audacious and independent, longing for a firm identity and looking for continuity and reconciliation.

References

- Adams, L, 2007, 'Armenian in Istanbul' The New York Times, January, 21st
- Bedell, G, 2007, 'The Turkey's Been Overstuffed' The Observer, July, 28th
- Chancy, J.A. M, 2003, 'A Meridians Interview with Elif Shafak' in 'Meridians: feminism, race, transnationalism', Indiana University Press, pp.55-85
- Freely, M, 2007, 'The Bastard of Istanbul' (review), The Times, August, 11th
- Thomas, J, 1996, *Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatic*, Logman, London and New York
- Unsworth, B, 2007, 'A Novel Indictment – The Bastard of Istanbul – A Novel –' (review) in The Washington Post, Saturday, February, 4th

INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY IN THE LEGENDS OF AN ISLAND: ADA KALEH

Luiza Marinescu, Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: A bridge between cultures, Ada Kaleh, the fortress island, was a small island of about 3 km downstream from Orșova, in the middle of the Danube and measured 1750 m by 400 m with a rich history which became a legend, because it was submerged during the construction of Iron Gates hydroelectric plant in 1970. First documentary mentions of this island, named differently, belong to Eratosthenes who called it Yernis, to Pindar who believed that Hercules was here for taking the sacred olive to bring it to Zeus' Temple from Olympia, to Arieu, Pliniu, Dionysius Periegetul and Priscian called it Continusa, to Herodotus who called it Cyraunis and to Cornelius Nepos who called it Cerne. The Hapsburgs called it New Orșova (1696-1713), Eugenio de Savoy called it Porizza in a letter in 1713, an Austrian map called it Carolina in 1716, and all the Turkish chronicles from XVIIIth century called it Atak, Adak, Ada-I-Kebir meaning the Big Holm (Isle, Ait or Bank). As a bridge between cultures, the island status influenced the urban development and offered the islanders opportunities for developing an unique economy. In modern literature the island played an important role in the works of Dimitrie Bolintineanu the travel and memorialistic prose Travellers on Danube and in Bulgaria (1851), of Alexandru Pelimon Traveler's Impressions in Romania (1858), of Mór Jókai The Golden Man (1872), of Romulus Dianu Nights at Ada Kaleh (1931), and of Patrick Leigh Fermor Between the Woods and the Water (1934).

Keywords: Ada Kaleh, mythology, history, literature of the travellers, pluriculturalism

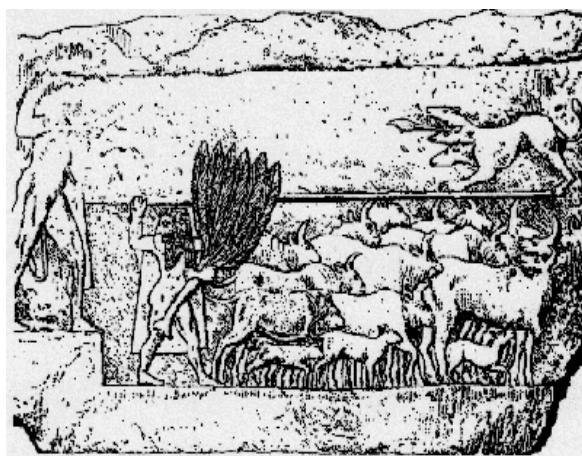
Ada Kaleh: Pluriculturalismul și plurilingvismul în mențiuni mitologico-istorice

Tărâmurile scufundate au parte de o mitologie aparte, care se clădește de obicei după dispariția acestora sub oglinzile apelor, după ce amintirile se încheagă în mituri, iar legendele locului reprezintă încă o energie neconsumată, care nu reușește să se spulbere. Ada Kaleh, insula cetate, nu face nici ea excepție la 44 de ani de când amintirea ei se mai păstrează în cărțile, filmele, pozele care au darul de a contura visul insulei din inima fluviului.

În realitate, insula Ada Kaleh nu a fost niciodată izolată în sensul etimologic al cuvântului latin insula (care a dat în italiană *isola*, iar în română *a izola*). Deși aflată în mijlocul unei ape curgătoare cu o mărime, o forță și un debit considerabile, insula Ada Kaleh a fost o porțiune de uscat benefic așezată de natură (formată din pietriș și nisip transportat de conul de dejecție al râului Cerna în formă de ostrov mobil, fixat de o vegetație puternică) și amenajată în mijlocul fluviului, la 45 de metri deasupra nivelului mării, pentru a facilita conexiunea tărâmurilor lumilor. Descrisă încă din Antichitate, insula a intrat în culturile diverse care au cunoscut-o, fără a avea o identitate statică. Abordarea mitologică și identificarea multiplă de către diverse grupuri etnice, plurilingvistice au dat naștere unui loc cu o specificitate aparte, autentică. Numele locului atestă contactul plurilingvistic, căci insula e numită când când Erythia, Continusa, Iernis (Yernis), Kyraunis (Cyraunis), Rușava, Carolina, Orșova Nouă, Porizza, Ostrovul Mare, Insula Țiganului, Insula Mare și Ada Kaleh după 1788. (Ali, 1934: 3)

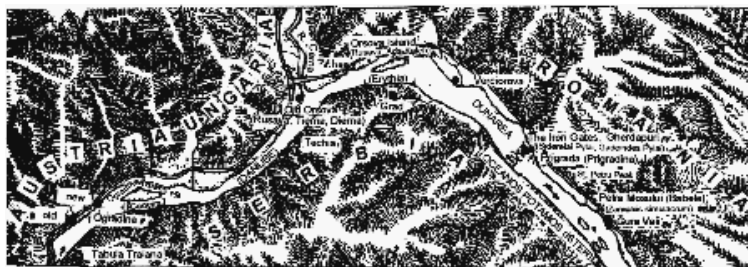
Eratostene din Cyrene sau Eratostene din Alexandria (276-196 î.e.n.), cel care a fost înzestrat de divinitate cu darul cunoașterii în cinci domenii diferite, a fost și poet, pe lângă matematician, geograf, cartograf și astronom. Scalerer Justus Joseph (1540-1609) în comentariul său despre Manilius-Marcus Manili *Astronomicon Libri quinque* (1579) dă câteva fragmente de poem intitulat *Ερμής*, care-i e atribuit lui Eratostene și în care se află și o descriere a unor zone terestre. Când au descoperit întâia dată insula din inima fluviului Dunărea, argonauții, din poemul pe care Eratostene din Cyrene sau Eratostene din Alexandria (276-196 î.e.n.) li-l dedicase, ei numeau această limbă de pământ de 1750 de metri lungime și 400 de metri lățime insula Yernis/ *Ερμής*/ Ermis/ Hermes. Pe aici, în susul râului Istru (sau Dunărea) se presupune că trecuseră o parte dintre argonauți conduși de fratele vitreg al Medeei, Aspiertos, după ce Iason furase lâna de aur de la șarpele care o păzea. Insula, care se găsea pe traseul legendar al argonauților făcea parte deja în epoca mării Bibliotecii de la Alexandria dintre descoperirile geografice și etnografice ale perioadei împletite cu studiile de religie comparată și de literatură homerică.

Erythia (Rosia, Rusava, insula Roșie sau Ada Kaleh) era conform interpretării lui Nicolae Densușianu (1846-1911) formulată în *Dacia Preistorică* (1913), locul în care trăia Geryon, personajul menționat în mitul lui Hercules și al muncilor sale. (Densușianu, 2008)



Imaginea basoreliefului descoperit în Cipru așa cum apare reprezentat în cartea lui Nicolae Densușianu (1) și așa cum apare în fotografia expozitivă de la British Museum (2)

Studiind cu atenție un basorelief descoperit în Cipru, la Athienou (Αθιένου sau Αθηαίνου), în (Colonna Ceccaldi: 1882) și păstrat la British Museum, ca piesă de inventar cu numărul 31 în camera 11, Nicolae Densusianu ajunge la concluzia că insula Erythia este un și aceeași cu „insula Roșia, Rusava, Insula Roșie, Orșova” sau Ada Kaleh. Fundalul muntos și fluviul din reprezentarea în basorelief, amintesc de Istru sau Oceanos potamos sau Dunărea de la Porțile de fier.



Virtuțile mitului insulei fermecate din mijlocul fluviului presupun posibilitatea transpoziției epicului în noi veșminte lingvistice în epoci diferite (Lupi:1932). Dialogul intercultural se desfășoară în timp, în vreme ce identitatea națională se consolidează cu fiecare prilej.

Mitul povestește că pentru a scăpa de urmările mâniei Herei, consultând oracolul din Delphi, Heracle sau Hercule ajunge să îi slujească vreme de 12 ani lui Eurystheus. Cu acest prilej el săvârșește celebrele munci. Cea de a zecea muncă a lui Heracles/ Hercule are legătură cu insula Ada Kaleh. Ajungând pe Oceanos Potamos sau Istru sau Dunăre, acolo unde se afla insula Erythia, „insula Roșia, Rusava, Insula Roșie” sau Ada Kaleh, Hercule a ridicat în munți două coloane, una în fața celeilalte pentru a marca această călătorie care urmărea aducerea boilor lui Geryon, la porunca lui Eurystheus. În final, eroul reușește să aducă boii lui Geryon, ucigând câinele cu două capete Orthrus și pe uriașul Eurythion, care păzea animalele.

Faptul că insula Ada Kaleh se afla pe traseul argonauților a făcut ca știrile despre ea să fie reiterate de fiecare autor, care aborda subiectul într-o manieră originală. Apollonios din Rodos (n. 295 î.e.n., Alexandria sau Naucratis - 215 î.e.n. Rodos), autorul *Argonauticelor* considera, ca și Strabon mai târziu, că Istrul s-ar fi vărsat deopotrivă și în Marea Neagră și într-un golf al Mării Adriatice:

„Există un fluviu formând cel mai îndepărtat braț al Oceanului, lat, foarte adânc și putând fi străbătut de corăbii de transport. Egiptenii l-au numit Istru (...) Când intră în ținutul tracilor și al sciților se desparte în două: o parte își varsă acolo, din depozitări, apa în marea noastră, iar alta – în urma celei dintâi, se aruncă printr-o deschizătură adâncă aflată deasupra Mării Siciliei, care este lângă țara voastră, dacă într-adevăr Aceloos izvorăște de la voi din țară.” (apud. Gheorghe, Iliescu Popescu 1, 1964:139)

În reprezentările cartografice din *Geografia* (I, 2, 10 C21), Strabon (Στράβων) – (în varianta latinizată Strabo - n. 63 sau 60 î. Hr. Amaseia Pontica - astăzi Amasya - d. 21 sau 26 d. Hr.) explică confuzia dintre Oceanul de vest și Marea Neagră sau Marea Pontului grație plurilingvismului:

„Cei de pe atunci (pe vremea lui Homer) socoteau Marea Pontului un al doilea Ocean și erau de părere că oamenii care veneau în corăbii până acolo călătoreau tot atât de departe ca și cei care depășeau Coloanele lui Heracles (Gibraltar). Căci dintre mările cunoscute astăzi, Pontul Euxin era socotit cea mai mare și de aceea îi dădeau prin excelență numele de Pont (adică mare adâncă n.n. L.M.) – tot așa cum îi ziceau lui Homer *poetul*. Poate și din această cauză a

mutat Homer către Ocean întâmplările din Pont, socotind că lumea - din pricina prejudecăților - va primi mai ușor aceasta.” (apud. Gheorghe, Iliescu, Popescu, 1964: 217)

Deci Erythia, insula din ficțiunile geografice occidentale mediteraneene era în realitate o insulă aflată pe Dunăre, confuzia sau diversiunea petrecându-se din pricina schimbării pe hărțile antice a numelui marelui fluviu Oceanos Potamos (Istru sau Dunăre) cu cel al Oceanului de Vest, adică Oceanul Atlantic. Putea fi aceasta o modalitate de abatere a atenției către alte orizonturi, după cum în mod sigur putea fi rezultatul imposibilității verificării rapide a informațiilor cartografice în timp real în lumea antică.

Puțin mai departe de insula Erythia sau Ada Kaleh și de orașul Orșova aflat pe țărm în vecinătatea insulei și de Porțile de fier, la 44°52'43" latitudine nordică și 22°24'51" longitudine estică se află din anul 102 e.n., sub denumirea de Băile Herculane stațiunea balneară „Ad aqua Herculi sacras ad Mediam”. Traducerea (furnizată de doamna profesoară Irina Stanciu Dobrescu) ar fi „La apele (băile) sacre (consacrate, sfinte / miraculoase) ale lui Hercule, de lângă Media” (nume de cetate). Inscripția (grafică) este incorectă. Ar fi trebuit să fie: *Ad aquas Heculi sacras ad Media* (conform explicației doamnei conferențiar universitar Mariana Franga). În stema localității respective se



Stema orașului Herculane

păstrează și astăzi simbolul eroului antic grec.

Nu întâmplător, insula Continusa sau Ada Kaleh era, după unii autori antici, patria măslinului sălbatic, cules de Hercule pentru a fi dus la templul tatălui său din Olimpia pentru a servi la încoronarea câștigătorilor de la Jocurile Olimpice. (Dan, 1936: 9)

Apolodor din Atena (180-120 I.H.), Hesiod (sec. VIII I.H.) și Marcus Terentius Varro (116-27 I.H.) amintesc și ei despre Geryon, Geryones) sau Geryoneus, variante ale aceluiași nume legendar. Pe de altă parte, scrie Nicolae Densusianu, numele lui Geryon apare și în cântecele populare românești: Gruia, Gruian, Iorguță (Teodorescu, 1885: 615), Roman Grue Grozovanul, iar derivatele denumirii topografice ale locului Rusava, apar sub forma Pana Rusiana și Roșcovan (Alecsandri, 1852: 77). Personajul despre care autorii greci exageraseră menționând faptul că acesta ar fi avut trei capete (Hesiod, *Teogonia*), trei trunchiuri (Lucretius) sau chiar trei corpuri (Apollodorus și Pausanias) este permanent menționat în folclorul românesc ca având trei frați (Densusianu, 2008) și o soră pe nume Rusanda, derivat incontestabil al numelui insulei Erythia sau Rusava (Bibicescu, 1893: 290,310; Marienescu, 1859: 208). În legende grecești menționate de Pausanias sau Stephanos Byzantinus, Erythia sau Rusanda era fiica, nu sora lui Geryon. Personificarea mitologică a locului este de cele mai multe ori rezultatul întrupării anumitor trăsături ale unei culturi. Vechii greci credeau că fiecare loc are un Tyche, un noroc sau un hazard sau o conștiință a locului. Identitatea unui popor este reflectată de miturile și legendele sale, care odată culese și cunoscute au avut șansa de a fi transformate în epopei ce fac referire la momentul originar, fapt evidențiat de cercetări efectuate cu acribie. (Buracu, 1924: 5).

Mutarea Coloanelor lui Hercule din Oceanul Homeric în Oceanul Iberic a creat confuzii enorme în reprezentările geografice, etnografice și istorice din vremea de dinaintea lui Herodot. Astfel munți și râuri, lacuri și insule, fluvii și oameni, orașe, legende și evenimente istorice au fost dislocate din estul Europei în extremul occident. O astfel de

lucrare este *Cosmografia lui Iulius Honorius*, o lucrare de geografie scolastică compilată în secolele V și VI e.n. în care munții Hemus și Rodopi, provincia Moesia, sarmații, bastarnii și carpii ar fi fost situați în provincia oceanului de vest. (apud. Riese, 1878: 34-41 <https://archive.org/stream/geographilatin00riesgoog> consultat la data de 7 aprilie 2014)

Insula Ada Kaleh avea în secolul al XX-lea aceeași suprafață de 75 ha cu o lungime de 1750 de m și o lățime de 400-500 metri, aflată lângă Porțile de Fier (Gherdapuri, Demirkapu, Vir) și muntele Alion la 3 km depărtare de Orșova și la 21 km de Turnu Severin. (Budiș, 1968:409-421)

Rolul dimensiunii interculturale la Ada Kaleh

Spațiu deschis influențelor diverse, insula Ada Kaleh a devenit odată cu trecerea timpului o comoară străveche de interculturalitate. Ea a fost locul din vârtoarea apelor fluviului în care comunicarea informațiilor între și cu ajutorul diferitelor culturi și grupuri sociale, militare, religioase, etnice și cu diverse fundaluri educaționale a devenit posibilă.

Lăcaș al unui tezaur de influențe economice, insula reprezintă și o intersecție, o încrucișare, o joncțiune a comunicării culturale. Ea ilustrează cum a fost posibil ca oameni din țări, din culturi diverse și rivale să conviețuiască, să comunice și să perceapă lumea înconjurătoare, codificând mesaje în medii de comunicare asemănătoare, pe care să le transmită mai departe și alegând modul cel mai potrivit al descifrării mesajului etern uman. Cheia intrării în Transilvania, Ungaria, Serbia, Bulgaria și România, insula Ada Kaleh a fost socotită multă vreme un Gibraltar al Europei răsăritene, o santinelă a Austriei pe fluviu la răsăritul imperiului. Mijlocind relațiile economice dintre Țara Românească și Imperiul Otoman, insula a supraviețuit pe bazele politicii de porto-franco. Traficul comercial dintre Orient și Occident se făcea prin Ada Kaleh, după cum navigația transversală pe Dunăre permitea accesul rapid de la Belgrad spre Constantinopol prin Ada Kaleh și Vidin. După blocada napoleoniană din 1806 Ada Kaleh devine locul de tranzit pentru toate exporturile din Europa. Ca urmare insula prosperă în perioada 1809-1813 deoarece mărfurile lipsite de taxe vamale intră pe Ada Kaleh și de aici în Țara Românească unde taxele vamale erau percepute în procente încadrabile între 3,5% și 8% din valoarea mărfurilor. Aflată la intersecția căilor de comunicație pe uscat și pe apă insula Ada Kaleh a facilitat dezvoltarea regiunii prin schimburile comerciale cu produse locale. După 1829 desființându-se sistemul conform căruia insularii primeau provizii din Țara Românească și Oltenia, în 1833 se înființează târgul săptămânal de la Vârciorova, unde localnicii vând produsele lor cu taxele vamale aferente celor de peste Dunăre. (ATS FOM dosar 2101/1833 și 2633/1074 fila 1). Acest târg a funcționat până în secolul al XX-lea.

Întocmai precum prosperitatea economică este rezultatul dezvoltării conexiunilor între Orient și Occident, mitologia locală românească este o dovadă a faptului etnografic conservat, care a permis studierea și evidențierea raporturilor dintre Eu și celălalt, dintre Propriu și străin, dintre Asemănare și diferență, dintre Identitate și alteritate.

Istoria și dialogul intercultural la Ada Kaleh

Cu precădere în literatura de secol al XIX-lea și al XX-lea din care provin o mulțime de mărturii documentare referitoare la insula Ada Kaleh, dialogul intercultural este un fenomen ce presupune deschidere și respectul față de schimbul de opinii și interacțiunile

dintre locuitori și vizitatori, beneficiari ai unor viziuni asupra lumii clădite de tradiții, educații și civilizații diverse.

Conflictele de interese și situarea strategică au rămas o constantă a vieții insulare, astfel că prințul de Talleyrand era citat adesea și în preajma celui de al doilea război mondial pentru afirmația sa: „le centre de gravité du monde n'est pas ni sur l'Elbe, ni sur l'Adige; il est là-bas, aux frontières de l'Europe, sur le Danube.” (apud. Drăghicescu, 1943)

Fortificată de Bela al IV-lea și de Ludovic în 1390, de Ioan de Hunedoara și mai târziu de Leopold I, ocupată de turci în 1390, ocupată de Ștefan Lazarovici, despotul Serbiei în 1402, reocupată de turci în 1417, ocupată în 1418 de regele Sigismund al Ungariei, cunoscută din 1430 sub numele de Saan prin raportul întocmit de căpetenia cavalerilor teutoni aduși la Dunăre de regele Sigismund al Ungariei, ocupată de Ungaria în 1452, reocupată de turci scurtă vreme în 1455, reocupată de turci după bătălia de la Mohacs din 1526, din cauza poziției strategice de graniță, insula Ada Kaleh a fost în permanență disputată pe parcursul Evului Mediu între Imperiul Otoman și cel Habsburgic. Interesant de observat este și faptul că ea este menționată sporadic și în cel mai vechi document românesc păstrat *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung* (1521), în care se face referire la zona de lângă Porțile de fier arhicunoscută și denumită „locul cela strimtul”

„un om de la Nicopoe (= Nicopole) de mie mi-au spus că au văzut cu ochii lui că au trecut ceale corăbii ce știi și domniia-ta pre Dunăre în sus. I pak să știi că bagă den toate orașele câte 50 de oameni să fie în ajutor în corăbii. I pak să știi cumu se-au prins nește meșteri den Țarigrad (= Istanbul) cum vor treace aceale corabii la locul cela strimtul ce știi și domniia ta.” (*Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung*- <http://www.cimec.ro/Istorie/neacsu/rom/default.htm> consultat la data de 9.05.2014)

Austriecii au construit în 1689 o cetate fortificată compusă din trei părți (una pe malul stâng - fortul Carol, alta pe malul drept - fortul Elisabeta și în fine o insulă pe mijlocul Dunării numită Carolina în cinstea arhiducelui Carol) și după alte confruntări cu turcii care o repopulează în 1691, în 1696 insula revine temporar habsburgilor cu denumirea Noua Orșovă. O hartă italiană din epocă indică existența unui pod între insulă și fortul Elisabeta, iar explicațiile luminează realitatea: „Orșova e o cetate lângă Dunăre, situată în josul Belgradului, la frontiera ungară, română și transilvană”. Harta indică granița Transilvaniei diferită de Ungaria, care se întindea până la Orșova. Friederich Schwartz (?- 1728) ofițer, inginer, topograf, cartograf și arhitect austriac a fost trimis în 1721 să facă o hartă necesară construirii unei șosele de pe Valea Oltului, de la Cozia spre Transilvania: *Tabula Valachicae Cisalutanae per Friedericum Schwartium Regiminis Heisteriani Capitaneum* (1722). Șoseaua care făcea legătura cu insula Carolina (Ada Kaleh) se numea Via Carolina în cinstea împăratului Carol al VI-lea (1685-1740) al Sfântului Imperiu Roman (împărat al Sfântului Imperiu Roman din 12 octombrie 1711 până la moarte, rege la Ungariei sub numele de Carol III, rege la Boemiei sub numele de Carol II și principe al Transilvaniei). Pe harta întocmită de Friederich Schwartz există notița inscripției săpate și în stânca munților referitoare la faptul că romanii încercaseră tăierea unei șosele prin defileu:

„Unde vitejia lui Traian, împăratul romanilor, n-a îndrăznit să se lupte cu râul Olt, pe acolo a doua oară Carol al VI-lea, cu un admirabil curaj și stăruință a pătruns. El a început, cu ajutorul

lui Dumnezeu, această șosea prin Carpații cei sălbatici, lucrare care părușe romanilor imposibilă, și a terminat-o cu muncă herculeană, în timp de doi ani... s-au mărit veniturile visteriei. Călătorule, folosește-te, bucură-te de o binefacere așa de mare a celui mai providențial Principe; du-te fericit și gândește-te că nici o cale a virtuții nu este cu neputință.” (apud. Băcilă, 1924:181)

Munca țăranilor români din această regiune s-a desfășurat eroic, aceștia fiind obligați să lucreze cu boii și cu mâinile goale câte două zile alternativ, toată săptămâna, fără repaus (Dragalina, 1899).

În 1713 în corespondența lui Eugeniu de Savoia insula este denumită Porizza; în 1716 pe o hartă austriacă insula cu fortificații permanente se numește Carolina, iar pe hărțile turcești din secolul al XVIII-lea denumirile ei sunt: Atak, Adak sau Ada-I-Kebir (Ostrovul Mare). În 1716 Nicolae Mavrocordat trimite 3000-4000 de valahi pentru paza frontierei în acest loc. În 1717 insula devine granița dintre Imperiul Habsburgic și cel Otoman, principele Eugeniu de Savoia o ocupă și construiește forturi legate prin drumuri subterane, magazia de alimente, depozitele de muniții și cetatea sub formă de stea cu șase porți și douăzeci de turnuri. După 1718 zidurile Orșovei fuseseră dărâmate:

„din cauză că regiunea fusese despopulată de turci s-au adus coloniști din Italia, Franța, Germania, Serbia și România; (...) mai târziu s-au întărit din nou cu ziduri Mehadia (Mehedia), Rusiana Noua (Ada-Kaleh), Panciova.” (Drăghicescu, 1943: 77)

După ce în 1733 fusese bombardată de turci, în 1739 prin tratatul de la Belgrad insula este stăpânită de Imperiul Otoman. La 15 septembrie 1778 austriecii ocupă Ada-Kaleh (Orșova sau Rușiana Nouă), insula fortăreață de la Demir Capu (Poarta de Fier) pe care o consideră, fără discuție, un Gibraltar la regiunii din două motive: insula domină drumurile ambelor țărmuri și reprezintă cheia trecătoarei dintr-un bazin în altul al Dunării, reprezentând sentinele Austriei pe fluviu.

Dimitrie Bolintineanu amintește în *Suvenire de călătorie pe Dunăre* faptul că biserica călugărilor franciscani a fost transformată de turci în geamie cu minaret, iar faptul este certificat și de Colonelul Baron de Moltke în lucrarea sa *Lettres sur l'Orient*.

Hans Christian Andersen în *En Digters Bazar*, Copenhaga, ed. E. A. Reitzel, 1842 (apud. Romanescu, 1941:178) tradus în românește *Bazarul unui poet: Memoriu de călătorie în Grecia, Orient și Țările Dunărene* (Andersen, 2000) își notează în detaliu călătoria în Europa începută la 31 octombrie 1840 și sfârșită la 22 iulie 1841, precum și străbaterea Dunării:

„Pe tot drumul acelei după-amieze, dinspre Cernavodă, am trecut printre insule inundate, unde vârfurile sălciilor și-al câte unei colibe de stuf se șteau din ape. Nicăieri n-am văzut Dunărea în toată lățimea ei. Am petrecut o seară veselă în cabina cochetă, bine luminată! Șampania pocnea! Gustul pâinii de seară în vinul autentic de Tokay mi-a amintit de țara secarei, îndepărtata Danemarcă. În schimb, noaptea n-a mai fost asemenea serii! Sângele nostru a fost silit să curgă lângă țărmul bulgar! În aceste mlăștinoase câmpii, arșița verii nu clocește doar moliște, ci și milioane de țânțari veninoși, care chinuie locuitorii țărmurilor și echipajele de pe vapoare în modul cel mai cumplit. Nenumărate roiuri văzuseră lumina vieții în ultimele zile, năvălind către noi din belșug prin hublourile deschise; nimeni

nu se așteptase încă la asemenea prezență; roiau asupra noastră și înțepau în așa hal, încât sângele ne picura peste față și mâini.

A doua zi în zori, înainte să se crape de ziuă, ieșirăm pe punte toți, cu fața care mai de care mai însângerață și mai umflată. La miezul nopții trecusem pe lângă fortăreața turcească Silistra și acum vedeam la bord câțiva turci, care închiriaseră un loc de dormit pe punte; se culcaseră înfășurați în mari covoare și dormeau printre sacii de cărbuni. S-a luminat de zi! Insulele Dunării, sub apă, arătau ca niște păduri plutitoare - pe punctul de a se scufunda. Toată partea valahă oferea priveliștea unei nesfârșite suprafețe verzi; singura varietate o constituiau niște gherete părăsite de paznici sau clădirea de carantină lungă, văruiată în alb, cu acoperiș roșu; nu era nici copac, nici grădină; clădirea părea singuratică asemeni corăbiei unui navigator care face înconjurul lumii pe o mare absolut calmă, de nimeni străbătută.

Între stâncile albe și verdea câmpie valahă, deasupra fluviului care își ridică valurile asemenea unui lac, se întindea un frumos curcubeu. Cât de înflăcărat, cât de minunat! Multe curcubeie s-au arcut aici, văzute de pașale și boieri, dar au fost nevoite să dispară; nici un pictor, nici un poet nu le-a văzut - măreață imagine aeriană pe cerul întunecat! Mi-aș fi dorit să fiu pictor.” (Andersen, 2000)

Andersen descrie conform obiceiului său, cu un efort de înțelegere și cu o nesfârșită osteneală de a demonstra cât de asemănătoare este cunoașterea omenească a meleagurilor românești: „Eu am o cu totul altă natură, când călătoresc trebuie să fiu ocupat de dimineață până seara; trebuie să văd întruna câte ceva. Nu pot face altceva decât să împachetez în mintea mea orașe întregi, neamuri omenești, munți și mări.” (Andersen, 2000) Momentul șederii sale în carantină la Orșova Nouă, îl face să își imagineze existența unui serai al Pașei pe insula care, din rațiuni practice, renunțase la construirea separată a locuinței pentru femei. Cu această ocazie Andersen are ocazia să asculte fluierul și naiul unor români care fugiseră în Austria și care, de dorul țării lor, se întorseseră de bună voie. În mai 1841 teii sunt înfloriți și o mulțime de rândunele se refugiază în camera pasagerului hrănit cu slănină, varză acră și apă din Dunăre și care, drept urmare a tratației din carantină are nevoie de un tratament. Rețeta prescrisă de doctor e una tradițională, dar scriitorului i se pare potrivită pentru caii românilor: un pahar cu țuică și o cafea neagră fără zahăr. La Drencova, mergând pe jos și admirând splendoarea naturală a locului, Andersen l-a întâlnit pe Adam Marcu, un copil de țărani frumos și inteligent, care i-a răspuns danezului în germană, explicându-i că el acasă vorbește românește, iar la școală a învățat germană pentru vrea să se facă ofițer. Andersen e impresionat și notează:

„Niciodată vre-un copil străin nu mi-a grăit la prima vedere ca acesta. Fața lui nobilă, privirea lui deșteaptă și nevinovată, erau cel mai bun hrisov de boierie. El trebuie să ajungă ofițer. Și mă închin în fața oricărei doamne ungare nobile și bogate care va citi această carte și are un gând prietenesc pentru «Improvizatorul» meu sau pentru «Cântărețul» spunându-i că înconștient am un prieten bogat în Ungaria sau în Muntenia:
- Gândește-te la Adam Marcu din Drencova și ajută-ți micul compatriot după cum merită!” (apud. Romanescu, 1941: 189)

Oază musulmană în lumea europeană, turcii au stăpânit insula de la 4 august 1791, de la Pacea de la Șîștov, până la 1/ 13 iulie 1878, până la Tratatul de la Berlin. Din 1788 pe hărți

apare sub denumirea turcească de Ada Kale (Insula cetate). În 1790 pentru scurt timp insula revine sub stăpânire austriacă. În 1810 pandurii lui Tudor Vladimirescu ocupă insula pentru a apăra satele de la nord de Dunăre de prădătorii nesupuși sultanului, printre care Pazvanoglu. Se amintește faptul că garnizoana turcească de la Ada-Kaleh, nedisciplinată, jefuia ambele maluri ale Dunării, încât domnitorul Ion Vodă Caragea se plângea că an de an Oltenia era jefuită de garnizoana ostașilor turci. (Aricescu, 1996:47) În 1815 aceasta ocupă județele Mehedinți și Gorj, schimbând prefecții și subprefecții pentru a-i determina să îi aprovizioneze gratuit.

Între 1800 și 1821 insularii primeau daruri din Țara Românească sub formă de cereale, cornute, capre, grăsimi și miere, iar aceștia aveau dreptul de a trece în țara Românească și Ungaria pe baza unei adeverințe scrisă în limba franceză eliberată de Ministerul de externe sau de către guvernatorul otoman. Contrabanda cu vite, cereale, gaz, zahăr, miere, sare, cânepă valahă, spirt și tutun era o realitate în acea perioadă. De foarte multe ori existau treceri ilegale ale frontierei, astfel că „gospodăria lui Tudor Vladimirescu de la Cernet” era locul de unde insularii jefuiau sau luau robi. (*Istoria* 3, 1964: 869)

În timpul războiului ruso-turc, în 1828 (Dimitrescu Severeanu în *Revista de istorie, arheologie și filologie*:175-177) tocmai non-multilingvismul i-a făcut pe români eroi. În dreptul Cladovei, turcii trăgeau împotriva rușilor aflați în dealurile de deasupra satului românesc. Turcii strigau Alah! Alah!, rușii Nazat! Nazat! (adică назад= înapoi), iar românii, care habar nu aveau rusește, interpretând fonetic mesajul și crezând că rușii le strigă lor să meargă la sat, s-au repezit și au dat năvală în oastea turcească, făcându-se Dunăre, adică înfuriindu-se și i-au gonit pe turci.

În 1848 conducătorii revoluției pașoptiste române, 17 suflete printre care Nicolae Bălcescu și C. A. Rosetti au fost arestați și încarcerați la Ada Kaleh vreme de trei zile, fiind transportați cu un vas de război cu pânze pentru a fi încarcerați la Belgrad. Cu această ocazie, revoluționarii pașoptiști arestați au reușit să fugă pe teritoriul austriac, așa cum amintește și Dimitrie Bolintineanu în *Suvenire de călătorie pe Dunăre* (Bolintineanu, 2006).

Cetatea e blocată de beligeranți în timpul războiului de la 1877 și e aprovizionată în continuare de români. În 1878 după Războiul de Independență insula e preluată de austrieci, pe motiv că nu doreau ca aceasta să fie ocupată de ruși, fără ca acest lucru să fie prevăzut în ultimul alineat al articolului 3 din Tratatul de la San Stefano, ce preciza faptul că Turcia trebuia să evacueze insula și să distrugă fortificațiile. În 1883 administrația insulei în numele sultanului era sub conducerea unui muftiu care avea grijă de 500 de suflete. În 1885 insula declarată garnizoană deschisă e denumită oficial Ada Kaleh. În 1923 în urma unui referendum populația de origine turcă de pe insulă a cerut alipirea la România. Vizita regelui Carol II în 1931 și înființarea Societății Musulmana (Consiliul de Miniștri nr. 618/ 5 iunie 1931) a adus insulei scutirea de taxe pentru o anumită cantitate de mărfuri, înființarea unei fabrici de țigări, și dreptul de a vinde produse tradiționale și suveniruri vizitatorilor (ATS dosar 15/1932 Fondatorii Societății Musulmana din Ada Kaleh), iar vizita lui Gheorghe Gheorghiu Dej în 1949 a condus la înființarea unei fabrici de confecții. Familiile localnicilor erau formate din negustori, pescari, barcagii și pomicultori. În perioada interbelică unele familii făceau curse pe Dunăre Viena Galați vânzând călătorilor produse la suprapreț. În 1971, odată cu ridicarea barajului hidrocentralei de la Porțile de Fier s-a încercat reconstruirea vieții pe insula Șimian, iar insula Ada Kaleh a fost acoperită de ape.

4. Literatura comparată în domeniul comunicării interculturale

Cele mai interesante mărturii referitoare la viața insulei le descoperim în însemnările călătorilor străini din veacul al XIX-lea, pentru care descrierea călătoriilor devenise o modă. Străbătând Dunărea de la est la vest, de la Giurgiu la Orșova abatele Domenico Zanelli venise în 1841 în Țările Române preocupat fiind de educație și avusese ocazia să viziteze școli din București, din Iași, din Craiova. Născut la Cremona, abatele care era și directorul gazetei *Il giornale di Roma* participase la o lecție de franceză la Sfântul Sava în București. Mărturia lui este o dovadă de acceptare și recunoaștere a progresului regiunii:

„Comerțul românesc merge din ce în ce progresând, datorită navigației cu aburi pe Dunăre, care navigație ar fi perfectă dacă navele ar putea urca cataractele ce se întâlnesc la Cladova și la Orșova Nouă. S-a făcut proiectul unui canal, dar întreprinderea e uriașă; pentru moment se construiește de-a lungul fluviului o șosea comodă.” (Cernovodeanu, Bușă 2004: 44-54)

Descriindu-și *Călătoria plăcută în Grecia, Egipt, Turcia, pe Dunăre și din Viena spre Lombardia* în 1843, Giorgio Smancini avusese ocazia să călătorească de la Constanța la Cernavodă în mai iunie 1843 și pe Dunăre de la Cernavodă la Baziaș cu nava Argo. Călătoria creează perspective diverse. Decentrarea, schimbarea, reflecția și meta-comunicarea sunt căi de acces pentru lumea diversității multiple de pe malurile fluviului.

„Țărml românesc începea să devină mai înalt, iar fluviul încântător și pitoresc. (...) Urma apoi noul sat, Turnu Severin. Aici pe ambele maluri ale fluviului se pot admira ruinele podului lui Traian, și cele înalte ale turnului lui Severus. Imediat am trecut de Cladova, o mizeră fortăreață a Serbiei, și de cealaltă parte stătea schela Cladovei. (...) Am ajuns la Orșova, mai precis fortăreața insulei. Se găsesc fortificații pe acele insulițe. Castelul aflat pe o stâncă îmi amintește de un peisaj frumos de pe Rin și arhitectura musulmană dă un aspect oriental acestui oraș turcesc.

Vedem piscul muntelui de granit ce se învecinează cu cealaltă Orșovă. Aceasta se găsește în Banat, a cărei capitală e Timișoara. Intrăm în lazaret și după câteva ore, în care nu s-au controlat bagajele și pașapoartele, ni s-a dat drumul.” (apud. Cernovodeanu, Bușă 2004: 340)

Baroneasa Aloise Christine de Carlowitz (1797-1863) în a sa lucrare intitulată *Călătorie în Principatele Dunărene și la gurile Dunării* publicată în 1846 se referă în mod special la viața din regiunile de graniță remarcând comunicarea în medii pluriculturale și plurilingve în contextul cultural european de atunci marcat permanent de fluidizarea granițelor.

„Am început să privesc partea dinspre Dunăre. Deși cuprinsă între munți înalți, Dunărea părea calmă și valurile sale se îndreptau către malurile unei insule încântătoare unde, în mijlocul unei păduri de plop și chiparoși se ridicau minaretele unei moschei, acoperișurile câtorva clădiri și turnurile unei fortărețe. Cum știam că a doua zi urma să vizitez Orșova Nouă, mi-am întors privirile pentru a urmări cursul fluviului. Surpriza mea a fost mare, văzând fluviul, la mică distanță de insulă, întorcându-se în el însuși, acoperindu-se de spumă și ridicând valuri furioase, valuri care se loveau de stânci de toate formele și de toate culorile.” (apud. Vărzaru, 1984:118-122)

Patrick Leigh Fermor este autorul unei cărți de călătorie în trei volume (*The Time of Gifts- On Foot to Constantinople: From the Hook of Holland to the Middle Danube*-1977, *Between the Woods and the Water* -1986, *The Broken Road*- 2013) care descrie drumul pe jos prin Europa de la Hook of Holland la Constantinopol în perioada 1933-1934, început pe când autorul avea 18 ani și trei sferturi, adică 19 ani neîmpliniți. E un fel de a spune că și în ultima perioadă de timp aceste locuri îmbibate de istorie dau naștere unor romane fundamentale ale umanității.

Revizitând aceste impresii, comunicarea interculturală ca domeniu de cercetare în literatură are de câștigat în privința lărgirii ariei de cercetare și în ceea ce privește adaptarea studiului literaturii și traducerilor la contextual cultural, respectarea alterității și identității multiple. Deschiderea orizonturilor gândirii, punerea față în față a traducerilor cu ceea ce este străin, divers, redescoperit într-o anumită literatură reprezintă o modalitate de expansiune a „propriului câmp cultural” (Bourdieu, 1983: 183-198). E vorba de un impuls intelectual: pe de o parte spre cunoașterea spațiului cultural, a tezaurului său istoric și a limbii vorbite în spațiul respectiv, iar pe de altă parte spre conștientizarea limbii materne și a culturii proprii.

Bibliografie:

- Alecsandri, 1852: Vasile Alecsandri *Poezii populare Balade cântice bătrânești, adunate și îndreptate de*. Partea 1 Iași.
- Ali, 1934: Ahmed Ali *Monografia insulei Ada Kaleh*, Editura Scrisul românesc, Craiova.
- Andersen, 2000: Hans Christian Andersen *Bazarul unui poet: Memoriu de călătorie în Grecia, Orient și Țările Dunărene* traducere de Grete Tartler, București, Editura Univers.
- Aricescu, 1996: Constantin D. Aricescu *Istoria revoluțiunii române de la 1821*, Craiova, Scrisul românesc.
- ATS FOM dosar 2101/1833 și 2633/1074 fila 1
- ATS dosar 15/1932 Fondatorii Societății Musulmana din Ada Kaleh
- Băcilă, 1924: Ioan C. Băcilă *Oltenia sub austriaci, 1718-1739*, Craiova, 1924, p. 181
- Bibicescu, 1893: I.G. Bibicescu *Poezii populare din Transilvania*, București.
- Bolintineanu, 2006: Dimitrie Bolintineanu *Suvenire de călătorie pe Dunăre în Opere I-II*, prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic.
- Bourdieu, 1983: Bourdieu, *Ökonomisches Kapital- Kulturelles Kapital- Soziales Kapital*, în Krekel, R. *Soziale Ungleichheit. Soziale Welt*, volum special nr. 2, 183-198.
- Budiș, 1968: Monica Budiș, *Ada Kaleh aspecte istorico-etnografice așezare, gospodărie, privire generală*, în *Revista de folclor*, 13, nr. 05, 1968, p. 409-421.
- Buracu, 1924: Coriolan Buracu *Hercule Hercules, Iovan Iorgovan* Turnu Severin.
- Cernovodeanu, Bușă, 2004: Paul Cernovodeanu, Bușă Daniela *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea serie nouă* vol. 4 (1841-1846) ediție îngrijită de Georgeta Filitti, Beatrice Marinescu, Șerban Rădulescu Zoner, Editura Academiei, București.
- Collona Ceccaldi, 1882: Georges Collona Ceccaldi *Monuments antiques de Cyphre, de Syrie et d'Égypte*, Paris.
- Crăciun, 2007: Crăciun Corneliu *Straturi de gândire arhaică în romanul „Omul de Aur” de Mór Jókai*, Oradea, Logos'94.

- Dan, 1936: M. Ar. Dan *Monografia insulei Ada Kaleh*, Timișoara.
- Densusianu, 2008: Nicolae Densusianu *Dacia preistorică*, Editura Semne Artemis, București.
- Dianu, 1932: Romulus Dianu *Noaptea la Ada Kaleh*, București, editura Națională Cionei.
- Dimitrescu-Severeanu: V. Dimitrescu Severeanu în *Revista de istorie, arheologie și filologie* condusă de Gr. Tocilescu, p. 175-177
- Dragalina, 1899: P. Dragalina *Din istoria Banatului de Severin*, Caransebeș.
- Drăghicescu, 1943: Lt. Col. Mihail Drăghicescu Șeful Statului Major al Flotei *Istoricul principalelor puncte pe Dunăre de la Gura Tisei până la Mare pe coastele Mării de la Varna la Odessa*, București.
- Gheorghe, Iliescu, Popescu, 1964: Ștefan Gheorghe, Iliescu Vladimir, Popescu Virgil *Izvoarele istoriei României 1. de la Hesiod la Itinerariul lui Antonius Fonte sad historiam dacoromaniae pertinentes 1. Ab Hesiod usque ad Itinerarium Antonini* vol. 1 București, Institutul de Arheologie, Editura Academiei Române.
- Istoria 3, 1964: *Istoria României*, București, Editura Academiei, vol. 3, 1964, p. 869
- Lupi, 1932: Gino Lupi *Ada Kaleh, insula fermecată* traducere de Ion Berciu, în *Neamul românesc*, 17 XI 1932
- Marienescu, 1859: Atanase Marianu Marienescu *Poezia populară Balade culese și corese*, Broșura II Pesta Viena, 1859-1867, două broșuri.
- Păunel, 1930: Păunel Eugen I. *Viața și opera lui H. C. Andersen și trecerea lui prin România în 1841* Editura Socec, București.
- Pelimon, 1984: Alexandru Pelimon *Impresiuni de călătorie în România*, cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, Ediție îngrijită, note și bibliografie Dalila Lucia Aramă, București, Editura Sport Turism.
- Riese, 1878: Alexander Riese, *Geographi latini minores*, Heilbronae Apud Henningeros Fratres, <https://archive.org/stream/geographilatinii00riesgoog> consultat la data de 7 aprilie 2014)
- Romanescu, 1941: 177-Romanescu Marcel Andersen în România O călătorie pe Dunăre acum o sută de ani în *Revista Fundațiilor Regale*, an VIII, nr. 1, 1941 consultat pe site-ul Bibliotecii digitale a Bucureștilor la data de 7 mai 2014.
- Vărzaru, 1984: Simona Vărzaru *Prin Țările Române Călători străini în secolul al XIX-lea*, București, Editura Sport Turism.
- Teodorescu, 1885: G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, culegere Bucuresci, 1885 p. 615

SOCIAL INTERACTIONS AND MORALITY ISSUES IN IAN MCEWAN'S *THE INNOCENT*

Alina Buzarna-Tihenea (Galbeaza), PhD and Mihaela Rus, Assoc. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: In his fiction, the British contemporary writer Ian McEwan boldly exposes and explores the weaknesses and faults of a society he grows to know under more and more aspects. In his novels, the author permanently focuses on the interrelation between the private and the public spheres, by casting his characters on a stage spinning out of control and by exploring individuals, relationships, families, communities and even nations which are deeply shaken by the havoc of struggles for power, anxieties, private and public tensions, political and social conflicts. This article aims at analysing, through the lens of symbolic interactionism and social identity theories, the patterns of social interactions and several morality issues, as reflected in Ian McEwan's novel "The Innocent".

Keywords: identity, symbolic interactionism, role identity, morality, interactions

Introduction

The British contemporary writer Ian McEwan boldly exposes and explores the weaknesses and faults of a society he grows to know under more and more aspects. In his novels, the author permanently focuses on the interrelation between the private and the public spheres, by casting his characters on a stage spinning out of control and by exploring individuals, relationships, families, communities and even nations which are deeply shaken by the havoc of struggles for power, anxieties, private and public tensions, political and social conflicts. In McEwan's novels, interactions play an important role in fictionally illustrating the inherent interconnection between identity and social structures, professed by social identity theorists. The level of interaction refers to the concrete pattern of behaviour that characterizes day-to-day contacts among people in families, schools, social groups, typically studied by symbolic interactionists. For symbolic interactionists such as Baldwin, Cooley and Mead, the personal self develops as a consequence of interpersonal relationships with certain significant others (Harter 677).

Structural symbolic interactionism is also explained by Sheldon Stryker (who coined this concept in order to make reference to several ideas related to the nature of the individual and the relationship between the individual and society) and by Peter Burke as it follows: people act toward things based on the meaning those things have for them; and these meanings are derived from social interaction and modified through interpretation (Stryker and Burke, *The Past, Present and Future of an Identity Theory* 285). In his turn, Goffman assumes that people must mutually negotiate their respective identities before interaction is possible and that they continue to reinforce and renegotiate the original transaction throughout the encounter.

In structural symbolic interactionism, theorists start their scientific approaches from the premise that a symbol is socially defined, as it derives its meaning from social consensus and it is arbitrary, differing from one culture to another. Therefore, symbols evoke the same meaning responses in distinct individuals belonging to the same or similar cultures. Individuals use symbols (such as words, language and the naming of things including the self)

with the purpose of engaging in symbolic interaction. In order to interact with others, individuals must first establish both who they are and who their interlocutors are. Furthermore, the interaction is not between whole persons but between different aspects of persons having to do with their roles in the social groups or organizations they belong to (i.e. their role, personal and social identities) (Burke and Stets, *Identity Theory* 12-13).

McEwan's novels fictionally illustrate the ways in which social relationships and interactions play a significant role in the development and balance of the characters' identities. In general, it is presumed that identity development is strongly connected to the micro-level of relationships and interactions, as it involves the tension between how the individual sees himself or herself and how he or she is seen by significant others. Therefore, individuals need and internalize this assessment and recognition of significant others which takes place permanently, taking into consideration that their patterns of behaviour in the interactions with others are continuously judged and assessed both by themselves and by others (Machielse 15) and constantly readjusted, in accordance both with the respective context and with the feed-back they receive.

In order to engage with society and its values, to show the tensions between the public and the private words, and to emphasize the tensions at the level of personal relationships and interactions McEwan's novels deal with issues such as innocence, experience, guilt, morality and taboos, against the broader historical and political background. Faced with life changing (contingent) circumstances, orphaned siblings (*The Cement Garden*), disoriented individuals (*The Innocent*, *Amsterdam*, *Atonement*), couples which either separate as a consequence of miscommunication (*On Chesil Beach*, *Black Dogs*) or which, on the contrary, reconcile their differences and misunderstandings (*The Child in Time*) struggle for survival and/or happiness and desperately try to cope with situations haunted by loss, trauma, anxiety or change. Thus, McEwan's novels fictionally illustrate a wide range of human interactions and conflicts, offering interesting perspectives on the protagonists' minds and reactions and on the process of identity transformation, while being threatened by psychologically disrupting events (Pitt 9).

2. *The Innocent's* Risky Initiation and Interactions

McEwan's fiction offers memorable representations of the contrasts between innocence and the terms of experience, maturation and guilt. In *The Innocent*, McEwan casts Leonard Marnham (a post-office telephone technician in his mid twenties who has come to Berlin to help tap Russian phone lines, and who becomes involved in a romantic relationship with Maria Eckdorf, a 30 year old German divorcee) against the tensed background of the Cold War. His role in Operation Gold project, his relationship with his American superior, Bob Glass, his love affair with the experienced Maria and the confrontation with Otto (Maria's brutal ex-husband) contribute to Leonard's transgression from innocence to experience and question whether experience involves guilt and the loss of innocence.

The novel closely depicts Leonard's movement from inexperience and naiveté to a different stage which cannot be labelled as experience in the proper sense and tries to reveal the extent to which experience triggers the character's culpability and loss of innocence. Leonard's "multiple" inexperience at the level of his role, social and person identities is emphasised from the very beginning of the novel. At the age of 25, the young man has never

managed his life by himself; he has never made love to a woman and he has never had a serious romantic relationship. This lack of life experience makes Leonard awkward and confused in his relationships and interactions with other people. Clumsy in his interactions, he does not know how to cope with his new boss' abrasiveness, especially since he has never received an insult since becoming an adult. Once he meets Bob Glass, Leonard is struck and intimidated by his energy and force. When he talks to him for the first time on the phone, "Leonard's manner collapsed into the English dither he had wanted to avoid in conversation with an American. "Oh yes, look, I'm terribly sorry I..." (McEwan, *The Innocent* 4).

In McEwan's *The Innocent* there are certain instances which fictionally reflect Stryker's structural symbolic interactionist views according to which behaviour is dependent on a named or classified world. The names or class terms point to aspects of the environment, both physical and social, carry meaning in the form of shared behavioural expectations that rise from social interaction. By means of the interaction with others, the individual learns how to classify objects he or she comes into contact with, and in that process also learns how he or she is expected to behave with reference to those objects (Stryker 53-54). Leonard's inexperience regarding social interaction and relationships is emphasised in several episodes within the novel and he constantly has to adapt patterns of his behaviour in accordance with the new aspects of the environment. His lack of experience is emphasised in different situations: while being at the night-club with Glass, he receives a note from Maria and he impulsively reacts as a child, imagining for a moment that the note is from his mother. Later, a trip back home to his parents' house in a London suburb returns him rapidly to the role identity of a child. While comforting Maria, who has been beaten up by her ex-husband Otto, Leonard reflects on how little he knows about the true nature of people and what they are really capable of. He also asks Maria: "Why am I so ignorant?" to this question, she answers: "Not ignorant. Innocent" (McEwan, 1990: 131) It is this innocence, this naiveté that is dismantled within the novel, though whether this dismantling is an improvement or a drawback is open to question (Malcolm 126).

The responsibilities ensuing from his involvement in the military secret operation offer Leonard new perspectives accompanied by a feeling of male competence and pride, enforcing thus his male gender role identity but also the social (group) identity of military men. He begins to like the darkened environment of the military tunnel and the secrecy lurking beneath Berlin; he ends up by falling in love with "its earth, water and steel smell, and the deep, smothering silence, unlike any silence on the surface" (McEwan, *The Innocent* 116). His relationship with his American boss and with the other colleagues from the tunnel may be considered not only an initiation in multicultural social interactions, but also an introduction into the worlds of politics, war and espionage. Moreover, for the first time in his life, Leonard becomes acquainted with the struggles involved by loyalty, responsibility and self-preservation. For instance, he develops a tense friendship with Glass while entering into a secret partnership with an English superior named John MacNamee, who is plotting against the Americans.

As already stated, innocence can refer to a state of unknowing, where one's experience or knowledge is lesser, either from the point of view of the relationships with significant others, or by an absolute comparison to a more common normative scale. In *The Innocent*, the secret operation of the Allies also implies that power relationships are influenced by the level

of knowledge. From this perspective, this system of military clearance is a good illustration of Foucault's statement in *The History of Sexuality: the Will to Knowledge*, according to which power is based on knowledge and makes use of knowledge; on the other hand, power reproduces knowledge by shaping it in accordance with its intentions. Power creates and re-creates its own fields of exercise through knowledge. Both power and knowledge are to be seen as de-centralised, relativistic and dynamic systemic phenomena. Thus, it might be argued that knowledge determines force relations.

“A haunting investigation into the varying and troubling possibilities of knowledge” (130), as critic David Malcolm labels it, *The Innocent* is concerned with levels of understanding and awareness. For example, Leonard quickly finds out that information, on all levels, is scarce and it is often reluctantly shared or given in secrecy. It is Bob Glass the one who initiates Leonard into the underground secrets of the Cold War and in the levels of knowledge, in the sense of “military clearance”.

Leonard's initiation into the closed world of espionage involves acquiring clearance levels as he is exposed to the deeper mysteries of Operation Gold. Glass gives Leonard first, second and then third level clearance and explains that everyone thinks they know what the military operation they are involved in is about, but the information they are given access to depends on their level of army clearance. For instance, the soldiers guarding the warehouse above the tunnel know nothing from what Glass tells Leonard, and the whole business of different “levels” of knowledge is based on degrees of innocence (in the sense of lack of initiation) and power; the more the characters know about Operation Gold, the less innocent but the more powerful they are. Operation Gold is thus presented as an intricate, confusing and complex labyrinth of secrets and of levels of clearance and permission. Glass himself tells Leonard that:

The point is this (...) everybody thinks his clearance is the highest there is, and everyone thinks he has the final story. You only hear of a higher level at the moment you're being told about it (McEwan, *The Innocent* 13).

From this perspective, the relationship between Glass and Leonard is based on knowledge. Glass has a higher level of clearance; he has more information and initiates Leonard in the secret operation. Therefore, he is more powerful, he is situated on a higher hierarchical level; in other words, he is the boss and it is his orders that should be obeyed without any further discussion.

This relationship between Leonard and Glass reflects thus the typical symbolic interaction between the identity roles of the subordinate and his superior, within the army system. However, due to the context of military secrecy, Leonard and Glass's (fictional) interaction is also inscribed within Foucault's above mentioned interrelation between knowledge and power. The discourse (by means of which truth, morality and meaning are created) combines power and knowledge, and its power follows from the individual's casual acceptance of the reality with which he or she is presented. Individuals are created through discourse (through knowledge), they are made up from their experiences (the knowledge they encounter), and, therefore, those in control of their early life experiences have enormous power. When Bob Glass initiates Leonard within the intricate world of military secrecy, he

tells him that secrets are at the origins of consciousness, of society; secrets are the beginnings of individuality, the instigators of language (Slay 135). “Secrecy made us possible” (McEwan, *The Innocent* 35), Glass tells Leonard, who takes pride in this confidentiality. He thus becomes “a sharer in a secret”, and this situation pleases the young man enormously.

Within the novel, the author also illustrates Leonard’s initiation into the role identity of lover, as he acquires knowledge of a woman, of the mysteries of sex and romance and of different kinds of physical and emotional experiences he has never enjoyed. His relationship with Maria makes him experience serious emotions which he expresses in a way that he could never have done previously. The day-to-day routines of their life together also influence Leonard’s person identity, making him feel “grown-up at last” and even “civilized”.

Their relationship is building up slowly, with Leonard learning to be a gentle, respectful and passionate lover, preserving at the same time his general behaviour as a stereotypical English gentleman of the period. When he makes love with Maria, Leonard feels at first vulnerable and uncertain before a more experienced woman, as the traditional identity standards of the male-female gender roles internalized by Leonard do not match the situation he is exposed to. He is both aware and embarrassed of his inexperience and, at a certain point, he even has “his first intimation of a new and troubling feature” (McEwan, *The Innocent* 77), when he aggressively rejects Maria’s offer to help him; “Later on, he wondered what had troubled him” (McEwan, *The Innocent* 77). The movement from innocence also triggers darker experiences, such as rape fantasies induced by the interiorization of history and politics (he places himself in the role identity of the British conqueror and thinks of Maria as the subdued Germany), jealousy of Glass, and, finally, the grotesque and violent fight with, and the nightmarish murder and dismemberment of, Otto.

Moral codes and meanings affecting interactions and the perspectives upon what is right or what is wrong can differ not only between nations and cultures but also, to a certain extent, between personal characteristics, experiences, situations and circumstances. McEwan’s *The Innocent* seems to fictionally illustrate the social identity theory alleging that the person identity implies seeing oneself as a unique and distinct individual, different from significant others. It is the “idiosyncratic personality attributes that are not shared with other people” (Hogg 115). In Maria and Leonard’s case, the distinction lies in the characters’ different person identities and past (hi)stories, in their distinct personal experiences. Leonard does not know that, in fact, it is his vulnerability and lack of aggression which attracted Maria. This also frees her of social constraints and expectations and she is willing and anxious to guide Leonard into the world of sexual experience, the world of love:

She would not have to adopt a conventional role and be judged in it, and she would not be measured against other woman. Her fear of being physically abused had receded. She would not be obliged to do anything she did not want (McEwan, *The Innocent* 54).

On the one hand, Leonard discovers that he likes the idea of dominating and aggressing Maria and considers it as nothing more than a sexual role play, as a game which should bring both of them pleasure; according to him, “she was wrong to overdramatize” (McEwan, *The Innocent* 82) the so-called rape scene. Leonard’s sexual game reactivated in Maria’s mind the rape scene which she witnessed during the Russian occupation. Leonard’s

domineering soldier fantasy raises in Maria's mind the real memory of the subdued and raped victim and makes her think that Leonard is not the gentle and innocent young man she mistakenly took him for, but a violent and possessive man, just like her former husband, Otto.

Leonard will quickly realise his mistake and he will recognise that his attempt to sexually attack Maria was a childish, a brutish and a stupid one: "As more time passed, the more unbelievable his attack on Maria seemed, and the less forgivable" (McEwan, *The Innocent* 88). Leonard also learns that relationships imply reciprocity and communication and that each participant in a relationship should take into consideration not only his or her own desires but also those of the other individuals involved, and that he or she should also take into account the other's perspectives and life experience and the implications of these desires upon the relationship. This may be considered the moment of Leonard's true initiation into adulthood, the moment when he finally reaches manhood. When the two lovers eventually reunite and when Leonard begins to consider Maria as an equal partner, he is "truly grown-up at last" (McEwan, *The Innocent* 110).

At the level of the theme experience vs. innocence, in *The Innocent*, an extremely important part is played by the unheroic, violent and grotesque fight between Leonard and Otto, and by the novel's most horrific scene: the stomach-turning detailed description of the dismemberment of Otto's corpse on the table in Maria's apartment; these scenes represent the climax of both Leonard's sexual, (a)moral and political initiations (Slay 138). Concerning this scene, McEwan states that he was interested in rendering the way in which a violent impulse appears and grows inside the character, pushing him/her towards irrational and brutal behaviour:

In *The innocent*, a rather ordinary man is caught up in a difficult situation and becomes extremely violent. The protagonist's mind is full of images of the Second World War. I wanted to show the brutality man can inspire to by comparing the dismemberment of a corpse to the dismemberment of a city: the bomb-devastated Berlin of the post-war (Gonzalez Casademont 41-42).

The horrifying and grotesque elements of the scene and the questions related to the characters' morality do not lie so much in the description of the fight between Otto and Leonard but in the lovers' efforts to hide their unintentional crime (Seaboyer 27). Before these horrific and violent scenes, the thought of Otto's arriving to threaten Maria and Leonard's relationship unleashes the latter's imagination and provokes in his mind "fantasies of confrontation" drew up from film clichés: "He saw himself in movie style, the peaceable tough guy, hard to provoke, but once unleashed, demonically violent" (McEwan, *The Innocent* 119).

Leonard's fight with Otto is described as grotesque, macabre and absurd. Before the actual confrontation, Maria, faced with Otto's violence and Leonard's jealousy, provokes the latter to meet the intruder with fury and force: she encourages the fight by accusing Leonard of not properly acting in accordance with the standards associated to the male gender role identity and by encouraging him to appeal to his male force and authority: "You're a man, throw him out!" (McEwan, *The Innocent* 141). Then, things get worse, going far beyond the borders of the darkest nightmare, as not only do Leonard and Otto engage into a brutal

confrontation, but it also leads to even more savage acts. It seems that both characters have lost their humanly features beyond which they are nothing more than animals engaged in a savage and deadly fight. During the confrontation, Otto clinches Leonard's testicles, Leonard bites deep into former's face:

It was not a fighting manoeuvre. It was the agony that clenched his jaw (...). There was a roar that could not have been his own (McEwan, The Innocent 147).

Reasoning gets out of the question, violence grows beyond any humanly behaviour. Any trace of moral consciousness, of mere rationality, is effaced. Finally, Leonard and Maria smash Otto's skull with a cobbler's last, piercing the bone toe-first, and going deeper still and dropping the German veteran soldier dead to the floor (McEwan, The Innocent 147-148). Otto's violent murder assigns to Leonard and Maria the counternormative social role (Burke and Stets, Identity Theory 114) of murderers which they both interiorize and try to conceal. In order to avoid prison and legal punishment, the couple dismembers Otto's body, and tries to get rid of it and hide their crime. Several pages of the novel are dedicated to the detailed description of the ways in which Leonard and Maria dismember Otto, starting by amputating his lower legs below the knee, the arms, and then the head:

He was through the bone in seconds, through the cord, neatly guiding the flat of the saw against the base of the skull, snagging only briefly on the sinews of the neck, the gristle of the windpipe, and through... with no need for the linoleum knife (...). Otto's banged-up head clunked to the floor (McEwan, The Innocent 169).

The scene becomes even more nightmarish and stomach-turning, when Leonard has to cut Otto in half because the trunk is too big for the case. After the grotesque and detailed account of the dismemberment of Otto's corpse, Leonard gets out of Maria's apartment carrying Otto's mutilated body in two heavy suitcases; during his short "trip" to the city, made in order to discard the dismembered corpse, he is afraid of every passer-by. The cases are so heavy that Leonard cannot carry them more than 10 or 20 yards at a time; a dog, smelling fresh meat, attempts to scratch and snarl its way into the case. To make things worse, the railway lockers where he had planned to conceal the remains prove to be too small. Forced to hide the suitcases in his flat over night, Leonard falls into an exhausted sleep and in a troubling and haunting dream in which he pieces out the dismembered body.

Leonard's behaviour fictionally illustrates the explanations given by Stets and Burke, in their analysis of the interconnection between goals and identity standards; these two Professors explain that the agents whose legitimate means to a goal is blocked may resort to illegitimate (criminal) means (Burke and Stets, Identity Theory 6). Failing to discard Otto's body at the railway lockers, Leonard decides to hide it in Golden Operation Tunnel and, in order to prevent their discovery and his accusation, he resorts to another crime: he discloses information about the secret military operation to the Russians who eventually burst into the secret tunnel. In the end, private and public relationships, politics, secrecy and betrayal (elements of the chaotic and corrupted modern world dominated by the eternal fight for

dominance and power) all unite and cover up Otto's murder, but also discarding Leonard of his innocence.

Conclusion

Although his actions are overtly amoral, at the end of it all, Leonard still considers himself innocent, strongly believing that his grotesque behaviour was imposed by the situation he found himself into. Nonetheless, it is not innocence in the sense of lack of experience, but innocence defined as lack of guilt, which he advocates for several times, claiming that he has only done what seemed logical and necessary at the respective moment. For instance, as the U.S. soldiers try to open the suitcases containing Otto's dismembered corpse, Leonard thinks: "He had done his best, and he knew he was not a particularly bad person" (McEwan, *The Innocent* 191). Later on, he imagines a long exculpating speech, trying to explain his actions and their causes: "He was innocent", he thinks to himself, "that he knew" (McEwan, *The Innocent* 204). The novel leaves the debate open to the reader. Is Leonard gaining experience? And is his newly gained experience more important than his lost innocence? Does experience always involve the potential for this kind of horrific nightmares? Is there some innocence left within Leonard after his terrible and grotesque crime?

Taking into account Timothy Gauthier's statement professing that "a consciousness of lost innocence – of imperfection and corruption and, hence, of guilt – frequently underlines the accomplishment of maturity" (104), it may be argued that Leonard is far away from reaching real maturation. Although he committed murder, he grotesquely butchered Otto's body and he betrayed the secret Golden Operation, Leonard still denies his guilt, he still insists that he is innocent. From this point of view, Leonard, although has acquired new role, person and group identities, being initiated into the world of politics, foreign relationships, personal interactions and sex, he did not achieve complete maturity.

In connection to the issue of the protagonist's maturation process, in an interview given in 1990, Ian McEwan said about Leonard that:

He's a man who goes on protesting his innocence without ever really examining his guilt having been involved in at least a manslaughter, and having betrayed his country, and by an act of extraordinary paranoia rejected the woman he loves, because he suspects her of having an affair, he still manages to leave Berlin with an idea of his innocence intact. He's a worrying instance of a man who makes no use of history (McGrath).

Thus, from the author's perspective, Leonard did not truly acquired maturity; he did not learn much from his experiences. He committed amoral and grotesque deeds for which he does not consider himself responsible. Although his actions clearly show that he lost both his legal and moral innocence, he is not fully aware of this.

A final coda of the novel shows that, after thirty years of silence, the recently widowed Maria has written to Leonard from her home in Iowa; the memories waken up by her letter lead to his return to Berlin. Older and wiser, Leonard plans his trip to Iowa, but the novel's end remains ambiguous. It seems that, eventually, Leonard at least becomes aware that he had been wrong in what concerns his attitude towards Maria. However, as McEwan himself said, Leonard's possible reunion with her comes a little bit too late, as his life had already gone by,

while bearing in mind, all this time, an idea of his innocence intact. In Leonard's case, it is certain that the experiences in Berlin led to the loss of moral innocence (although he is not aware of it); however, the question of whether he achieved maturity by means of these experiences remains a debatable issue.

Works Cited

Primary source:

McEwan, Ian. *The Innocent*. London: Jonathan Cape. 1990

Secondary sources:

Burke, P. J., ed. *Contemporary Social Psychological theories*, Stanford: Stanford University Press. 2006.

Burke, Peter J. and Stets, Jan E. *Identity Theory*. Oxford: Oxford University Press. 2009

Burke, Peter J. and Stets, Jan E. "Identity Theory and Social Identity Theory". *Social Psychology Quarterly* Washington, DC.: Washington State University. 2000. Vol. 63. No 3. pp. 224-237

Burke P. J., Owens T. J., Thoits P. A. and Serpe R. T., eds. *Advances in Identity Theory and Research*. New York: Kluwer Academic/Plenum. 2003

Casademont, Rosa Gonzalez. "The Pleasure of Prose Writing vs. Pornographic Violence: An Interview with Ian McEwan". *The European English Messenger*. Vol. 1. No. 3 (Autumn 1992).

Harter, Susan. "Symbolic Interactionism Revisited: Potential Liabilities for the Self Constructed in the Crucible of Interpersonal Relationships". *Merrill-Palmer Quarterly*. Detroit: Wayne State University Press. 45 (4). 1999. p. 677.

Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. South Carolina, Columbia: University of South Carolina Press. 2002

McGrath, Patrick. "Ian McEwan", BOMB Magazine: The Artist's Voice since 1981, 33/Fall 1990, *Literature*, <http://bombsite.com/issues/33/articles/1368>, accessed on 4th April 2010

Pitt, Daniela. *The Representation of Trauma in Ian McEwan's Novels*. A Research Report for the Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Masters of Arts (English). Dr Michelle Adler, supervisor. University of the Witwatersrand: School of Humanities. 2009

Roelof, Hortulamus, Anja Machielse and Ludwien Meeuwesen, eds. *Social Isolation in Modern Society*. London and New York: Routledge. 2006

Seaboyer, Judith. "Sadism demands a story: Ian McEwan's *The comfort of strangers*". *Modern Fiction Studies*. 45.4. 1999. pp. 957- 986.

Slay, Jack Jr. *Ian McEwan* (Twayne's English Authors Series). Twayne Publishers. 1996.

Stets, Jan E. and Burke, Peter J. "Identity Theory and Social Identity Theory". *Social Psychology Quarterly*. 63. 3. American Sociological Association. Sept 2000. pp. 224-237.

Stryker, Sheldon. *Symbolic Interactionism: A Social Structural Version*. Caldwell, NJ: Blackburn Press. 1980.

Stryker, Sheldon and Burke, Peter. “The Past, Present and Future of an Identity Theory.” *Social Psychology Quarterly*. 63. 4. Dec. 2000. pp. 284-297. Special Millennium Issue on the State of Sociological Social Psychology. American Sociological Association

Wood, James. “James Wood writes about the manipulations of Ian McEwan”, *London Review of Books*, 30th April 2009, <http://www.lrb.co.uk/v31/n08/james-wood/james-wood-writes-about-the-manipulations-of-ian-mcewan>, accessed on 5th April 2010

Wood James, “On a Darkling Plain”. *The New Republic*. 18th April 2005. <http://www.tnr.com/article/darkling-plain>, accessed on 15th March 2011

ODE TO LADY LIBERTY- (RE)IMAGINING AMERICAN IDENTITY IN WALT WHITMAN'S PATRIOTIC POEMS

Ecaterina Cojoca, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In the 1855 Preface of his Leaves of Grass, Walt Whitman advocates for a new American – bred citizenship, suitable for the New World, one that would reflect the mighty amplitude of the nation and that would have as its core values the largeness and generosity of the spirit of the citizen, an unconquerable American citizen proud of his identity. Over the years, in the subsequent versions of Leaves of Grass, the whitmanesque notion of American identity defined its shape; whereas mainly adhesive and generous at first, it became convuls'd, turbulent and wilfull in his poems after the war, determined to defend its spirit at all costs. Democracy itself, which assumes in Whitman's poems various female images: mother, lover, and even temptress, is far from being only an ideology, it becomes a form of identification, it defines the essence of America(ns). As a chanter of the psalm[s] of the republic, Whitman assumes the role of literary nurturer of the democratic individuality of America, which is what this paper contends to emphasize.

Keywords:

I. Bonded by love and united in brotherhood - using erotic love to shape the country democratic

I shall use the words America and Democracy as convertible terms (Walt Whitman, Democratic Vistas, 1870)

Walt Whitman's reputation as the poet of democracy and as a herald of democratic unity in America and worldwide has been acknowledged over the years by many important critics and political philosophers¹. His democratic principles, erotic and bold, meant to publicize the marginalized voices of his society and to reconcile the inherent paradoxes of democracy, are strongly grounded in a principle of "Adhesiveness"², a unifying concept "that fuses, ties and aggregates, making the races comrades, and fraternizing all" (Democratic Vistas 24), shadowing a different type of American identity, one based on the unity between love and empathy, a mixture of aesthetic sensitivity that allows the new democratic America envisioned by Whitman. With its double contextual meaning, the concept of adhesiveness summarizes the way Whitman perceives democratic identification, both as the erotic fusion of bodies, and as the brotherly, comradely love and affection that unites under its embrace men

¹ Betsy Erkkila in her essay "Public Love, Whitman and Political Theory" significantly singles out Samuel H. Beer, Richard Rorty, and George Kateb, to which I would add Morton Schoolman with his meaningful book, *Reason & Horror Critical Theory, Democracy, and Aesthetic Individuality* (Routledge, 2001). All have explained the "union in diversity" principle regarded by Whitman as the ground for a truly democratic community, (a Hegelian principle in its essence, as oftentimes diversity in Whitman is synonym for the Hegelian paradox), each having approached rather differently the concept in itself, explaining it often in conflicting terms. Whereas nationalistic and community- centered for Beer and Rorty, individualistic yet empathetic and keenly responsive for Kateb. On a different note, Schoolman identifies Whitman's democracy as an aesthetic form of life that revolves around a democratic subject that embodies a new kind of individuality - the aesthetic individuality.

² In the same essay, Betsy Erkkila frames the whitmanesque principle of democracy based on this principle of "adhesiveness" to prove that by incorporating the overtly erotic into his poetic texts, playing on the fluidity of bodies and homoerotic affection, Whitman brings about a publicization of emotional and physical gratification as a viable solution for solving democracy's inherent paradoxes and crises.

and women alike, slaves and masters, presidents and prostitutes, symbolically melting genders, professions, ranks and classes into one universally loving embrace. In "Not Heaving from my Ribb'd Breast Only", a poem included in the erotically themed *Calamus* cluster, adhesiveness appears as the orgasmic "pulse of life" (Complete Poems 152), bringing speaker and poet to an aesthetic and physical climax. The poem builds up as a stream of (half) parallel structures to portray on a linguistic level the gradual amplification of sexual tension, heightened by the repetitive "Not in" as in "Not heaving from my ribb'd breast only [...], Not in this beating and pounding [...], Not in the husky pantings through clinch'd teeth, Not in sounded and resounded words, chattering words, echoes, dead words, [...], Nor in the limbs and senses of my body that take you and dismiss you continually - not there" (CP 152), only to end in an ecstatic "O adhesiveness! O pulse of my life!/ Need I that you exist and show yourself any more than in these songs?" The poems, Whitman suggests, are an example of adhesiveness in its purest form – a union that transcends time and space, spreading across the generations of readers the message of democratic inclusiveness. In this particular instance, adhesiveness is both physical and spiritual, it becomes a guiding principle that overcomes the physical boundaries of the written poem – the words themselves seal the spiritual union between speaker and his object of contemplation, also between speaker and readers. Adhesiveness transcends "these songs", lingering after the speaker's climax of pleasure, to form in spirit, through an expansion of the democratic sentiment, and in form, as a physical unity of the American states, the "transcendental Union" chanted emphatically in "Mother with Thy Equal Brood" (CP 468).

In "So Long!", a poem about the poet's imagined closure of his literary activity, adhesiveness appears as a sign of political identity, the identity of the states, "the Union more and more compact, indissoluble", hold together by the "great individual, fluid as Nature, chaste, compassionate, fully arm'd" (LG 512). As the speaker announces a few lines further, adhesiveness "shall be limitless, unloosen'd", thus having the ability to cut across boundaries of any kind, be they social, cultural, spatial or temporal. Only an universally adopted concept in its fluidity would justify the vision of a triumphant future of his beloved states, equally celebrated as diverse, and yet unified in their diversity. This fluidity, characteristic of the states and individuals alike, is a distinguishing feature of adhesiveness. When linked to the concept of identity and democracy, it implies a certain adaptability, malleability and responsiveness, all qualities that represent the type of democracy that Whitman truly envisioned, a democracy based on empathy and a receptivity to the interests and sensibilities of the community.

Both Betsy Erkkila and George Kateb accentuate the adhesive democracy envisioned by Whitman as a way of reconciling opposing and even conflictual views, specific to a political system aiming to accomplish a unified community in its diversity without hindering the individual rights. Precisely for the fact that the term carries an obvious homoerotic charge, the poet publicly embracing the erotic as an expression of freedom and of universal acceptance and tolerance, Betsy Erkkila remarks in the introduction to the co-coordinated volume under the same title, *Breaking Bounds*, that Whitman's vision of democracy is genuine in its attempt to unsettle the male-female polarity and disrupt the feudalistic patriarchal norms, thus creating on an aesthetic level a national unity that includes and embraces the social outcasts as well: "By equating democracy with sexual liberation,

Whitman was also the first poet to provoke [...] the deepest underlying fear of democracy in America: that in its purest form democracy would lead to a blurring of sexual bounds and thus the breakdown of a social and bourgeois economy based on the management of the body and the polarization of the male and female spheres" (Breaking Bounds 7-8).

The fluidity of the human body as expressed in poems like "Song of Myself", "I Sing the Body Electric" or in "For You O Democracy", denotes both liberty in movement and thought, emancipation in all its forms (sexual, social, aesthetic, and political), as well as a strong connectedness. In "Public Love" Erkkilä remarks that "Whitman seeks to resolve the paradox of liberty and union and the political crisis of the nation not through an appeal to law, the Constitution, the courts, or "by arms" but through the erotic force of physical love and intimacy between men" (127), an intimacy between poet and readers across generations. Whitman is able to forge in his poems through a variety of literary techniques, such as the poet's predilection for the present tense, for the all-inclusive vernacular language, and for directly addressing his readers³. Erkkilä places a tremendous emphasis on Whitman's publicization of the homoerotic body, accentuating not only the fact that the poet is among the first of his kind to open the social public space for the homosexual voices, but also the fact that the very act of writing in itself aims at achieving national reunification, as "Whitman begins to formulate the notion of a public culture of men loving men as a model of the nonstate forms of democratic America that will unite America and the world in ties "stronger than the hoops of iron"" (129).

On the one hand, Whitman writes in the vernacular, thus altering literary tradition, in order to separate and distinguish himself from the bards of the Old World, a separation for which he ardently militated. In section 3 of the poem "Thou Mother with Thy Equal Brood", the poet, the symbolic "brain of the New World" undertakes a task that acquires mystical dimensions: "Brain of the New World, what a task is thine/ To formulate the Modern - out of the peerless grandeur of the modern,/ Out of thyself, comprising science, to recast poems, churches, art" (CP 469). In charge of "recasting" the poems, of shaping the cultural mentality of the New World, the poet embodies the symbol of the divine, acquiring messianic significance. Through his poetry, Whitman aims to shape and model the democratic "mystical Union" (CP 473) of the future America as he envisions it, and like a Messiah, he preaches a new law, a law of equitable inclusiveness based on "empathetic identification"⁴.

³ In the article "Whitman's Song of Parting: "So long!" as l'envoi" Kenneth M. Price and Cynthia G. Bernstein review the array of Whitman's poetic techniques in "So Long!", however, the link between language and ideology in Whitman's is greatly explored in Wai Chee Dimock's article "Whitman, Syntax and Political Theory", comprised in the volume *Breaking Bounds*, Oxford UP, 1996. Dimock postulates the parallel between what he calls "the syntax of the self" (64) and the democratic ideology, and the way this parallelism plays out in Whitman's poetic context.

⁴ "Empathetic Identification" is the term that gives the title of an article written by Mary Bittner Wisener in 1978, and which lies at the core of an alternative moral theory proposed by the author. The moral paradigm proposed by Wisener engages the concept of "empathetic identification" to mean an "experiment in imagination" (107), when an individual "deliberately imagines himself to be having another's experience" (107). Drawing on Bernard Williams' ideas on the relationship between the imagination and the self, Wiseman suggests that by mentally transposing another's experience into his/her private life, one becomes, figuratively, someone else. The concept implies that the traditional identification boundaries are surmounted once the individual is able to empathetically connect to his/her peer, therefore, I believe the concept fits perfectly the concept of adhesiveness employed by Whitman. Betsy Erkkilä locates the roots of "sympathetic identification" concept as she calls it, in Adam Smith's *The Theory of Moral Sentiments* ("Public Love"129).

On the other hand, Whitman's "brilliant vernacular transformation of tradition", as K. Price calls it (67), aims to establish a new literary tradition, that of the empathic connectedness⁵ among the simple, common people of America, the poet's aimed readers. For example, towards the end of the poem "So Long!" the speaker suddenly turns towards the reader, whomever he is, addressing him directly with the appellative "Camerado" and announcing the reader that "[...] This is no book,/ Who touches this touches a man" (CP 513). As a token of remembrance, the speaker offers a kiss to seal the union and the bond of friendship: "Dear friend whoever you are, take this kiss/ I give it especially to you, do not forget me" (CP 514). The ending of the poem is especially revelatory: "I love you, I depart from materials" the speaker declares, "I am as one *disembodied*, triumphant, dead" (*idem*, my emphasis). The adjective used to suggest the immateriality of the soul, acquires, in light of the concept of adhesiveness, the symbolic meaning of pure freedom: a separation from the body implies not necessarily a physical death, but an allegorical separation from the confinements of the traditional expression of the heterosexual body, and from the traditional expression of individualism. The speaker becomes symbolically "disembodied" because thus he is able to identify with all the voices of his generation and the generations to follow, to speak truly and heartily "of the people" and "for the people".

II. Democratic Individualism and Aesthetic Democracy - mapping national identity through aesthetic sensitivity

In the 1872 *Preface to Leaves of Grass*, Walt Whitman writes about his poetic intentions to create an "imaginative New World" (CP 774) that would encompass his age of "to-day" and "any thing of it – of its world – America - Cities and States – the years, the events of our Nineteenth century – the rapidity of movement – the violent contrasts, fluctuations in light and shade, of hope and fear – the entire revolution made by science in the poetic method – these great new underlying facts and new ideas rushing in and spreading everywhere" (CP 773/774). The contrasts and fluctuations of this new world in which "History and Humanity seem to seek to culminate" (CP 774) account for this world's universality and its all-inclusiveness, in which the individual finds possibility to "resume the eternal play anew" (CP 774), and to assume consciously a constant transformation of the self. Whitman counted on the "vast, seething mass of materials, ampler, better, (worse also)" (CP 775) that represents America in his view, to form for good the "great Ideal Nationality of the future, the Nation of the Body and of the Soul" (CP 775). The inherent presence of contradiction in the democratic system is what the poet celebrates, and what for him constitutes the right environment for transformation. The nation, itself caught in the same process of individuation and change as its subjects, the speaker suggests, exists as a system via the dynamics of its internal differentiations or distinctions. The demand of the poet, as an observer of the system and as a subject, element of the system, is to "help put these United States (even if only in imagination), hand in hand, in one unbroken circle in a chant" (CP 777).

⁵ To describe the whitmanesque idea of connectedness and adhesiveness, Betsy Erkkila uses in "Public Love" the term "imaginative identification", stating that "This imaginative identification with the feeling of others becomes the affective base for justice and oppression on behalf of oneself and others worldwide" (129).

As George Kateb states in *The Inner Ocean*, Whitman literary career revolves around his aim "to understand this connection between "en masse" and the individual" (Kateb 79). Crediting Whitman with being an outstanding theorist of democracy who contributed greatly to the "doctrine of the individual", Kateb contends that in Whitman's poems the reader sees "the doctrine of the individual in a democracy carried to its idealist perfection" (79). Using a rhetoric of inclusiveness, Whitman portrays perfection precisely in this emblematic unity of differences called democracy. In *Democratic Vistas* democracy is a binding force that "it alone can bind, and ever seeks to bind, all nations, all men, of however various and distant lands, into a brotherhood, a family" (DV 25), negating entirely the image of an individualism⁶ that alienates and isolates.

The interconnectedness between individual, community, and politics, "opposite equals" (CP 35) as they are, creates what the poet calls in "Song of Myself" a "knit of identity" (CP 35) representative of a democratic society. The constant "procreant urge of the world" (CP 35) that seems to set the time of "inception" into a continuum, an eternal present, is nothing but the individual's struggle to validate his identity in the ongoing dialectical process of recognition identified by Hegel in his *Phenomenology of Spirit*. An individual's true self-realization and freedom are impossible to achieve without having an identity unanimously recognized by the community, just like the community has to be unanimously recognized by each subject individually in order to function properly and become a true realization of the Spirit in the Hegelian sense. Identity plays, in Whitman's work, the role of a mediator for freedom, in that it allows the subject to attain self-consciousness, on a personal level, and to reach historical consciousness, on a collective level, taking a shared part in what Berdiaev called the "body of history"⁷, and becoming an integral part of the nation, of the universal. In the last part of "Song of the Universal" the speaker contends that the nation itself is fully realized as a nation only after the "scheme's culmination", only after America reaches its ideal and becomes fully democratic: "And thou America,/ For the scheme's culmination, its thought and its reality, / For these (not for thyself) thou has arrived" (CP 256).

The importance of individual identity and evolution in relation to the universal and historical destiny is stressed both throughout *Leaves of Grass* and in *Democratic Vistas*, where the poet contends, somewhat bitterly, that "society in these States, is canker'd, crude, superstitious, and rotten. Political, or law-made society is, and private, or voluntary society, is also" (CP 194). Whitman acknowledges the effects of a fratricidal war and of industrialization, with the growth of the economy based on mass production and consumption, using a powerful adjective to stress the disjointed state of the historical body in his time: "canker'd." The poet sees society plagued by hypocrisy, lack of "moral conscience" and fraud, unable to recognize and achieve its true democratic potential due to the individuals' inability to consciously engage in the process of transsubjectivation (i.e. a trajectory of self-realization within), in true Foucauldian sense. Unengaged in this process of metamorphosis that takes place within his own self, the subject is unable to evolve in a system that follows

⁶ For a detailed account on American individualism and its evolution as a social concept and value, Nathan Glazer's essay "Individualism and Equality in the United States" is particularly revealing.

⁷ In *The Meaning of History and Spirit and Reality*, philosopher Nikolai Berdiaev analyzes the interrelation between the individual destiny and the historical destiny, the philosopher explaining the Russian revolutions of the 20th century as a breakdown of a cankered historical body.

the same principle of existence: continuous evolution. If the individual's identity is unclear, unformed, the historical body will echo that condition. It is the individual's duty to "identify" himself, to make his way of being, and thus to infuse meaning to democracy as well, as the poet suggests in "To Think of Time": "And I have dream'd that the purpose and essence of the known life, the transient,/ Is to form and decide identity for the unknown life, the permanent" (CP 454). To "decide identity" is to create it, as for Whitman, democracy was a result of the creative endeavor of the masses, a multivocalic body that "rejects none, accepts all" (CP 362).

Although apparently conflicting in tone, Whitman's *Democratic Vistas* does not present a different, darker image of the individual and of democracy than that contained in his poetry; instead it emphasizes a concept of democracy that operates on contradiction, that is "always in the process of becoming other than it is" (Frank 404), and thus, constantly capable of changing its ethos, regardless of its inner contradictions, a capacity he also recognizes in the individual. *Leaves of Grass* acclaims the individual's formative potential: "It is not to diffuse you that you were born of your mother and father, it is to identify you,/It is not that you should be undecided, but that you should be decided" (CP 453) the speaker utters in "To Think of Time." Even this undeviating decidedness that Whitman requires of the individual is not as simple as it may seem, because as Jason Frank in his article "Aesthetic Democracy: Walt Whitman and the Poetry of the People" remarks, at a collective level, Whitman is aware that even the people is "never at one with itself" (Frank 404), emphasizing thus a fractured subjectivity, both personal and collective, present in Whitman's poetry. The contradictory forces inherent in the individual and in society, the self/non-self dialectics at play in *Leaves of Grass* emphasize a vision of inclusive democracy present in Whitman's poetry, opening a space where opposing forms of the self, or selves, equally as important or "supreme", can cohabitate freely, without hindering their diversity. "Have you thought there could be but a single supreme?," rhetorically asks the speaker of "By Blue Ontario's Shore", then hastily adding "There can be any number of supremes – one does not countervail another any more than one eyesight/countervails another, or one life countervails another" (CP 363).

In "By Blue Ontario's Shore," the speaker sings of a Nation "announcing itself" that, like the speaker himself, acclaims in its impersonal individuality⁸ a self-sufficiency: "I myself make the only growth by which I can be appreciated,/ I reject none, accept all, then reproduce all in my own forms" (CP 362). Whitman's individualism is a synthesis, a synergy of oppositional identities of the people, will and nation in order to form Democracy as an *Idea* in true Hegelian sense, namely as an ideal meant to reconcile individuality, otherness and absolute freedom in a unitary whole. The self, expressed by the first person pronoun, unites

⁸ In *The Inner Ocean* George Kateb emphasizes the distinction between *individuality* and individualism, contending that transcendentalist writers encourage in their writings "democratic individuality, not individualism pure and simple" (83). Individuality celebrates difference, but a type of difference that adds flavour to the greater community, as transcendentalists "call their readers to live more intensely" (idem). Whereas individualism, Kateb implies, is the product of rapacious capitalism, as its main goal is "the pursuit of status" (idem) and acquiring of wealth. Kateb identifies the former type of individuality as "impersonal individuality" (92), and the latter type as "possessive individuality" (97). *Impersonal individuality* is a type of individuality that stems from contemplation and a capacity to view the surrounding world with contemplative and empathetic eyes, as he explains: "Impersonal individuality is still individuality only in the sense that sociality is transcended now and then, and something godlike (and childlike) is approached" (92). For Kateb, the poet's relation with his reality is "the content of impersonal individuality" (93).

speaker, nation and reader under the same “I”, creating a multifaceted subjectivity that translates the idea of unity in diversity into what Thomas F. Haddox called an “assertion of One Identity” (Haddox 2). “I” is no longer the “I” of the author, an expression of Whitman’s selfhood, but becomes almost mystically the expression of the supreme Persona, the hypostasis, that unites individual, people, and nation into an expression of transcendental democracy⁹; “I” and “we” become one and in that oneness a polysemous democratic identity is created, as the speaker contends: “We are powerful and tremendous in ourselves,/ We are executive in ourselves, we are sufficient in the variety/ of ourselves,/ We are the most beautiful to ourselves and in ourselves” (CP 361). The “I”, the polysemous self that includes a “variety of ourselves” represents a new type of individuality, the *Person* open to consensual communion with other “varieties” of self, the only individualism that would permit the realization of a transcendental democracy, a democracy that allows full realization of the self through and with others. Only a polysemous democracy seems to be fit for a nation that “is not merely a nation, but a teeming Nation of nations” (CP 364). A nation that abounds in diversity, a diversity that is embraced and accepted, the speaker in the poem contends, is a nation that can achieve its full democratic potential, even if Whitman’s democracy presents itself like the Hegelian dialectic, as an amalgamation of opposites.

Whitman’s aesthetic interpretation of democracy, inclusive and sensitive to the cultural, social and spiritual needs of others, serve as a basis for what Morton Schoolman in *Reason and Horror* calls “aesthetic individuality” (Schoolman 2), a type of individuality which is notable for the quality of receptivity: “Aesthetic reason is receptive to the diversity of differences of which the world is composed when it acknowledges the fathomless of the world and affirms that its meaning and value is mysterious [...]” (4). Through metaphor and description, “exquisitely democratic forms of representation” Schoolman contends, Whitman is able to reconcile the differences of the puzzle that is America on the symbolic level, as the “aesthetic forms of representation democratically enable differences to appear together” (230).

Such reconciliation of differences to conceive one identity only appears in poems like “Thy Mother with Thy Equal Brood”, and “By Blue Ontario’s Shore”. In all of these, Whitman depicts democracy in both tender and passionate terms, its portrayals ranging from mother to lover, sister and mistress. The maternal figure is dominant in “Thy Mother with Thy Equal Brood”, a poem structured into six parts, each describing America in all its splendor and cataloguing its beauties. The Mother, a metaphor for democracy and nation (for Whitman, “convertible terms”), is both a symbol of unity and of equality. She is depicted protectively sheltering her “equal brood”, the “varied chain of different States” (CP 468), uniting them under her protective wing: “yet one identity only”, as the speaker mentions. If here, the states are symbolically united by Democracy the Mother, in “By Blue Ontario’s Shore” the states become themselves “the amplest poem” (CP 364), and are collectively united under Whitman’s poetic embrace, the “evangel-poet of democracy and love” as Erkkila described him (Public Love 126). The democratic embrace in “Thy Mother...” alludes to procreation, as the speaker aims to “Sow a seed for thee of endless Nationality” (CP 468), in order to ensure the continuity of the democratic line for the states, and also to preserve the “real Union” as it

⁹ See Nadine Ricks, *Emerson’s Transcendental Democracy: a look at Emerson’s views on American Politics*, Omaha: University of Nebraska, 1964. Print.

will be "accomplish'd" by future generations: "Beautiful world of new superber birth that rises to my eyes, [...]/ Emblem of general maternity and lifted above all, [...]/ Out of thy teeming womb thy giant babes in ceaseless procession issuing,/ Acceding from such gestation, taking and giving continual strength and life" (CP 470). The endless procession of "giant babes" and the continual stream of life suggests that for Whitman, the democratic national identity, the emblematic symbol of the New World, is fluid and continuous, displaying an elasticity that is able to accommodate diversity in all its forms, racial, social, religious or sexual. In "I Sing the Body Electric" the metaphor of the *procession* reappears. The poet ecstatically acclaims that "All is a procession,/ The universe is a procession with measured and perfect motion" (CP 132), a motion that both engages the individual and frees him from the bonds of routine, conventionalism and taboo. The constant flux of history, represented in Whitman's poetry by the metaphor of the "flow" (both in the fluid movement of the sexual act, and in the creative flow of poetic inspiration), constantly changing and metamorphosing through a motion of converging and differentiating, unties the individual from his self-imposed limitations, as well as from those restrictions imposed by the society in which he lives. This is not to imply, however, that the individual is no longer an organic part of his society – on the contrary, both are part of the same motion and succession of events, but each plays his role, as fundamental as any other's, in the act of creating historical, cultural identity, as the poet explains in the same poem quoted above: "Each has his or her place in the procession" (*idem*). In "By Blue Ontario's Shore" the speaker describes the union as "elastic", both to acclaim its accommodating diversity and to celebrate it as a form of universality: "[...] The formation of the Constitution,/ The separate States, the simple elastic scheme, the immigrants,/ The Union always swarming with blatherers and always sure and impregnable" (CP 366). The bond, "sure and impregnable" represents the affective union between the speaker, poet and readers.

Democracy is as much a reality for Whitman, as it is a dream, an ideal, requiring continuous effort to maintain. Throughout *Leaves of Grass*, Whitman seems to reiterate that the democratic ideal, the nation's self-consciousness, is attainable only in an interpersonal context, emphasizing that the nation's individuality and the individualism of the people develop concomitantly only through mutual recognition, empathy and cooperation.

Bibliography

- Berdiaev, Nikolai. *Sensul Istoriei*. Translated by Radu Părpăuță. București: Polirom, 2013. Print.
- Erkkila, Betsy. *Public Love. Whitman the Political Poet*. New York and Oxford: Oxford UP, 1989. Print.
- Erkkila, Betsy and Grossman, Jay, ed. *Breaking Bounds*. New York and Oxford: Oxford UP, 1996. Print.
- Frank, Jason. "Aesthetic Democracy: Walt Whitman and the Poetry of the People". *The Review of Politics*. 69.3 (2007): 402-430.
- Glazer, Nathan. "Individualism and Equality in the United States". *Making America. The Society and Culture of the United States*. Luedtke, Luther R., ed. Published by the Office of English Language Programs, United States Department of State. Washington DC, 2005, 226-240. Print.

- Haddox, Thomas F. "Whitman's End of History: *As I Sat Alone by Blue's Ontario Shore, Democratic Vistas*, and Postbellum Politics of Nostalgia". *Walt Whitman Quarterly Review* 22.1 (2004): 1-22. Print.
- Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Translated by A. V. Miller. New York: Oxford UP, 1977. Print.
- Kateb, George. *The Inner Ocean*. Ithaca and London: Cornell UP, 1992. Print.
- Price, Kenneth M. and Bernstein, Cynthia G.. "Whitman's Sign of Parting: "So long!" as l'envoi". *Walt Whitman Quarterly Review*. 9 (Fall 1991), 65-76.
- Ricks, Nadine, *Emerson's Transcendental Democracy: a look at Emerson's views on American Politics*, Omaha: University of Nebraska, 1964. Print.
- Schoolman, Morton. *Reason & Horror. Critical Theory, Democracy, and Aesthetic Individuality*. New York and London: Routledge, 2001. Print.
- Whitman, Walt. *Democratic Vistas*. Iowa City: Iowa UP, 2010. Print.
- Whitman, Walt. *The Complete Poems*. New York: Penguin, 2004. Print.

IDENTITARY VALUES IN EMINESCU'S JOURNALISM

Mihaela Mocanu, Scientific Researcher, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Manifesting in multiple directions, from texts on cultural themes to political editorials, from economy studies to pamphlets and ironical comments, Eminescu describes in his articles the variety of issues of the nineteenth century, expressing in the same time the predilection for the rhetoric of identity, during a period in which the national independence represented a challenge. In the journalist's vision, preserving and cultivating the identity values – language, culture, religion and history represent the only solution for saving the national being facing the „foreignism”. Without pleading for remaining enclosed inside the borders of the national culture and history, the journalist declares himself to follow the direction of his mentor from Junimea, Titu Maiorescu, for adopting with measure the institutions and the attitudes from abroad and for adapting them to the Romanian realities. In the journalist's vision, the extremes – the identity crispening, the nationalist, religious or cultural enclosure, on one hand, and on the other hand, the eulogize of the plurality of cultures, of the mixture of voices, prove to be as pernicious, through the effects that they generate at the level of the spiritual identity and of the relationship with the other.

Keywords: Eminescu, journalistic work, national identity, identity values

Introducere

Fiecare generație s-a simțit datoră să-l descopere pe Eminescu prin prisma epistemei specifice și mai puțin prin raportare la contextul veacului al XIX-lea care a generat scrisului poetului. Eludarea orizontului social, istoric și politic, în care a fost creată opera publicistică eminesciană, a condus de altfel la aplicarea unor etichete mistificatoare gândirii politice a jurnalistului. În aceste condiții, aplecarea asupra publicisticii eminesciene, cu înțelegerea timpului istoric care o generează și a presupuzițiilor care guvernează interpretarea, oferă șansa accesului la sensurile profunde ale operei, conducând la reevaluarea judecăților de valoare emise de exegeza de-a lungul vremii. Suntem convinși că proliferarea unor clișee interpretative nu poate decât să afecteze imaginii lui Eminescu. În aceste condiții, soluția evitării unei cantonări în cadrele mistificatoare ale exegezei este apelul la texte: „să vorbim despre Eminescu dinlăuntrul lui” (Irimia, 2009: 3-6), să ne așezăm în marginea articolelor pentru a identifica întrebările la care răspunde scrisul jurnalistului și universul de sensuri pe care îl construiește creația eminesciană.

Lucrarea noastră are la bază două premise esențiale:

a) prima este aceea că discursul publicistic eminescian propune o lectură particulară a evenimentelor ce caracterizează societatea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, exprimând atitudinile și opțiunile jurnalistului față de problemele timpului;

b) cea de-a doua premisă este aceea că viziunea lui Eminescu asupra relației identitate națională - alteritate culturală poartă amprenta structurilor mentale și culturale specifice veacului al XIX-lea.

Situate în perioada studiilor vieneze, debuturile carierei jurnalistice eminesciene sunt strâns legate de viața culturală și politică a studenților români aflați la studii în străinătate, prefigurându-se încă de pe acum interesul jurnalistului pentru problema națională și pentru deschiderea față de valorile culturale ale celorlalte popoare. Intrarea în redacția „Curierului de Iași”, în toamna anului 1874, echivalează cu asumarea unei profesii și cu angajarea lui

Eminescu pe terenul dezbaterilor politice care îi vor solicita energiile și-i vor măcina existența până la sfârșitul vieții. Dacă publicația ieșeană oferă poetului ocazia exersării stilului jurnalistic, activitatea desfășurată la „*Timpul*” va conduce la dobândirea maturității publicistice și la stăpânirea deplină a discursului jurnalistic. În calitate de redactor, redactor șef și responsabil cu partea politică la publicația conservatorilor, Eminescu desfășoară o intensă activitate editorială, făcând dovada unei concepții social-politice bine încheiate și a refuzului oricăror constrângeri ideologice (Vatamaniuc 1996: 5). În noiembrie 1888, cu doar un an înainte de trecerea în neființă, poetul revine în spațiul gazetăresc, prin colaborarea la „*România liberă*” și „*Fântâna Blanduziei*”. Articolele editate acum configurează epilogul carierei jurnalistice eminesciene, înscriindu-se pe aceeași linie tematică și de expresie cultivată la „*Timpul*”.

Trăind și scriind într-o epocă în care naționalismul era mult mai aproape de înțelegerea ca fenomen al dragostei și al respectului față de valorile identitare - limbă, cultură, religie și istorie, Eminescu devine susținător fervent al păstrării și cultivării spiritului național românesc. Manifestând o atitudine critică față de generația care, fără a ține cont de specificul autohton, transformă în principii absolute cunoștințele însușite la studii în străinătate, gazetarul pledează pentru măsură în adoptarea „formelor străine” și pentru adaptarea acestora la profilul spiritual și la nevoile neamului românesc:

„Nu sunt acestea simțirile unor străini necunosători de istoria țării? Nu s-au mulțumit a batjocori gloriile noastre naționale, au disprețuit apucăturile, deprinderile, tradițiunile, adică tot ce face dintr-un popor să fie el iar nu altul. Și au venit cu idei noi, cu apucături străine, cu tendințe cosmopolite. După capul lor tot ce a fost în țară a fost rău; numai ce au făcut ei este bine” (Opere XIII, p. 122).

Identitatea națională constituie o idee-forță a întregii publicistici eminesciene, înregistrând de-a lungul timpului nuanțări, precizări, amplificări, dar care nu se va stinge niciodată. Obsesia ideii naționale, evidențiată în repetate rânduri de exegeții creației eminesciene, își trage sevele din îngrijorarea jurnalistului privind pierderea identității naționale, sub impactul dominației străine și al mirajului modelelor occidentale. Apărător al ființei naționale, Eminescu nu obosește să denunțe pericolul influențelor străine: „Adunătura de ieri se aristocratizează, contractă repede deprinderi de jeunesse dorée a Parisului, și viața maimuțată după Occident e scumpă în București” (Opere XII, p. 143). De la tribuna publicațiilor la care semnează, jurnalistul pledează pentru conservarea și cultivarea valorilor românismului: limba, cultura, religia și istoria, premisă obligatorie pentru păstrarea identității de neam.

Problematica identității naționale în veacul al XIX-lea

Veacul al XIX-lea, supranumit de istorici „veacul naționalităților”, aduce în prim plan o chestiune stringentă pentru majoritatea popoarelor europene – problema statului național. Este o epocă marcată de ample mișcări sociale și politice în plan european, iar luptele de emancipare și de eliberare ale românilor se înscriu în contextul mai larg al încercării micilor state de a-și câștiga locul pe harta unei Europe moderne și independente.

Secolul al XIX-lea, în special cea de-a doua jumătate a acestuia, marchează o etapă esențială în procesul istoric de constituire a statului român modern. Momentul revoluționar de

la 1821, cu prefacerile politice care urmează acestui eveniment, și mișcările de la 1848, situate în contextul mai larg al încercărilor micilor state de a-și câștiga locul pe harta unei Europe moderne și independente, anunță o perioadă de mari transformări pe calea modernizării statului român. În cea de-a doua decadă a veacului, anii 1859 și 1877 se impun ca date de referință în istoria modernă a poporului român: primul este anul Miciei Uniri, în care Moldova și Țara Românească își unesc destinele ca urmare a dublei alegeri ca domn a lui Alexandru Ioan Cuza, iar 1877 este anul în care statul român își cucerește independența pe câmpul de luptă. Dubla alegere ca domnitor a lui Alexandru Ioan Cuza, la 5 ianuarie 1859, în Moldova, și la 24 ianuarie 1859, în Țara Românească, constituie evenimentul politic care deschide calea reformelor democratice în Principate. Fără a insista pe legile și reformele emise în timpul domniei lui Cuza, menționăm că sistemul constituțional introdus în 1866 oferă premisele încadrării Principatelor între statele cu cele mai moderne structuri democratice din epocă (Berindei 2002: 137). Un moment de răscruce îl constituie înlăturarea de la domnie a lui Alexandru Ioan Cuza, în 1866, și instalarea unui prinț străin la conducerea țării. Apărea astfel pericolul unei intervenții otomane directe și al desfacerii Unirii, la care se adăugau și alte probleme cauzate de manevrele diplomatice ale marilor puteri. Situația de criză este depășită ca urmare a implicării responsabililor politici interni, precum și a proaspetei diplomații românești.

Între momentul în care Principatele dobândesc o Constituție modernă, în 1866, și clipa obținerii și recunoașterii de către marile puteri a suveranității și independenței câștigate prin intrarea în războiul ruso-turc declanșat în 1877, se scurge un deceniu, considerat de istorici drept o etapă de pregătire a momentului așteptat de secole: recunoașterea românilor ca popor liber, independent și european (Berindei 2002: 49).

Cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea se caracterizează prin intensificarea mișcării unioniste din principate, idealul unirii devenind nucleul dur al gândirii politice din această perioadă. Eterogenă și marcată de contraste, societatea românească a vremii trece printr-o perioadă de mari transformări pe calea modernizării, prefacerile economice, politice, sociale și culturale prin care trece România în această perioadă constituind o etapă esențială în procesul istoric de formare a statului român modern.

Obsesia ideii naționale, reflectată de publicistica eminesciană, este generată de îngrijorarea jurnalistului privind pierderea identității naționale, sub impactul dominației străine și a mirajului modelelor occidentale. Pentru Eminescu, națiunea este ridicată la rang de religie, iar paradele de naționalism îi provoacă repulsie: „Naționalitatea trebuie simțită cu inima și nu vorbită numai cu gura. Ceea ce se simte și respectă adânc, se pronunță arareori!” (Ms. Ac. Rom. 2257 fol. 41).

Valori identitare în publicistica eminesciană

Graba cu care tânăra clasă politică românească preia modelele Apusului suscită reacția jurnalistului care observă cu amărăciune că totul se limitează la: „aceeași vânătoare de funcții și câștig, aceeași pretextare a patriei și libertății pentru interese personale, aceeași mizerie care vine fatal la un popor ce-și începe viața prin instituții improvizate de dinafară, sau de străini, sau de uliță, și care n-a cunoscut că orice progres adevărat nu poate fi decât istoric, decât în legătură cu trecutul”(Eminescu 1985: 224).

Manifestând încredere în calitățile morale ale poporului din care face parte, Eminescu realizează unul dintre cele mai sugestive portrete spirituale ale neamului său:

„Când zicem «român» fantasma psihologică care trece pe dinaintea ochilor noștri în acel moment e un om a cărui semn distinctiv e adevărul. Rău sau bun, românul e adevărat. Inteligent fără viclenie, rău — dacă e rău, fără fățarnicie; bun fără slăbiciune; c-un cuvânt ni se pare că atât calitățile cât și defectele românului sunt întregi, neînchircite; el se arată cum este. N-are o cocoasă intelectuală sau fizică ce caută a o ascunde, nu are apucăturile omului slab; [î]i lipsește acel iz de slăbiciune care precumpănește în fenomenele vieții noastre publice sub forma linsă a bizantinismului și a expedientelor. Toate figurile acele fățarnice și rele, viclene fără inteligență, toate acele câte ascund o duplicitate în expresie, ceva hibrid, nu încap în cadrul noțiunii «român»” (Eminescu 1985: 77-78).

Subliniind că „naționalismul eminescian” trebuie citit prin grila contextului social-istoric al epocii, Alexandru Sereș notează: „Naționalismul său nu e funciar, ci contextual, folosit aproape exclusiv ca armă împotriva liberalismului, pe care poetul-ziarist îl combate machiavelic, urmărind cu obstinație scopul său – apărarea valorilor conservatorismului” (Sereș 2000: 7).

Strâns legată de eticheta de naționalist, acuzația de xenofobie, formulată de unii exegeți, a fost generată de eludarea contextului social, politic și economic al veacului al XIX-lea și de excerptarea tendențioasă a unor fragmente din corpul articolelor. În spatele repudierii „străinismului” se află de fapt preocuparea lui Eminescu față de problemele țării și îngrijorarea privind situația grea a țărănimii. Aceasta risca să fie sufocată prin îngroșarea „păturii superpuse”, alcătuită din elemente alogene mai vechi, care se „aclimatizaseră” în societatea românească, și din imigranți din imperiile vecine. În aceste condiții, jurnalistul evidențiază în repetate rânduri pericolul ca țara să se transforme într-o zonă de polarizare a populațiilor neproductive din marile imperii.

Eminescu pledează în paginile publicațiilor la care scrie pentru respectul și conservarea valorilor românismului, subliniind că limba, cultura, religia și istoria rămân principalele mijloace de cultivare a identității de neam. Realizăm în rândurile ce urmează o recenzie a concepțiilor jurnalistului Eminescu privind importanța și efectele acestor valori identitare în configurarea profilului spiritual al neamului românesc.

Limba

Publicistica eminesciană obligă discursul jurnalistic al vremii să-și înnoiască tiparele, tot astfel cum poezia eminesciană marchează intrarea lirismului românesc pe noi coordonate. Odată cu Eminescu, limbajul jurnalistic românesc își primenește mijloacele de expresie și modalitățile de construcție a argumentației discursive. Un merit incontestabil îi revine gazetarului în rafinarea și limpezirea mijloacelor de exprimare ale limbii române, într-o perioadă în care lipsa unor norme literare se face simțită în stilul greoi al publicisticii din epocă, caracterizat prin amestecul de vechi și nou, prin oscilații la nivelul lexicului și al formelor gramaticale. Preocuparea lui Eminescu în sensul modernizării limbii române, evidentă în ambele domenii ale scrisului său - creație poetică și publicistică, are la bază convingerea că: „Măsurariul civilizațiunei unui popor în ziua de azi e o limbă sonoră și aptă de a exprima prin sunete - noțiuni, prin șir și accent logic - cugete, prin accent etic - simțăminte. Modul de a înșira în fraze noțiune după noțiune, o caracteristică mai abstractă ori

mai concretă a noțiunilor în sine, toate astea, dacă limba e să fie națională, sunt ale limbei, căci de nu va fi așa, e prea lesne ca un om să vorbească nemțește, d.es., cu material de vorbă unguresc”. (Opere IX, p. 93)

Mijloc de conservare și de cultivare a identității naționale, într-o epocă în care problema independenței se dovedește imperioasă pentru multe dintre statele europene, limba constituie o dimensiune esențială a problematicii publicisticii eminesciene. Atrăgând atenția asupra necesităților de normare și de modernizare a limbii române, Eminescu se lansează într-o campanie acerbă împotriva „limbii păsărești”, cultivată de presa vremii, și a fluctuațiilor lingvistice vizibile la nivelul discursului gazetarilor. Jurnalistul susține că fiecare înnoire pe terenul limbii trebuie să aibă la bază tradiția și evidențiază pericolele modernizărilor pripite. Fără a se opune înnoirilor, Eminescu critică „formele goale” și jurnaliștii care „fabrică vorbe nouă, risipind vechea zidire a limbii românești, pentru a părea că tot zic ceva, pentru a simula o cultură care n-o au și o pricepere pe care natura n-a voit să le-o deie” (Opere X, p. 441). În acest condiții, eforturile jurnalistului, privind cultivarea limbii române literare, se înscriu în contextul mai larg al luptei împotriva „formelor fără fond” și a exceselor pe care le generează acestea.

O lectură comparativă a publicațiilor românești din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea evidențiază superioritatea limbajului eminescian. Comparativ cu limbajul presei din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, numărul grafiilor și al formelor gramaticale oscilante este sensibil redus în publicistica eminesciană, fapt ce reflectă o mai bună stăpânire a mijloacelor limbii de către gazetar. Prin punerea în circulație a unui număr însemnat de termeni neologici și prin glosările frecvente din corpul articolelor, Eminescu contribuie la educarea publicului cititor în spiritul normativității și al îmbogățirii limbii române, într-o perioadă în care nesiguranța și lipsa unor norme general valabile generează fluctuații la nivelul exprimării verbale.

Jurnalistul evidențiază și rolul bisericii în constituirea unei limbi naționale unitare, afirmând că „Dacă chiar ar fi existat înclinări de dialectizare a limbii noastre, ele au încetat din momentul în care biserica au creat limba literară, au sfințit-o, au ridicat-o la rangul unei limbi hieratice și de stat. Din acel moment trăsătura de unitate a devenit și a rămas limba și naționalitatea, pe când înainte românul înclina a confunda naționalitatea cu religia” (Opere XII, p. 363).

Cultura

Debuturile carierei jurnalistice a lui Mihai Eminescu se situează în perioada studiilor universitare vieneze și sunt strâns legate de viața culturală și politică a studenților români aflați la studii în străinătate. Poetul își face intrarea pe tărâmul gazetăriei cu articolul *O scriere critică*, publicat în 7/19 ianuarie 1870, în „Albina” condusă de Vincențiu Babeș, care sprijinea lupta românilor aflați sub stăpânire austro-ungară. Articolul reprezintă răspunsul pe care Eminescu îl dă în numele studenților români din Viena, la atacurile lui D. Petrino împotriva instituțiilor culturale din Bucovina și a influenței exercitate de Aron Pumnul care, după etimologismul promovat ca normă în scrierea limbii române de cărturarii Școlii Ardelene, pleda pentru fonetismul absolut, la fel de impropriu sistemului limbii române. De fapt, Eminescu nu polemiza cu D. Petrino, ci „dialoga peste capul mărunțului partizan mai curând cu părintele căruia îi vizează metodic scrierile, de la *O cercetare critică*... (1867) până la

Observări polemice (1869)” (Munteanu 1973: 59). Trimiterile sunt explicite în corpul articolului, în care Eminescu apreciază „stilul bun și limpede” al lui Titu Maiorescu, reproșându-i însă pretenția ridicării culturii și civilizației românești la nivelul celei europene, fără a ține cont de stările reale de lucruri din țara noastră.

După momentul debutului jurnalistic, urmează colaborarea de câțiva ani la „Familia” lui Iosif Vulcan, colaborare inițiată cu *Repertoriul nostru teatral*, tipărit ca editorial în numărul din 18/30 ianuarie 1870 al revistei. Textul face parte dintr-o campanie mai amplă de sprijinire a înființării teatrului național și subliniază necesitatea elaborării unui repertoriu dramatic național precum și a înființării unei publicații care să ofere tinerilor posibilitatea de a-și publica creațiile literare.

Începându-și activitatea publicistică concomitent cu studiile universitare, Eminescu dezvoltă în cadrul articolelor o serie de teze enunțate de profesorii săi la Universitățile din Viena și Berlin, însemnările din manuscrise fiind elocvente în relevarea fenomenului de contaminare. Jurnalistul manifestă atitudine critică față de tinerii care absolutizează ideile însușite în Europa Occidentală, fără a se raporta la determinările istorice ale fenomenelor. Considerând că viitorul nu trebuie să fie o simplă continuare a trecutului, ci mai degrabă rectificarea acestuia, Eminescu pledează pentru preluarea și aplicarea „formelor” noi doar în măsura în care acestea sunt adecvate specificului național. Debutul publicistic reflectă maturitatea și independența de gândire a jurnalistului în tratarea problemelor culturale, siguranța discursului și argumentarea solidă a punctelor de vedere.

Religia

Importanța pe care Eminescu o acordă bisericii în procesul de păstrare a identității naționale este subliniată încă din articolul „Se vorbește în consiliu...”, apărut în noiembrie 1876, text în care jurnalistul își exprimă indignarea față de politica dualismului austro-ungar de a desființa instituțiile naționale în țările aflate sub ocupație. Gazetarul pledează pentru drepturile românilor aflați sub dominație, subliniind că: „biserica și școala, atâta cer românii din Austro-Ungaria pe sama lor, și prin aceasta și-au cerut păstrarea naționalității și nimic mai mult. În de judecarea lucrurilor acestei lumi și mai ales în secolul nostru ne-am deprins a aplica o singură măsură, aceea a interesului material, a stăpânirii asupra puterii fizice; și cu toate acestea oamenii, chiar cei mai materialişti, lucrează fără să vrea, ba fără să știe, pentru un scop mai înalt. Această conștiință o are poporul, n-o are câteodată omul cult” (IX, 252).

Spre deosebire de instituții naționale precum guvernul, partidele politice sau administrația, care sunt supuse unei critici necruțătoare din partea jurnalistului, biserica și școala se bucură de un tratament aparte. În concepția lui Eminescu biserica vine să sprijine și să continue procesul educativ realizat de școală: „biserica este asemenea un institut de creștere, și influența ei asupra școlii primare este cea mai folositoare” (Opere X, p. 137). Ambele instituții joacă un rol covârșitor în configurarea profilului spiritual al unui popor și în păstrarea identității de neam.

Religia este echivalată de Eminescu cu recunoașterea existenței unui principiu moral în istoria umanității, ea fiind totodată reazimul populațiilor aservite :

„Fără îndoială, sărăcia e un izvor de rele fizice și morale, dar e tot atât de adevărat că relele morale sunt la rândul lor cauze ale decadenței economice. Într-o țară în care religia și curăția

moravurilor au fost înlăturate prin epicureism și sibaritism, în care conștiința de drept și nedrept, de bine și rău sunt zilnic jignite prin ridicarea socială a unei păture de oameni neonești, în care nepăsarea a ajuns a admira pe oamenii de nimic, însă abili, spiritul public caută în zadar un razim în contra corupțiunii. Departe de-a găsi undeva acest razim, el e din contră atras în vârtejul general și ajunge a crede că legile morale, uniforme pentru toate popoarele, sunt vorbe goale cari se pretextează din gură, dar pe cari nu le crede nimenea”. (Opere XII, p. 325)

Istoria

Fără îndoială, trecutul este în publicistica lui Eminescu un reper fundamental în funcție de care se alcătuiește optica sa. Jurnalistul mărturisește de altfel explicit fascinația pentru trecut, simțindu-se mult mai aproape de înaintași, de Mușatini și Basarabi, decât de contemporanii săi. Predilecția pentru trecutul istoric se întemeiază pe o bună cunoaștere a izvoarelor, pe studiul atent al cronicilor și manuscriselor vechi și pe dragostea pentru făuritorii de istorie. În acest sens, Garabet Ibrăileanu afirmă că „în opera lui Eminescu găsim toate aspectele sentimentului trecutului: trecutul vechi, veacul de mijloc, viața socială din trecut, trecutul său propriu. Acest sentiment al trecutului e foarte caracteristic pentru Eminescu” (1970, p. 73). Publicistica eminesciană relevă o dublă legătură cu trecutul, reflectată pe de o parte în cultul înaintașilor, iar pe de altă parte în nostalgia unui model social ideal. În polemica cu viciile și nimicnicia prezentului, istoria oferă gazetarului sursa unor modele exemplare și spațiul compensatoriu în fața lipsei de autenticitate a valorilor contemporane.

Acuzat frecvent că proiectează asupra trecutului o perspectivă idilică, Eminescu transformă istoria în element de referință pentru actele prezentului, convins fiind că „viitorul (...) e continuarea, în cazul cel mai bun, rectificarea trecutului”. În cadrul excursului jurnalistic, paseismul dobândește semnificațiile unui comentariu explicativ, euristic, de confirmare a valorilor naționale autentice, într-o vreme în care țara doar visa la libertate și independență. Istoria este ridicată la rang de valoare paradigmatică, iar evocarea trecutului favorizează evaluarea critică a prezentului și identificarea unor soluții eficiente la problemele politice ale țării.

„Jurnalistica eminesciană dispune totdeauna de o scenă, plasată între două vaste orizonturi simbolice, Paradisul și Infernul, afirmă Monica Spiridon. Mai precis, trecutul istoric și, respectiv, prezentul decăzut din vechea demnitate. Între ele, gazetarul face ritual naveta” (Spiridon 2003: 57). În acest joc al punerii în scenă cu rol demonstrativ, prezentul devine, în contrast cu trecutul, o lume pe dos în care prea puține lucruri sunt așa cum ar trebui să fie. Detenta temporală are la bază convingerea jurnalistului că „publicul român, ca orice public din lume, trăiește în prezent și puțini, prea puțini se interesează de trecutul țării lor” (Opere XII, p. 22) și că ignorarea experienței înaintașilor împiedică procesul de modernizare a țării.

În publicistica eminesciană, trecutul este ilustrat de figuri istorice memorabile, de fapte de eroism care dobândesc valoare exemplară pentru generația contemporană. Transfigurarea utopică a trecutului, trecerea sub tăcere a aspectelor negative, se înscrie în trama *mitului vârstei de aur*, bogat ilustrat de scrisul eminescian. Dezamăgit de actele clasei politice românești, gazetarul se întoarce spre trecut ca spre un spațiu compensatoriu și nu ezită să-și exprime admirația față de personalități precum Ștefan cel Mare, Mircea cel Bătrân, Matei Basarab ș.a. Atitudinea encomiastică față de trecut îi va atrage de altfel acuza de reacționar.

Eminescu le răspunde acuzatorilor, chiar în textul articolelor, susținând că: „adevăratul progres nu se poate opera decât conservând pe de o parte, adăugând pe de alta” (Opere IX, p. 417) și că „adevăratul progres, fiind o legătură naturală între trecut și viitor, se inspiră din tradițiunile trecutului, înlăturând inovațiunile improvizate și aventurile hazardoase” (*ibidem*).

Având conștiința relației complexe dintre trecutul istoric și politică, Eminescu le concepe în complementaritate, în măsura în care trecutul oferă premisele desfășurării prezentului, iar politica trebuie să țină cont de vechile fundamente ale societății pentru a-și adecva obiectivele la specificul acesteia. În acest context, „paseismul dobândește alt sens: dacă trecutul are și atribute idilice, istoria se transformă în istorisire, izvorând din timpurile exemplare și scurgându-se către sfârșit, dilatându-se, astfel, sistemul de referință al discursului și ajungându-se la o ficțiune explicativă, euristică” (Baciu 2005:140). În articole interesează doar caracterul exemplar al acestor istorisiri, faptele oferind premisele desfășurării argumentației jurnalistului, ale proiecției în paradigmatic și în regim de generalitate a poveștii.

Concluzii

Oferind gazetarului ocazia exprimării concepțiilor și atitudinilor față de o lume în care „atât de multe nu erau cum trebuie să fie”, publicistica eminesciană evidențiază concepția jurnalistului privind relația identitate/ alteritate în societatea românească a veacului al XIX-lea și efectele acestei viziuni în procesul de resemantizare a referențialului evenimential. Semne identitare în întâlnirea cu celălalt, limba, cultura, religia și istoria sunt analizate pe rând de jurnalist, într-o „o tactică a accesibilității, uneori aproape emfatică” (Spiridon 2009: 180), destinată înțelegerii comune.

Convins fiind că experiența celuiilalt contribuie imens la cunoașterea identității, fie că e vorba de individ sau de comunitate, Eminescu nu ezită să evidențieze potențialul imens al întâlnirii cu celălalt, contribuția acestuia la redescoperirea propriilor rădăcini. Dinamica identitate/ alteritate devine o temă recurentă a publicisticii eminesciene, fiind abordată de-a lungul întregii cariere jurnalistice. Conservarea valorilor naționale, a limbii, culturii, religiei și istoriei unui popor, devine, în viziunea jurnalistului, premisă obligatorie pentru păstrarea identității de neam.

Suntem convinși că abandonarea declarativă a clișeelelor, a locurilor comune în analiza operei eminesciene, nu anulează pericolul elaborării altor scheme vide, insipide, de interpretare. De aceea, am avut în vedere o permanentă raportare la referențialul evenimential al textelor, la orizontul social, politic și istoric al veacului al XIX-lea care oferă sursa tematică a articolelor.

Bibliografie

- Andriescu Alexandru, *Publicistica eminesciană – operă de asanare morală*, în „Cronica”, nr 13, pp. 1-8, 1990.
- Baciu Rodica-Magdalena, *Conștiință critică și viziune tragică în publicistica eminesciană*, Editura Universitaria, Craiova, 2005.
- Berindei Dan, *Societatea românească în vremea lui Carol I (1866-1876)*, Editura Elion, București, 2002.
- Călinescu G., *Opera lui Mihai Eminescu*, 2 vol., Editura Minerva, București, 1976.

- Creția Petru, *Publicistica lui M. Eminescu*, prefață la M. Eminescu, *Opere IX*, ediția Perpessicius, Editura Academiei, București, 1980.
- Cubleșan Constantin, *Eminescu în orizontul criticii*, Editura Paralela 45, Cluj-Napoca, 2000.
- Ibrăileanu Garabet, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura Junimea, Iași, 1970.
- Irimia 1990: Dumitru Irimia, *Azi despre Eminescu*, în „Cronica”, nr. 2, p. 5.
- Livescu Cristian, *Gazetăria eminesciană – spațiul comunicării nesubliniate*, în „Convorbiri literare”, nr. 1, p. 17, 1997.
- Lovinescu Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, Editura Științifică, București, 1972.
- Mănuță Dan, *Publicistica politică eminesciană*, în „Convorbiri literare”, nr. 8, 2000, pp. 25-29.
- Munteanu George, *Hyperion, I. Viața lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, București, 1973.
- Murărașu D., *Naționalismul lui Eminescu*, București, Editura Atos, 1999.
- Noica Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, Editura Eminescu, București, 1975.
- Oprea Al., *În căutarea lui Eminescu gazetarul*, Editura Minerva, București, 1983.
- Ornea Zigu, *Publicistica eminesciană de la „Timpul”*, în „România literară”, nr. 23, 1997, p.9.
- Paleologu Al., *Cum stăm cu Eminescu*, în „Viața Românească”, nr. 1, 2000, pp. 27-28.
- Perpessicius, *Eminesciana*, Junimea, Iași, 1983.
- Popa Mircea, *Mihai Eminescu. Contextul receptării*, Editura Timpul, Reșița, 1999.
- Slavici Ioan, *Amintiri. Eminescu – Creangă – Caragiale – Coșbuc – Maiorescu*, Editura Viitorului Românesc, Deva, 1998.
- Spiridon Monica, *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, București, 2003.
- Spiridon Monica, *Eminescu sau despre convergență*, Scrisul Românesc, Craiova, 2009.
- Storfa Joachim-Peter, *Scrierile politice ale lui Mihai Eminescu*, Editura Paideia, București, 2003.
- Vatamaniuc Dumitru, *Publicistica lui Eminescu 1870-1877*, Editura Junimea, Iași, 1985.
- Vatamaniuc Dumitru, *Publicistica lui Eminescu 1877-1883, 1888-1889*, Editura Minerva, București, 1996.
- ZUB AL., *Eminescu. Glose istorico-culturale*, Editura Enciclopedică „Gheorghe Asachi”, Chișinău, 1994.

DIGGING (W)HOLES IN A GLOBAL WORLD. IDENTITY IN COMPARATIVE LITERATURE

Cătălin Constantinescu, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: In the last decade of years, the discourse on cultural identity and national literatures was highly influenced by the debate on the role and redefinition of the comparative literature, marked by terms like "death", "triumph" and "rebirth". These terms belong to some influent works: Gayatri Spivak's *Death of a Discipline* (2003), Haun Saussy's *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares* (2004) and David Damrosch's *Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies* (2006). For present and future decades, in 2014, the American Comparative Literature Association (ACLA) delivered brand new reports on the State of the Discipline. Haun Saussy and Mads Rosendahl Thomsen made productive suggestions about the future developments of comparative literary studies. What about the Romanian comparative literature? What were the contributions devised by the Romanian comparativism in the last years to the global endeavour of redefining comparative literature? Our paper investigates the specific responses and positions assumed by a Romanian updated comparativism, as they are expressed in the last years.*

Keywords: identity, globalization, planetarity, discipline, comparative literature

Motto:

"Comparative Literature must always cross borders".
(G. Spivak, *Death of Discipline*)

Comparative Literature Again

In this paper, the term *comparative literature* is specifically molded by some relevant contemporary theorists. For instance, Claudio Guillén views comparative literature as a system of comparisons not between literatures, but between degrees of theoreticity admitted by the definition of literature. If so, I think we can use this term for a comparison between literary systems. By literary systems we may understand models of reading (literary models) or national literatures and world literature. One may even accept a term of global literature, if needed.

Intriguing and full of fruitful suggestions and results is the actual endeavour of contemporary comparatists in evaluating again and again the scope and the aim of comparative literature, in a prolonged age of globalization. As a matter of fact, my paper is focused on some of the most influent redefinitions of the comparative literature made in 21st century and on how comparative literature regards the idea of identity, be it cultural, literary or national. How do we define national literature and world literature today? Is it possible a definition related to the identity of Romanian comparative literature? Can we identify a Romanian definition of what national literature is, in relation with the contemporary definitions of world literature or globalization?

For Romanian comparatists, the term "globalization" is not a frequent one. With very few exceptions, globalization is poorly present in theoretical displays. A possible cause is the fact that Romanian tradition of defining the national literature is deeply rooted in a European tradition: national literature, literary identity is derived or defined in direct connections with de German or French literatures. And, as we all know, the term globalization is associated with the American tradition, which has a less important influence on Romanian reconstructions of the concepts of comparativism.

Globalization – Still a Real Challenge?

As globalization is seen as a challenge and a new source for the crisis of the comparative literature, I strongly emphasize (as most of comparatists do) that the whole history of comparative literature is nothing if not but a history of perpetual change, motion and transformation. If globalization wouldn't exist, our discipline would have been forced anyway to (re)define itself, as its theoretical discourse is a discourse of legitimation. There are at least two causes of the continuous crisis of comparative literature: a) the partial framework of theory and methodology since 19th century, from its inception and b) its construction based on national literatures “at a time when the paradigm when the paradigm of global has gained currency in many disciplines and approaches”. (Tötösy de Zepetnek & Vasvári, 2013: 13) The binary structure of diagnosis from above is doubled by a binary definition of comparative literature: method of literary study (knowledge of more than one national literature) and ideology of inclusion of the Other, facilitating the cross-cultural interdisciplinary and transdisciplinary study of literature. For the authors mentioned above, the advance of comparative literature is evident in “peripheral” cultures and is a result of the impact of globalization and an elaborated construct, adopting both traditional and new approaches. Comparative literature remains a discipline with a global history and intellectual presence and a focus on literature, while world literature, cultural studies and comparative cultural studies remain fields of study, considering literature within the context of culture, practising *interdisciplinarity*. (Tötösy de Zepetnek & Vasvári, 2013: 16)

In her highly influent and controversial *Death of Discipline*, Gayatri Chakravorty Spivak placed comparative literature in a context of three dominant dimensions for the culture of 20th century: crossing borders, collectivities and planetarity. Basically, the last term is of most importance here, as it represents one of the main proposals of Spivak. The term *planetarity* should replace *globalization* – an obsolete term for global dominance of one language (English). To be planetary rather than global, continental or worldly, as globalization means “the imposition of the same system of exchange everywhere” (Spivak, 2003: 72) Comparative literature must imagine planetarity and escape the “cultural relativity, specular alterity and cyber-benevolence”. Still, planetarity should not deny globalization.

A new comparative literature, for Spivak, is an inclusive comparative literature (implying quality and rigour, borrowed from Area Studies). Comparative Literature and Area Studies (as academic disciplines) can work together in the fostering of national literatures and the literatures of indigenous languages in the world “that were programmed to vanish when the maps were made” (Spivak, 2003: 15) Globalization means, first of all, globalizing the capital. The new comparative literature could fit a careful reading coming out from “the Third World” (Spivak is inspired here by Fredric Jameson), with attention to language and idiom, that will show that themes like tradition and modernity, collectivity and individualism act in different ways. And touching older minorities: African, Asian, Hispanic; with the mention that the old postcolonial model (India mainly) will not be the model for “transnational to global cultural studies on the way to planetarity”. (We should observe that this is not very far from the way some Asian comparatists – like Wang Nang, Dipesh Chakrabarty, or Swapan Majumdar – propose models of reading.) Far from discussing in terms of national literatures, national identities and legitimating discourses, Spivak asserts that if we are serious about advanced instruction in comparative literature, “we have to ask the question of the formation

of collectivities without necessarily prefabricated contents”. (Spivak, 2003: 26) If it is considered a fallacy, Spivak reaffirms the condition for this problem to be discussed: when we assume culture we do this by assuming collectivity. The crossing of borders is possible only with the help of comparative literature, playing the role of the interpreter between local languages, dialects, idioms, collectivities. The planetarity conceived by Spivak can be best imagined from the precapitalist cultures of the planet, inscribing collectivities and their responsibilities. The new comparative literature should undermine and change the phenomenon of appropriating the emergent by the dominant, concludes Spivak.

In *Rebirth of a Discipline*, David Damrosch draws the attention to the expansion to “a global and planetary field of vision that not represent the death of our discipline so much as a rebirth of perspectives that were already present in the formative early years of comparative literature as a discipline”. (Damrosch, 2006: 99) Though, one must keep in mind that “the death of the discipline” was, in fact, announced by Susan Bassnett (*Comparative Literature: A critical Introduction*) in 1993. (This diagnosis is also a Euro-American-centric point of view, as it neglects the advancement in what are called peripheral regions, literatures in Europe or Asia.)

For a true revival of our discipline, Damrosch suggests a return to the origins of comparative literature, (re)considering the proposals of two great scholars: Hutcheson Macauley Posnett’s provincialism and Hugo Meltz von Lomnitz’s cosmopolitanism. Posnett’s *Comparative Literature* (1886) and Meltzl’s *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (first journal of comparative literature, 1877) are two expressions of the two dominant models of literary and cultural study from 19th century, a time of nationalist affirmation and definition, when identity played a central role in cultural discourse. For Damrosch, these two positions are complementary, not disjunctive, and they best characterize our discipline.

In the latest report of the state of the discipline, Haun Saussy predicts that ten years from now, comparative literature will be – again – in a state of crisis. The pressures on comparative literature in 2014 are similar to those from 2004 due to “globalization stories [...] comfort the biases of our institutions and our public. Globalization stories as the new form of modernization narratives end up being about us” (Saussy, 2014). “About us” includes those scholars concerned with the perpetual definition of the comparative literature, especially with the continuous sense of crisis that “we make for ourselves” (Saussy’s claim). Comparative literature is – again – forced to reinvent itself by external conditions, but also by the absence of clear boundaries and by the claim that comparative literature is the domain of describing and relating the literary productions of all times, peoples and languages. As Saussy emphasizes, the crisis we make for ourselves is, actually, our greatest resource and he propose three solutions for the future: “Comparatists will have to stand up for themselves in the next ten years, first by championing the so-called national language departments without which comparative literature will not survive except as a label for general-education literature-in-translation courses; second by reminding the culture around us of the value there is being able to synthesize complex and discrepant information that was never designed to be drawn together; and third by demonstrating new ways of making sense exactly where existing canons and methods fail us.” (Saussy, 2014)

Mads Rosendahl Thomsen insists upon the necessity that comparatist scholars should work on the difference between the cultural transfer that actually takes place and upon the deeper layers of the literary culture “in order to uncover the structural difference of the kinds of reception and circulation works have” (Thomsen, 2014) in an age which encompasses labels as “multiculturalist” (1995 Bernheimer’s report) or “globalized” (2006 Saussy’s report). Both reports mentioned above deal with the changing status and configuration of nation states, but we may notice a shift towards “world literature”, a shift that underlines a cosmopolitan dimension of comparative scholarship and a calling of new ways of thinking the discipline of comparative literature. The debate on world literature implies once again the debate on national canons and international influences. Like Damrosch, Thomsen also suggests that a more reflected approach to the differences between local and international canonization is a precondition for working with world literature. Canonization must be seen as a complex social mechanism where agents (readers, critics, publishers etc.) take part in a permanent debate on the value in literature, keeping in mind that some agents are more powerful than others. Literature is seen as a vast system of communication connecting people and bringing new perspectives on the world.

Thomsen asks for more attention to the process of continuous globalization and complex influence of migrant writers, to the pluralism of the literary systems. Narrow theories of world literature must be abandoned as comparative literature is “more than any other a discipline where texts are not just sources or means to explain something else, but the thing itself laden with aesthetic value”. (Thomsen, 2014) The continuous process of globalization and the influence of digital humanities fundamentally provide more knowledge of intercultural influences and exchanges that define the world literature(s).

As Paul Jay observed, the crisis – as stated by René Wellek – is associated to the way comparative literature was practiced at that time: “its tendency to conflate European literatures with ‘all literatures’, and its flattening out of the diversity of human experience, of the differences that distinguish cultures from one another and make suspect the whole idea of the unity of ‘all creation and experience’.” (Jay, 2014) It is a Eurocentric perspective, which could be considered the first stage of “globalization”. The term stands for cultural homogenization, and implies the dominance of neo-liberal capitalism as a worldwide model, as Homi Bhaba presented. One must not forget that the concept itself of comparative literature is based on the Goethean concept of world literature, that resulted in Eurocentrism and national approaches, which shaped the comparative literature. Jay remarked that when adopting a comparatist practice that incorporates the work of multicultural, postcolonial or globalization theory, some theorists (Jan M. Ziolkowski, Peter Hulme, Ania Loomba) want “to move comparative literature beyond comparatism by paying attention to complex, networked, and fluid forms of mobility and exchange”. (Jay, 2014) And this kind of practicing comparative literature equals in fact with the calling the attention to questions raised by the way we may track “processes, networks, and fluid formations: the cultural effects of mobility, and the mobility of cultural effects” and opens the door for *transdisciplinarity*, an attempt to get beyond binary coordinates. (Jay, 2014) A new comparativism is possible today, adopting *transdisciplinarity*, which requires a *transgressing* of the laws of the older model of comparativism: “Simple comparison can too often lock us into binary analyses, but transnational and transdisciplinary studies, concerned more with

flows, networks, intersecting lines, and, most importantly, the spaces between those lines, requires a transdisciplinary approach.” (Jay, 2014) The transdisciplinary comparativism proposed by Paul Jay – working in the spaces between disciplines and explores the spaces between nations – is intended to reduce the relativism from comparative literary studies and to diminish the fears of losing coherence. What is needed is not coherence (“a negative product of disciplinarity”), but more complexity, as we are facing mobility in the age of globalization.

Comparative Literature in Next Ten Years: A Romanian Voice

Unfortunately, Romanian comparativism – with very few exceptions – remains under the sign of a highly descriptive approach, having a small number of conceptual proposals or directions for future developments. The Romanian identity of comparative literature is related to a complex history, lacking institutional coherence. But, as Saussy emphasized: “What needs propagating is the comparative reflex, the comparative way of thinking, not the departmental name; and if those are to be spread at the cost of identity and institutional reward, so much worse for identity”. (Saussy, 2006: 5)

I strongly agree with some recent observations made by Mihaela Ursa in considering that, for Romanian literary studies, the appeal to theory and method is quite rarely and not typical, with few exceptions. In studying Romanian comparativism – focusing on theoretical discourses – one should not forget the volumes of Adrian Marino (*Comparatisme et Theorie de la Litterature*, 1988; *Hermeneutica ideii de literatură*, 1987), or Mircea Martin (*Dicțiunea ideilor*, 1981; *Singura critică*, 1986, 2006), original contributions to the international comparative history of the literary criticism. Also, the highly original approach of Corin Braga: *archetypology*, theorized in the volume *De la arhetip la anarhetip* (2006), which continues *10 studii de arhetipologie* (1999) and “Anarhetipul și sfârșitul postmodernității” (2003, in *Observator cultural*). I shall present only the methodological solution imagined by Braga, not the whole range of research, as far as I published elsewhere an extensive review. (Constantinescu, 2006: 324-327) Braga identifies three possible challenges for contemporary comparative literature: multidisciplinary (several domains in culture), interdisciplinarity (methods from several domains) and transdisciplinarity (the object of research and the results of research belong to various domains, yet becoming an autonomous cultural invariant). The aim of comparative literature (at least one of them) is the research and the identification of the invariants, of the recurrent cultural archetypes, myths, symbols or scripts, which move from one culture to other. This kind of comparative approach is focused on cultural morphology, on generous paradigms, labeled by the author himself as “functionalist and relational”.

The effort of delineating a national literature is connected with observations on the discourse on national identity. It is widely accepted that the national literature is part of a national and cultural identity. As literature is – for a relevant and major part – a representation, a national literature could be a representation of communities, be it nation or any collective entity. (The idea of nation is, of course, far from being homogenous.) And it is well approved that cultural representations are supporting strategies through which national literatures attempt to acquire more important and favourable positions within world literature. These strategies were investigated and scrutinized in last years by authors like Mihaela Ursa (already mentioned), Caius Dobrescu or Andrei Terian. The efficiency in history of this kind

of strategies was to be tested in Terian's study "National Literature, World Literatures and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867-1974".

Though, in identifying the role and the status of the Romanian comparative literature I would rather follow the suggestions of Paolo Bartoloni (and Mads Rosendahl Thomsen, subsequently), in questioning the roles of comparative literature, world literature: How does the role of world literature differ from that of the comparative literature? And what is the difference between world literature(s) and comparative literature, having in mind the idea that literature "still plays an important cognitive function in the age of globalization as part of plurality of art forms which are in constant and mutual exchange and relation". (Bartoloni, 2013)

In analyzing influence of the concept of *Weltliteratur* on Romanian literary criticism from Westernization in the 19th century to the post-Stalinist era, Caius Dobrescu argues that the notion *Weltliteratur* of Goethe sees the world literature as the conveyor of universal (i.e., cosmopolitan) skills of socio-cultural adaptation. Adopting Norbert Elias' diffusionist theory of the civilizing process, Dobrescu contends that one of the role models of the Romanian literary scholar and critic was the 18th century "philosophe" in the tradition of cosmopolitan politeness: "[...] the Goethean model of *Weltliteratur* is premised not only on an aspiration of the human mind towards a unifying universal perspective, but also on a universal tendency of human beings towards mutual benevolence and dialogue. In the latter interpretation, the Goethean *Welt* is not (only) a global marketplace. The concept has affinities with the *salon* as a form of intellectual sociability that had become – in terms of both its self-understanding and of its sociological reality – a West European event in which pan-human and national allegiances seemed to harmonize (see Fumaroli; Lilti; Simanowski). World literature is possible when and where it can be assumed that politeness has become the language of a *Weltgesellschaft* (see Macho)". (Dobrescu, 2013)

Dobrescu asserts that the cosmopolitanism and the taste induced by the literary criticism directly or indirectly resisted even against the communist ideology, in the communist era, having a sense of cultural history that "implied the illusion of a 'world' created by a dynamic network configured and sustained by an *esprit de finesse*. What is even more important is that the comedy-drama of epic proportion of the Romania's literary history was interwoven with the greater networks of European literatures, cultures, and societies." (Dobrescu, 2013) Thus, the concept of world literature had a special meaning in the cultural history of Romanian: not exclusively a universal or transcultural canon, but mainly a "network of transcultural communication", even this network was not organized or institutionalized (Dobrescu, 2013). Dobrescu's view on the nature and history of the Romanian understanding of world literature(s) contribute to a more profound and complex understanding of the connections between literary criticism and literary scholarship, under the umbrella of comparative literature.

A specific positioning may be found in Andrei Terian's account of the mechanisms governing the relationships between peripheral and world literatures, where a framework from the 80's is taken into consideration: the theory of "cultural complexes" developed by Mircea Martin (*G. Călinescu și complexe literaturii române*, 1981; 2002). Many of the "cultural complexes" of various literatures act like the individual complexes, the most relevant aspect being the emergence of the "complex" from the comparison with the Other. The comparison

generates a “complex” when it is enforced by frequent recurrence and by attempts of overcoming them. The “theory of complexes” should provide a basis of a more adequate analysis of relationships in world literatures, starting with two strategies: legitimating and pragmatic – both important for a literary system like national literature. (Terian, 2013) The legitimating strategy is strongly associated with the value and valuation of a national literature, looking towards the past, not focused on (literary) facts, but on perceptions, representations. This is a strategy also connected with the construction of an identity of national literature, and of a Romanian (national) comparativism too, using comparisons between Romanian and foreign writers, building a “national character” and attempting to appropriate a historical, local, regional heritage.

Terian imagines three possible consequences of the implementation the (pre)modern developments of Romanian comparative literature (by synchronization with and updating to “global” comparativism). First, the critical and ideological discourses could play a special role in the drawing of cultural “directions” for reinforcing the international status of a specific literary system, and this drawing “does more than invalidate the hypothesis of the alleged «unconscious» nature of the corresponding mutations”, restricting almost any comparative approach based on naturalist conjectures. (Terian, 2013) Second, an additional accuracy may be found in the study of the relationships between national literatures and world literatures and in the comparative analysis of the types of policies used in various literary spaces. Third, the range of different models chosen as “points of reference” by authors or scholars (even those belonging to peripheral literatures) may contribute to the fruitful reconstruction of the concept of “world literature”: “a world without peripheries is a world without centers” (Terian, 2013).

For Mihaela Ursa, the main challenge for comparative literature is not globalization, but the *digital culture*. Having an analogue nature (sequential reading, linearity), literature in our days is confronted with the digital technology and new literary practices, implying simultaneity, interactivity for the author and the reader also. The calling into question is radical: “If it should survive through the change, comparative literature has to investigate with its specific means of research this new frontier of knowledge where literature and technology inter-condition each other. New genres (cyberpunk fiction), languages (codewurk poetry) or traits (ergodic literature) are born as if to rend impossible the using of the word ‘literary’, that has become reductionist and insufficient. The approach of this sensitive cultural area of the last decades is interdisciplinary by definition: on one hand, it necessarily has to comment on the intervention of digital technologies on literature (or the other way around), but on the other, it has to take into account the redefinition and new emergence of specific historical concepts such as ‘literary’ or ‘literariness’. Where does the practice (and theory, for that matter) of comparative literature in Romania stand? Does it rely on enough ‘tradition’ and methodological rigour to entertain the change without breaking apart? Is it sufficiently connected to global developments to be aware of the recent challenge in front of it?” (Ursa, 2011: 12) My assumption is that these are almost rhetorical questions, as far comparative literature advanced an indefinitely small number of responses to such questions.

Ursa observed that in East-European cultures the theory and the practice of comparative literature persist in investigating the role and shapes of the identities, as for these countries the discourse on identity is central and the act of comparing the literatures and

literary histories, the act of translation remain an important strategy of cultural presence. A “Romanian character” of comparativism is actually a minimalist term, based on the fact that one can identify elements of representations, in the theory of our discipline, derived from the mental imagery of the community of Romanian comparativists. Ursa rhetorically asks if there was a moment when Romanian culture devised the disciplinary aspect of comparative literature. One possible answer can be the following: it was a long and complex process of synchroization with Western definitions of comparative literature. Romanian comparativism is based, like other collective assumptions, on a comparative system of evaluation and analysis. The link between Romanian comparativism and the philological and linguistic tradition is evident, as it is based on the preoccupation for the national criterion in the 19th century. The national identity is more relevant for the Romanian comparativism, not just in comparison with other nations, but with the history of Romanian literature itself, due to the fact that until the end of 20th century, it was a “disciplinary meditation” on national identity seen as a condition for universality. (Ursa, 2013: 174) Romanian comparativism is guided by a schema summed up by Adrian Marino in 80s: to participate to the virtual universal literary network means to be simultaneously *specific*, *national*, *general*, in a word: *universal*. The whole history of comparative literature in Romania is characterized by a perpetual negotiation between *local* and *universal*, and provide the reflexive awareness for verifying its own identity during the evolution. (Ursa, 2013: 54)

Ursa asserts that an adjustment is required for comparative literature, as a consequence of the divorce from the questions of national culture and identity – announced by Susan Bassnett. For Romanian comparatists, these questions are still important, and comparative literature has to adopt the principle of *re-use*, not of *negation*. (Ursa, 2013: 239) The future explorations of comparative literary studies should integrate literature in a complex assembly of discourses in knowledge or as alternative *praxis*, focusing on literature’s pragmatic, therapeutic virtues and powers (with some degree of loss of aesthetic dimension). Ursa proposes an ex-centric repositioning of the integrative comparativism, in order to research literary texts with a specific understanding of fictionality – towards ethic values. Having similarities with the cultural studies of 90s and the comparative literature of 19th century, this could be seen as an interdisciplinary approach of the ideas of knowledge, culture, nation and identity.

Comparative literature has two main targets, on different levels: first, restoring a local tradition, in the greater context of European tradition; second, shaping a paradigmatic profile of Romanian identity, in terms of Otherness.

Conclusions

World literature should be understood in terms of David Damrosch or Haun Saussy: a mode of circulation and of reading and understanding individual works, an “expanding universe of works” across time, cultures, in translation, abroad and global (Damrosch, 2006: 5; Saussy, 2006: 14). And, as Marko Juvan observed, keeping in mind that the Goethean *Weltliteratur* was interpreted in terms of “intercultural dialogism or hegemony embodied in the asymmetrical structure of the world literary system” (Juvan, 2013).

A simple and profound assertion of Gayatri Spivak must be taken into account: “In the arena of humanities as the uncoercive rearrangement of desire, he who wins loses. If this

sounds vague, what we learn (to imagine what we know) rather than know in the humanities remains vague, unverifiable, iterable. You don't put it aside in order to be literary critical". (Spivak, 2003: 101)

Comparative literature should *dig (w)holes* in world literature. *Digging (w)holes* is the only real chance of legitimization in our days. Studying comparative literature helps to understand, provides knowledge of individual, national, collective, cultural identities, also debating and defining what national or world literatures mean. Identity is an aim of comparative literature, but, also, we may speak about the identity of a comparative literature, as Mihaela Ursa suggested in her recent seminal and most comprehensive volume on Romanian comparativism. And, as some of us agree, comparative literature defines itself in our days as *discourse* on possibility of establishing a subject (at the intersection of several domains) or a *metadiscourse* as important as the content. (Ursa, 2013: 41)

Surprising or not, the final image of the comparative literature in Romania, and elsewhere, is the same that Haun Saussy metaphorically has built ten years ago: the first violin that sets the tone for the rest of orchestra.

Bibliography:

- Bartoloni, Paolo. "World Literatures, Comparative Literature, and Glocal Cosmopolitanism". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2340> (2.05.2014)
- Braga, Corin. *De la arhetip la anarhetip*. Iași: Polirom, 2006
- Constantinescu, Cătălin. "Arhetipologia și provocările comparatismului contemporan". *Acta Iassyensia Comparationis* No. 4 (2006), pp. 324-327
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003
- Damrosch, David. *How to Read World Literature*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009
- Damrosch, David. "Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies." *Comparative Critical Studies* 3, I, 2006, pp. 99-102
- Dobrescu, Caius. "World Literatures and Romanian Literary Criticism". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.6 (2013): <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss6/15> (29.04.2014)
- Jay, Paul, "Comparative Literature and Transdisciplinarity", *Inquire: Journal of Comparative Literature*, "Neither Here Nor There: The (Non-) Geographical Futures of Comparative Literature" issue 3.2 (February 2014): <http://inquire.streetmag.org/articles/124> (2.05.2014)
- Juvan, Marko. "Worlding Literatures between Dialogue and Hegemony". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013): <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss5/11> (20.03.2014)
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press, 2003
- Terian, Andrei. "National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1967-1947". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2344> (15.04.2014)

Thomsen, Mads Rosendahl. “World Famous, Locally: Insights from the Study of International Canonization”. *State of the Discipline Report. The 2014-2015 Report on the State of Comparative Literature*: <http://stateofthedisipline.acla.org/entry/world-famous-locally-insights-study-international-canonization> (1.05.2014)

Saussy, Haun. “Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares. Of Memes, Hives, and Selfish Genes”. *Comparative Literature in the Age of Globalization*. Ed. Haun Saussy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 3-42

Saussy, Haun. “Comparative Literature: The Next Ten Years”. *State of the Discipline Report. The 2014-2015 Report on the State of Comparative Literature*: <http://stateofthedisipline.acla.org/entry/comparative-literature-next-ten-years> (1.05.2014)

Ursa, Mihaela. “Comparative Literature in Romania at Digital Hour”. *Caietele Echinox* vol. 20 (2011), pp. 11-19

Ursa, Mihaela. *Identitate și excentricitate. Comparatismul românesc între specific local și globalizare*, București: Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013

Tötösy de Zepetnek, Steven, and Louise O. Vasvári. “About the Contextual Study of Literature and Culture, Globalization, and Digital Humanities”. *Companion to Comparative Literature, World Literatures and Comparative Cultural Studies*. Ed. Steven Tötösy de Zepetnek and Tutun Mukherjee. New Delhi: Cambridge University Press India, 2013, pp. 3-35

CHANGES AND PRESERVATION TRENDS IN THE CULTURAL CONTEXT OF IMMIGRATION

Anița Grigoriu, Assist., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: This study is focused on the way in which cultures interact. Most of the times, communities play the role of lifebelts for the generations of immigrants, therefore those who, once uprooted from their culture of origin, seek for their own identity. However, the process is time consuming. The countries in which the immigrants come have got their own cultures, and because of this, each community hosts the newcomers in its own way. The research highlights the extent to which immigrants preserve the traditions and customs of the country of origin.

Keywords: culture, identity, globalisation, migration, cultural traditions

Introduction

Currently, a large number of people live outside their country of origin as a result of the globalization process. Many immigrants fear that their children will assimilate the traditions and customs in their new country and that they will lose connection with their cultural identity. Carola Suárez-Orozco (2008: 18), author of numerous studies targeting the impact of migrations on identity, often wonders how people can learn the history of the group and of their culture when that group is scattered all around the world and if the rituals, the memories and the stories once told by the parents to their children manage to replace an entire actual community. In the attempt to answer, the author finds that for the newcomers, the ability to develop an identity which allows for a flow of culture exchange between the world in the family of origin and the new place is a primordial task to adapt. For those who live in different cultures, the best approach is to develop a "cosmopolite approach" (idem, p.111), including a feeling of belonging to a global culture of inclusion.

The customs, the memories and the stories told by the parents to their children are meant to strengthen certain beliefs, but they cannot replace an entire actual community. For the first generation of immigrants arriving in the country as adults, the identity is deeply rooted in their place of birth. However, for the second generation, the route to integration in that society is far simpler and more accessible than for the first generation given that the former have developed sets of values and norms very close to those existing in the society in which they are raised.

Theoretical background

Often, globalization is seen as a threat to identities. "Globalization questions alliances and identities, sometimes crushing (especially in case of underdeveloped structures or societies), but also strengthening them. With it being a threatening process but also stimulating identities, we can say that it has Janusian features" (Rusu, 2008: 32-33). In order to argue this statement, the author gives the examples of the almost incessant wars in the name of resources which, although devastating, did not bring down the oil owning nations but determined them to come out with a new collective action: terrorism. Just like the person who can travel to any corner of the world: this is not just a win for the transport companies, but also an incentive to difference and a revival of the local identities. Migration affects

significantly the individual and collective identities and creates new identities. That is why noticing in due time the transformation of an identity, either inside or outside a nation, is very useful.

“The Culture of Immigrants”, concept presented in depth by Denys Cuche, almost always equals to the “original culture” of the immigrants, i.e. of their country of origin. This is characterized by habits concerning food, clothes, religion, social matters whose deep meaning cannot be noticed, but “which allow the immigrant to be identified as an immigrant, to invoke his/her origins” (Cuche, 2003: 158). As stated by Denys Cuche, the origin national culture is defined as an invariable culture, with little evolution.

Usually, the countries where the immigrants come from encounter professional changes in various fields: economic, social, political and, implicitly, cultural. This is why the immigrant cannot be seen as representative of his/her culture or of his/her original community because he/she is outside the cultural evolution of his/her country and community. Cuche says that irrespective of the efforts made to remain faithful to their culture of origin, the immigrants will always lag behind the changes that occurred in their absence. This is “one of the major problems of immigrants coming back to their country: they no longer recognize it, because it changed so much, often more from a cultural perspective than from a material one” (idem, p. 157). This is why returning home is no longer a reason of joy, of reliving/finding their own self, because the country is a foreign place, different from the one they knew and which takes time to readapt.

Indeed, currently there are great differences between cultures which, naturally, lead to cultural anachronisms and sometimes to the extreme of excluding, disfavours and, eventually, hating the other. In order to relax relations between people, a new approach is needed for the human dialogue. The desire to know and better understand the others, tolerance and respect toward strangers are merely a few of the ingredients with the help of which people, if they used them, could solve many of the conflicts born from cultural differences.

In this line, Chen and Starosta point out that “the development of greater intercultural understanding and intercultural communication competence is an essential part of human life in the contemporary age” (2008: 216).

Modern societies are characterized by a high level of cultural diversity which jeopardizes traditions and this led Ulf Hannerz to state that “mankind said farewell to the world that could be seen a mosaic of the cultures, made of separate pieces, with well-traced borders” (1992: 125). Nevertheless, globally, there is a series of paradoxes (Boaca, 2009: 67-68): in Asia, Middle East, Africa and Latin America there is evidence of cultural syncretism and hybridization of ideas but also of stating ethnic, religious and cultural differences.

Case study - Romanian immigrants in Italy

For the case study, I have selected the situation of Romanian immigrants in Italy who are currently the largest community of resident foreigners in the Peninsula, about 1 million, according to www.istat.it. As research method, I used the face-to-face questionnaire, taken during March 9th – March 30th 2012, in Lazio, Italy, officially known for its large number of Romanian immigrants, with a sample of 305 subjects, adults (18 years old and over), outside institutions, living in Italy for at least one year, other than for tourism.

The national culture of Romanian immigrants in Italy is preserved by their statements according to which they keep specific Romanian traditions (stated by 79% of the respondents) and that they go to an Orthodox church (57%). Thus, 79% of the respondents believe Romanian folk traditions to be important and very important, circa 6% of the respondents believe they are more or less important and 13% - of little or very little importance.

Their answers are corroborated by a series of variables targeting the level of importance toward traditional costumes, folk music, fairs and exhibitions of folk objects, believed to be very important by most Romanians in Italy. Thus, over 71% of the respondents believe that the Romanian traditional costumes are important or very important, 15% believe they are more or less important, while circa 14% believe the traditional costumes to be of little and very little importance. Furthermore, from the total respondents, 70% believe that Romanian folk music is important and very important. For 15% of the respondents, folk music is more or less important, while for another 15% it is of little or very little importance. The fairs and exhibitions of Romanian folk objects are important and very important for 50.2% of the respondents.

How important is:	Very important	Important	More or less important	Less important	Not important	DK/NA	Total
1. Romanian traditional costumes	32.8%	38.4%	15.1%	9.8%	3.9%	0	100%
2. Romanian folk music	41%	28.5%	15.1%	9.5%	5.9%	0	100%
3. Romanian folk traditions	38.7%	40.3%	5.9%	7.2%	5.9%	2%	100%
4. Fairs/exhibitions of Romanian cultural objects	25.6%	24.6%	11.5%	16.4%	18.7%	3.3%	100%

Table no. 1. Summary table with the allocation of respondents depending on how important they believe to be Romanian traditional costumes, Romanian folk music, Romanian folk traditions and fairs/exhibitions of Romanian cultural objects.

The data gathered from the field research on appreciating Romanian traditional costumes, folk music, traditions and fairs, exhibitions with Romanian cultural objects show that respondents believe Romanian traditions to be very important (79%), with the smallest percentage of respondents who appreciate fairs/exhibitions of Romanian cultural objects (50.2% important and very important).

Most Romanian emigrants in Italy (75%) communicate more in Romanian within their families, while 18.4% in Romanian and Italian and circa 5% more in Italian. Most respondents state to have learned Italian while living in Italy (91.5%), whereas only 3.9% state to have studied it in Romania, prior to emigrating, motivated by the need to find their way in their jobs, in the society and life all together. Knowing the language can be an indicator of the high level of integration of Romanians in the Italian society.

Most respondents (52.1%) state that at home they cook both specific Romanian dishes and Italian ones, 46.6% only cook Romanian and 1.3% only cook Italian. Romanian products can be found in most of the over 400 shops owned by Romanians. Moreover, Eastern Rome has the largest commercial warehouse of “Made in Romania” products all over Italy. The commercial warehouse belongs to Florin Simon, from Bacau, considered to be the most successful emigrant businessman in Italy in 2012, but also the first Romanian in Rome to open a shop with traditional food products.

Romanian products can be found in Italy in the over 400 stores owned by Romanians, but can also be ordered online. Pravalideacasa.ro targets Romanians in the Diaspora and it is the first online shop to trade authentic Romanian products. The www.pravalideacasa.ro website hosts over 800 items “Made in Romania”, including books, handicraft objects, food, beverages, clothes, ceramics, Christian icons, movies, music etc. Some of the nostalgic products such as: “Buzau Pretzels”, “walnut jam”, “Romanian Muscatel” or the famous “Amintiri din copilarie” (t.n.: “Childhood Memories”) by Ion Creanga can be easily purchased online by the Romanians in Italy, Spain, France, Germany, Great Britain, USA, Canada and Israel, at the initiative of the Romanian Ovidiu Sandor.

The analysis of Romanian communities in Italy regarding religious belief, according to the field research, shows that 96.7% of the subjects state to be Orthodox, 2% Catholic and 1.3% other cults. More than half (57%) of the Romanians abroad state to be church-goers, while 39% of the respondents state that they are not in the habit of going to church. The overwhelming majority of Orthodox believers on the Italian territory have a great influence on this cult in a country where for ages the Roman-Catholic belief has had a very important role. As gratitude to the Romanian Orthodox Church’s concern toward the Romanians left abroad, for work or study, but who return home in August to spend their summer holiday, the Holy Synod of the Romanian Orthodox Church decided that the first Sunday after the *Dormition of the Mother of God*, celebrated on August 15th, to celebrate the “Sunday of Romanian Emigrants”. The constant communication between the Mother Church and the emigrants is very important for preserving the cultural, ethnic and orthodox ecclesial identity.

The support of family, friends or strangers is very important in the immigrant's decision to stay abroad or to return home. Almost all Romanian immigrants (92.8%) say that they visit often their co-nationals in neighbouring areas, which can indicate both a rich presence in Italy, but also a concentration on areas of the Romanian community.

53.4% of Romanians in Italy meet other Romanians over a meal, stating their hospitality but also that they are friends with other Romanians in the same situation, and so they visit each other and have meals together. Other answers: in church (3%), at shows (1.6%), while 36.7% of the Romanians stated that they meet in other circumstances (public transportation, on the street, while shopping, “all over”, as some respondents put it), showing that they live in large communities, concentrated in areas. 5.2% of the respondents did not provide an answer.

When asked “How do you feel as a Romanian among strangers?”, opinions differ. They vary from proud to be a Romanian, to denying being one all together. Thus, 31.8% of the subjects state to be proud to be Romanian, 10.2% say they are ashamed to be Romanian, 55.7% are neither proud, nor ashamed to be Romanian, while 2.3% did not answer. Negative answers such as “ashamed to be a Romanian” stem from reprehensible actions that certain co-

nationals perpetrate on the Italian territory. Also, excessive media coverage of crimes in the Peninsula, caused by Romanian, has damaged the overall image of Romanian immigrants, the association to the criminals being inevitable most of the times.

The attitude of Romanians in Italy toward their co-nationals was checked by the following question: “If someone said nasty things about Romanians, would you fight back?” 71.8% of the respondents say they would take a stand if someone talked nasty about Romanians, while 24.9% said they would not do anything, probably due to the reasons above, and 3.3% did not answer.

Nonetheless, the high percentages indicating taking a stand express a strong feeling of solidarity of Romanians in Italy, but also a feeling of belonging to one's people.

Conclusions

In general, we can say that Italy is a society that favours both the development of specific identities and intercultural communication, without affecting the locals or the newcomers. Moreover, specific elements of Romanian culture (language, religion, traditions and customs) are appreciated by most Romanian immigrants in Italy.

Thus, the results of the survey indicate a preservation of the national identity outside the country's boundaries, within the community of Romanians in Italy, especially due to the fact that they speak their mother tongue and that they keep traditions and customs.

Bibliography:

Boacă, M. (2009) *Comunicarea interculturală în contextul proceselor de integrare europeană și euroatlantică (Intercultural Communication in the Context of the European and Euroatlantic Integration Processes)*, Bucharest: Publishing House of the National University of Defence „Carol I”.

Chen, G. M., Starosta, J. W. (2008) *Intercultural Communication Competence*, in Molefi Kete Asante *et alii* (eds) “The Global Intercultural Communication Reader”, Routledge: New York, 215-238.

Cuche, D. (2003) *Noțiunea de cultură în științele sociale (The Concept of Culture in Social Sciences)*, Iassy: European Institute.

Hannerz, U. (1992) *Cultural Complexity: Studies in Social Organization of Meaning*, New York: Columbia University Press.

Rusu, H. (2008) *Schimbare socială și identitate socioculturală (Social Change and Sociocultural Identity)*, Iassy: European Institute.

Suárez-Orozco, C. (2008) *Stories of Identity. Religion, Migration, and Belonging in a Changing World*, Brookline: Facing History and Ourselves.

Webgraphy:

www.istat.it, accessed on January, 12th, 2014.

www.pravaliadeacasa.ro, accessed on January, 12th, 2014.

UNE POÉSIE DE L'EXIL – VINTILĂ HORIA

Mădălina-Violeta Dîrmină, PhD Candidate, University of Pitești

Abstract: Vintilă Horia is a writer who began his career at "Gandirea" magazine. He is an exponent of the Romanian exile who loved very much the Romanian culture. In the history of Romanian literature, he will be remembered due to his project concerning the Romanian wit (românismul) as he always had in mind the image of Romania, he always considered himself a Romanian and he launched this project as a creed for posterity. Foreign commentators see Horia Vintilă as a "polyphonic" creator, a "multilingual" essayist who has a multidisciplinary curiosity" (Juan Bigote Gianfranceschi), a writer "against the time" (Gonzalo Fernandez de la Mora).

Keywords: exile, lyricism, sadness, finesse, love

Vintilă Horia est une personnalité importante de l'exil roumain, un symbole qui a marqué toute la culture roumaine. Il fait partie de la même génération comme Aron Cotruș, Ștefan Baciș și Horia Stamat, ceux-ci ont un commun le fait qu'ils ont été exilés, ils ont eu le même destin et ils ont débuté avec des volumes de poésies en Roumanie. (Ion Rotaru, 2006: 578) L'exil est une période pleine de nostalgie, un éloignement du pays natal.

Ovidiu Papadima présente l'apparition de la poésie dans la vie de l'auteur après qu'il a exposé ses idées dans la prose: „Este în personalitatea d-sale un foarte prețios aliaj sau mai binezis o foarte rară stare neutră; un hotar incert între cerebralitate și sensibilitate [...] Literatura liniștită și albă a d-lui Horia apare astfel azi ca o stranie și frumoasă excepție. Dar ea mai realizează și alt paradox: acela al unui poet care ajunge la vers după ce s-a spus aproape totul pe sine în proză; versul apare la d-sa ca o punte aeriană între cele două domenii de activitate.” (Mircea Popa, 1990: 7)

L'homme de type papinian est un homme moderne qui est couvert par une rupture, qui se trouve à la limite entre le renoncement et l'appel du fait: „În anotimp fur vise drumetilor tîrziu / Și jefuiesc paragini ca să-mplinesc ceva. / Trec vremi pe lîngă mine – cruciade de copii - / Eu nu știu să mor, dar viața mă strigă undeva. **Ludus princeps**” (Vintilă Horia, **Procesiuni**, 1937: 8)

L'auteur est conscient de l'effort qu'il a fait pour pouvoir écrire son oeuvre: „Îmi dau seama că aș fi putut dispărea în acel dezastru, ca atîția alții, că m-aș fi putut transforma într-un om de afaceri, în director de hotel ori în pădurar în Canada, cum era intenția mea la început; asta a durat – și se vede în poezia și povestirile pe care le-am scris între 1945 și 1960: e o literatură de adaptare ...” (apud., Constantin Ciopraga, 1992: 1)

Georgeta Orian affirme que la poésie de l'auteur représente une synthèse d'une période d'égarement, une période difficile: „Textul, poetic în sine, se vrea un soi de sinteză a unor ani de cîntări, perioadă în care, mai mult ca niciodată, Vintilă Horia întruchipează tipul Călătorului ... trăiește un exil la puterea a doua. Despărțirea de Europa (prin extensie, un spațiu familiar) e percepută ca o moarte lentă.” (Georgeta Orian, 2008: 43)

Cristian Radu critique durement les volumes de poésies publiés par Vintilă Horia: „Primele trei volume conțin, după opinia mea, relativ puțină poezie autentică, dar ea există. Înlăturând tot acel „balast” de care vorbeam, trecând cu vederea stângăciile de exprimare (care, *nota bene!*, în ultimul volum lipsesc cu desăvârșire), rămâne o poezie nu lipsită de

farmec, creație a unui eu liric situat undeva la granița dintre simbolism și decadentism. Ar fi fost, poate, nevoie de mai multă autocenzură, de o prelucrare mai atentă a formei, pentru ca acest eu să se impună cu o voce distinctă și remarcabilă încă de la primele sale încercări.” (Cristian Radu, 2011: 66)

On peut observer une ressemblance entre ses poésies et celles de Blaga, d’Eminescu ou de Bacovia. L’influence de Blaga est remarqué dans le poème **Legendă (Procesiuni)**: „Din părul tău se naște noaptea. / O văd cum flutură ușor / În înserări ca uverturi de somn, / Când stele ard în ochii tăi, făclii. / Cad liniști mari și apele nu plâng, / În frunze umblă toamna ca o boală, [...]” (Vintilă Horia, **Procesiuni**, 1937: 13)

Son oeuvre a été critiqué favorablement par Cornel Ungureanu, le poète produit des vers énigmatiques, une poésie mystique, il fait des références aux divinités souterraines: „Poeziile publicate în țară de Vintilă Horia sunt sentimentale, melodioase, enigmatice și nu mă îndoiesc că i-ar fi plăcut lui Blaga. (...) Poezia chtonică a primelor volume presupune un poet al sufletului și al închinării. Într-o cultură în care literatura mistică nu-și descoperea comentarii, Vintilă Horia e un poet mistic de valoare, producător de versuri memorabile.” (Cornel Ungureanu, 1995: 114,115)

Le premier volume **Procesiuni** se trouve entre l’amour et la mort (Eros / Thanatos), on peut parler aussi des influences de la poésie d’Eminescu ou de Baudelaire; l’auteur est couvert par une tristesse ineffable: „Eu știu să mor. Atâta din viață am cules. / În pragul lunii albe am învățat să plâng / Și’n serile de toamnă din frunze mi-am ales / Un suflet trist și galben, prieten funerar. **Ludus Princeps.**” (Vintilă Horia, **Procesiuni**, 1937: 7) Ce volume se trouve dans une relation étroite, conformément à la conception de Mircea Popa: „Erosul are drept corelativ Moartea, aspirația spre o lume purificată de rău, spre o nouă înviere spirituală. Trăirile poetului îmbracă aici fie haina elegiei grave, traversată de îndoieli și răzvrățiri interioare, fie pe aceea a peisajului interior, de tip pillatian, (...)” (Popa Mircea, 1995: 79)

Ses thèmes préférés sont l’amour, l’amitié et la mort: „Mai ales dragostea, în liniile calme de fum ale temperamentului poetului, capătă încremeniri ciudate, de o icoană bizantină: Ți-s mâinile de ceară și vreau să le sărut / Îngenunchind cucernic sub bolțile de sus, / Să se’ndumnezească făptura ta de lut / Ca să ador în tine pe sfântul care nu-s.” (Ovidiu Papadima, 1930: 106) Le même Ovidiu Papadima présente le côté profond de la poésie et le fait que l’auteur fait preuve du talent: „Conștiința acestei durabilități se sprijină și pe motivele fundamentale ale lirice d-lui Vintilă Horia. D-sa le alege cu luciditate dintre cele majore: dragostea, prietenia moartea (...). Cu toată amplitudinea temelor, poezia d-sale are astfel vibrații limitate. E un filon străveziu de subțire, care poate crește între cele două vocațiuni majore ale talentului d-lui Horia. Literatura noastră poate nădăjdui astfel un poet de rare și liniștite fineți și nuanțe, cumpănite în limite clare, severe.” (Ovidiu Papadima, 1943: 545, 546)

Ovidiu Papadima observe à juste raison le talent exceptionnel de prosateur de l’auteur, et aussi le raffinement de ses vers: „În el regăsim aceeași atitudine gravă și reculeasă, în fața vieții ca și a gândului – care îi este caracterizată. O mărturisește însuși poetul în titlul evocator de ritmuri lente, cizelate: **Procesiuni.**” (Ovidiu Papadima, 1943: 544)

L’atmosphère du volume est sans doute une atmosphère d’inquiétude, la confession est basée sur le sensualisme: „Te voi iubi din umbră, necunocut și grav, / Pe drumurile toamnei îți voi

ciopli icoană / Și-n fiecare frunză, cu patimi de zugrav, / Voi auri feeric altare de prigoană. **Echilibru**” (Vintilă Horia, **Procesiuni**, 1937: 11)

La mélancolie est présentée dans un cadre automnal, un cadre présentée dans une manière symboliste: „Ascultă plânsul toamnei în ultimul-i suspin! / S-a îmbarcat tăcerea în galbene trireme, / Nu mai răsună pașii, cocorii nu mai vin / Și mor, cele din urmă fecioare, crizanteme. **Spovedanie-ntr-un târziu**” (Vintilă Horia, **Procesiuni**, 1937: 19)

Sa poésie renvoie aux motifs de Baudelaire, Rilke, Rimbaud, sa poésie a des origines basées sur des expériences autochtones. Le volume **Procesiuni** nous introduit dans l’univers de la poésie de Bacovia, un univers froid, hostile, un monde qui nous renvoie vers la non existence. L’apparition de la tombe ne peut pas être saisi en dépassant la sphère du réel: „În târgul meu cu cinci biserici / Nu e nici viață și nici moarte / Și oamenii nu-s morți, nici vii, / Căci poți jura că sunt stafii / Sau personajii dintr’o carte. // Tăcerea zace ca un scut / Apăsător și greu. Pe uliți / Trec oameni bățând din mâini, / Nu știi de-s tineri sau bătrâni, / Iar eu sunt ultimul născut. // Cad frunze toamna pe trotuar, / Se zbate’n crengi un vânt pustiu, / Eu am trăit fără să știu / Și nu sunt sigur dacă-s viu / Ori rătăcesc plângând hoinar / Într’un sicriu. **Viața romanțată**” (Vintilă Horia, **Procesiuni**, 1937: 31,32)

Le volume **Cetatea cu duhuri** (1939) présente un voyage à Bucarest où le poète est dévasté par des esprits concernant des hommes importants comme Eminescu ou Caragiale, ces génies n’ont aucune réticence de l’apostropher: „Ești încă muritor Vintilă Horia / Și-i pentru morții mari sortită Gloria. // Un tunet aspru-și despleti chemarea / Și risipi în umbră arătarea. **Cântul al treilea**” (Vintilă Horia, **Cetatea cu duhuri**, 1939: 28)

Ce volume présente un état de méditation, où le philosophe est: „Un vagabond cu zilele prin vise / Și cu trecutul-nfășurat în fum. **Poem**” (Vintilă Horia, **Cetatea cu duhuri**, 1939: 7) Le poème **Cetatea cu duhuri** se trouve sous l’influence de Dante, mais aussi de Kierkegaard ou Rilke. Ce volume est un poème-voyage ample, c’est un voyage fait dans un autre monde. En utilisant les vers de Dante: „Vedrai gli antichi spiriti dolenti / Che la seconda morte ciascun grida”, Vintilă Horia va réaliser une image du Bucarest de rêve, une image qui reflète les esprits de grands créateurs de la culture roumaine. Il rencontrera l’ombre de Ion Luca Caragiale, et après successivement apparaît *Cetățeanului turmentat*, *Mihai Eminescu*: „Au tot crescut fantomele mereu, / Aveau în mână câte-o cupă goală / Și aripi albe prinse de sandală / Ca niște îngeri de-ai lui Dumnezeu. // Erau poezii umbrele acestea, / Poezii morți de veacuri sau de ani, / Iubise fiecare sub castani / Și fiecare își avea povestea. // Unul cerșise versuri pentru-o fată, / Altul iubise coardele de liră / Și plănuise lumii o satiră, / Pe care n’o scrisese niciodată. **Cântul al treilea**” (Vintilă Horia, **Cetatea cu duhuri**, 1939: 26) *Cetățeanul turmentat* est un personnage mémorable, le personnage le plus connu d’une comédie: „-Îl vezi cum trece? spuse Caragiale, / Nici un cuvânt nu-i poate sta în cale. / L-am scos din lume, l-am făcut erou, / Azi el e lumea, eu – un biet ecou.” (Vintilă Horia, **Cetatea cu duhuri**, 1939: 16) Ce voyage est une inquiétude de l’esprit, mais sa conception vis-à-vis des choses est définie après qu’il trouve les esprits des ceux qui sont morts: „A fost o noapte mare peste toate, / O noapte scrisă’n strofele ce vin; / S’a făurit atuncea un destin / Sau duhul meu s’a rupt peste cetate!... **Cântul întâi**” (Vintilă Horia, **Cetatea cu duhuri**, 1939: 9)

Le volume de poésie **Cartea omului singur** met au premier plan les thèmes fondamentaux: *l’amour, le sacré et la connaissance*. Ces thèmes seront présentés aussi dans ses romans: „Prieten, când umbra serii sure / Va coborî sunând dinspre pădure / Și când pe

munți o stea de-argint va bate / Cu deget umed în singurătate , // Aprinde amintirii o făclie / Și nchide geamul de la răsărit. / Va fi pe sticlă chipul meu lipit / Ca o icoană galbenă și străvezie. // Să nu te sperie ochii mei de lut, / Din albul lor tot luciul s'a pierdut – Și nici pe fruntea mea pământul greu / Să nu te'nșele: mortul sunt tot eu. // Voi ciocăni cu deget ud în geam / Și ca un vânt va plânge veșnicia ... / ... Era o noapte clară și iubeam / Și eu și tu femeea, poezia ... // Ne-am îmbătat de glorie ca munții / Și am sorbit întreg potirul frunții, / Ne-am risipit amarul prin poeme / Și-am râs de tonți, de proză și de vreme. // Și iat'acum privirea mea te doare, / Tu'nsemni cu mâna alba pe hârtie / Aceleași versuri de melancolie , / Aceleași ritmuri sincere și clare. // Înlumea mea nici nu mai pot să scriu, / Condeiu meu e-un plisc de cucuvae / Și când îți bate luna în odae / Eu fac lectură nopții din sicriu // Dar nu voi sta prea mult în sihăstrie, / Căci vom trăi curând pe-acelaș plai / Și pe coperta noților de Mai / Vom scrie un tom „Despre pritenie. // (**Scrisoare de dincolo**, lui Ovid Caledoniu)” (Vintilă Horia, **Cartea omului singur**, 1941: 71,72)

Le premier poème du volume est dédié à Ovid Caledoniu (un poète près de quoi Vintilă Horia et Ștefan Baciș ont édité l'anthologie *13 Poeți / 13 Poezii de dragoste*), ce poème est encadré dans le mouvement *Iconar* (un mouvement promu par les revues de Basarabia et de Bucovina): „trăirea în proximitatea morții, într-un fel de vitalism orgiastic, raportarea eu-lui creator la dimensiuni cosmico-integratoare, refuzul «esteticii» - ca valoare în sine – și al modernismului de pe o poziție etic-creștină, care a uitat, însă, sensul strict etnic al creștinismului, și, (...), exercițiul autoflagelator devenit cale de cunoaștere și de mântuire.” (Mircea A. Diaconu, 1998: 9)

Ses poèmes offrent une multitude des images vives, marquées par un état de mélancolie: „Peste trecut se scutură castanii. / E de metal amurgul sau de ceară, / Sau văd în mine, trist, cum flutură, / Ca'ntr'un amurg și clipele și anii? // Câte-un popas în urmă: zâmbet cui? / Câte-un sărut păstrat în calendar, / Ca viespea încrustată'n chihlimbar. / Minunea liniștii în mine nu-i. **Tristia**” (Vintilă Horia, **Cartea omului singur**, 1941: 21)

Le premier cycle **Brățărilor grele** est traversé par le sentiment du créateur, mai le cycle **Zodiac erotic** est dominé par le sentiment de l'amour. L'atmosphère du volume est d'obsession en ce qui concerne le temps et le vieillissement, bien que le poète ait comme épigraphe les mots suivants: „Non omnis moriar”. Poezia este văzută ca o brățară, ca un blestem: „Cu care mână m'ai blagoslovit / Stăpâne, de-am rămas cu darul / De-a strânge'n slove sufletul rănit / Și de-a sorbi veninul cu paharul? **Brățărilor grele**” (Vintilă Horia, **Cartea omului singur**, 1941: 9)

Ion Șugariu a réalisé une présentation du volume dans une chronique appelée **Poezia tânără**, dans la revue *Meșterul Manole*, sa présentation commence par le premier cycle: „**Brățărilor grele**, unde este dezbătut procesul intim al creatorului însuși și până la **Zodiac erotic**, capitol închinat dragostei, această obsesie a veșniciei-mormânt, a trecerii definitive și iremediabile, învâluie toată cartea într-o atmosferă unitară de lirism pur și autentic.” (Ion Șugariu, 1941: 37,38)

Dans une atmosphère d'incertitude le poète se demande quel est le but de l'éternité: „Cât vom umbla asemeni rătăcitoarei umbre / Pe căile bătute de-atâția pași pierduți, / Nu știe nici tăcerea cu umerii căzuți / Care vrăjește visul în ceasurile sumbre. // O vom afla atunci când obosiți de cale / Vom întreba sfârșitul de ce ne-a început, / Iar când nemărginirea ne va

sui pe scut / Vom lepăda trecutul cu praful din sandale. *Cântecul nedumeririi*” (Vintilă Horia, *Cartea omului singur*, 1941: 19)

L’amour est vu comme un sentiment d’agonie, un sentiment qui ne peut pas affronter la mort: „Cum cade seara peste amîndoi / Și soarele cum cade-n rostul lui, / Curînd, iubito, vom cădea și noi / În înserarea nesfîrșitului. *O arie tristă*” (Vintilă Horia, *Cartea omului singur*, 1941: 19)

Dans les poèmes du cycle *Închisa liturghie* (*Închinare, Psalm medieval, Revelația, Nu vreau vedenia ta*) on peut observer une agitation, le désir d’attraper l’éternité et de dialoguer avec celui-ci: „Alb, Alb, prin alb Te-am răscolit, / Prin albul pur ca printr-o iarbă rară, / Îngenunchiat de iarna solitară / Cu duhul Tău m-aș fi acoperit. // În pumni Te-am prins mireasmă înghețată, / Și-n bulgăr greu Te-am asvîrlit în sus / Poate c-ai fost în bulgăr de Te-a dus / Spre cerul de cristal, ca o săgeată? ...*Revelație*” (Vintilă Horia, *Cartea omului singur*, 1941: 35) Ses sources d’inspiration sont les poèmes d’Eminescu, de Blaga ou d’Arghezi. On peut retrouver les idées d’Arghezi dans ses poèmes, des idées présentées dans l’oeuvre *Psalmii*, „Te-aștept în dimineți întunecate, / Prin zgomotul răscrucilor umblate / Și-am obosit de când Te caut Doamne / Prin zvon de ierni și prin uscate toamne.” (*Închinare*)

L’image de l’automne est associée avec l’image d’un vieillard, toutes ces images mettent en évidence le passage du temps: „Bătrânul Pan stă rezemat cu mîna / De-un fag pleșuv în care toamna cântă. / Și-ar drege naiul, dar îl înspăimîntă / Femeea despletită și bătrână. // Oftează lung și pleacă’n depărtare, / În urmă-i cântecul a stat de-odată, / Iar de pe-o creangă tristă și uscată / Îi zvârle toamna Frunze pe cărare. // Peste izvoare s’a aplecat să bea. / Și tremura de sete mîna plină, / Dar din oglindă i-a rânjit haină / Bătrâna toamnă care-l aștepta. *Obsesie*” (Vintilă Horia, *Cartea omului singur*, 1941: 29)

L’image de la femme qu’il aime est celle qui l’accompagne dans l’obscurité et en même temps celle qui produit dans son esprit un sentiment de la morte inévitable: „Frumoasa mea, te frînge toamna iară / Și te topește în zare ca un fum, / Prin frunze moarte seara-și taie drum / Și părul tău cu noapte se-mpresoară *Poema sfîrșitului*” (Vintilă Horia, *Cartea omului singur*, 1941: 29)

La différence entre Bacovia et Vintilă Horia est que l’atmosphère du Bacovia produit un sentiment irrévocable et l’atmosphère du Vintilă Horia a des résonances de conciliation.

L’expérience de l’exil se trouve dans le volume *A murit un sfânt*, ici l’auteur présente d’autres Auteurs qui ont vécu la même expérience: Dante, Saint-John Perse, Benjamin Constant, Ovidiu etc. Dans ses poèmes on peut distinguer les trois étapes de la vie du poète: celle de Vienne, celle d’Italie, d’Assisi et de Florence, et celle d’Argentine. La période de Vienne est une période très intéressante, il commence à étudier le comportement des hommes le soir. Les hommes avaient une certaine peur, ils essayaient arriver rapidement à la maison: „Eu, ca străin indiferent, continuam să-mi sun pașii pe străzile pustii, pe sub fațadele ornamentate ale palatelor, pe lângă pulpanele somptuoase ale statuilor de sfinți, pe lângă bisericile scăldate în umbre tragice. Mă aflam parcă într’un imens cimitir, printre cavouri de marmoră în care zăceau nu oamenii vii pe care-i văzusem fugind cu o oră mai’nainte, ci cadavrele solitare ale unui timp iremediabil trecut. Uneori orașul rămînea pustiu dintr-o dată, înainte chiar de căderea nopții, și atunci o lumină galbenă îi invada străzile, drepte alinieri de splendide fațade, o lumină aproape artificială, un crepuscul teatral care dădea orașului un aspect interior elegant, în care pătrundea amurgul ca printr-o fereastră larg deschisă, și din

care stăpînii plecaseră nu de mult, însă pentru totdeauna.” (Vintilă Horia, *A murit un sfânt*, 2000: 6)

Chaque étape a son propre nom: *Cântec din baroc* (des poèmes sombres), *Balade lirice* (dédié au Saint Sfântului Francisc „a cărui amintire domină frunzele și pietrele locului, răsăritul și apusul soarelui, culorile anotimpului, aripile vîntului, gesturile oamenilor, ca o forță nevăzută și veșnic prezentă” (Vintilă Horia, *A murit un sfânt*, 2000: 6) et *Austral* (qui évoque son enfance).

Son oeuvre est une méditation basée sur l’être humain: „... pipăire și mirare continuă, capabile să proiecteze valențele inițiatice ale unei ascensiuni spre absolut.” (Vintilă Horia, *A murit un sfânt*, 2000: 8)

Les poésies qui font partie du cycle viennent sont dominé par la tristesse d’une ville qui est morte, l’auteur trouvera le calme dans la perception des saisons, soit dans l’ambiance créée dans la ville, où il y a des remémorations du passé: „Viena era pe vremea aceea cel mai mare oraș de provincie al Germaniei și războiul pune în relief caracterele specifice ale cetății dunărene, acea tristețe funerară care se desprinde din arhitectura și din spiritul culturii sale și pe care falsa euforie dintre cele două războaie o ascunsese cu destulă abilitate (...)” (Vintilă Horia, *A murit un sfânt*, 2000: 5, 6)

L’auteur utilise des verbes déclamatoires, rhétorique, pour contourner l’image de son pays natal et aussi pour mettre en évidence ses émotions: „Ard focuri pe dealuri. Octombrie chiamă / Armatele toamnei ascunse-ntre ierbi . / Se năruie frunza sub tropot de cerbi, / Pădurea-și ascute săgeți de aramă. // Fug păsări speriate spre pacea din Sud, / Ca o istorie cerul cu sînge stă scris / Și-n clinchet de sulici – din viață, din vis? - / Cohorte moșii cum vin se aud. // Dorm sevele-n crengi. E pace-n pădure. / Ultima frunză a căzut ca o stea, / Astă noapte de rouă prea grea. / Ca un ceas nevăzut bate-un glas de secure. // Pe mesteacăn s-a-ntins pergamentul lucios / Pentru mîinile iernii cu slovele reci, / Albe ca frunțile-aezilor greci, / Adunînd universul într-un fluier de os. *Triptic pe octombrie*” (Vintilă Horia, *A murit un sfânt*, 2000: 20)

La vie de l’auteur est couverte par la tristesse, par la douleur et il sent que son destin est une sorte d’éloignement de sa patrie: „Sub bolțile reci nu mai e nimeni. Întunericul / Cade prin vitralii ca o cenușă. Mă dor ochii, Doamne. / De noaptea de afară sau de cea din mine? / Cum să mă mișc ca să mă scutur din beznă? *Rugăciunea unui iezuit*” (Vintilă Horia, *A murit un sfânt*, 2000: 37)

Le cycle *Austral* est dominé par le mal du pays et le poème *Hoțul de dude* évoque la période de son enfance: „Îți amintești de hoțul de dude? / (Dudele nu apar în poezie, nici în știință, / Trec numai, ca niște clipe negre și ude, / De pe creangă în neființă. // Fruct de pom fără flori, / Din frunza lui rod viermii de mătăasă / Timpul strâns la cingători / În lungi falduri de mireasă.) // Hoțul de dude sare peste gard / În curtea vecinului plecat la birou, / Urca prin crengi cu mâini de erou / Și cu frunte de brad. // ” (Vintilă Horia, *A murit un sfânt*, 2000: 89)

L’activité de poète a influencé son oeuvre, le critique Ion Vlad remarque dans le roman *Dumnezeu s-a născut în exil* „aplecarea prozatorului, sesizată încă de la primele sale proze, spre discursul liric.” (Ion Vlad, 1990)

Après la publication du roman *Cavalerul resemnării* Vintilă Horia est catalogué comme un „poet al Lumii și al Naturii”, „poet al întrebărilor despre om, despre libertatea sa interioară, despre tragica contemplare a existenței.” (Ion Vlad, 1992)

Après dix-huit ans il a publié un nouveau volume **Viitor petrecut**, un volume qui résume tous ses romans et ses essais, mais le langage est sobre: „Nu cu mâinile mai adun. / Nu cu ochii, / Ci sparg în mine spicele lumii / Pentru pâinea de noapte. **La un nou început foarte vechiu** ” (Vintilă Horia, **Viitor petrecut**, 1976: 11)

Il a été publié en Espagne (1972), après il a été réédité à l’Edition Europa de Craiova. Dans ce volume est présenté un auteur „prigonit și îndepărtat de ai lui de către un regim mult mai cumplit decât regimurile care, în trecut, obligau pe poeți să trăiască departe. Aceasta e piatra unghiulară a lirismului în chestiune (...). E vorba de o substanță morală diferențială ce reverberează într-o scriitură astfel organizată încât să-i slujească intenționalitatea. Mai bine zis, de o obsesie la care creatorul în cauză, (...), a fost adus de circumstanțele istorice cunoscute, obsesie funcționând cu statut bivalent, psihologic și vizionar, transpunându-se adică în limbajul liric cu rolul de patent de producție.” (Gheorghe Grigurcu, 1991: 48)

Le poème **Înfrângere, neuitare** présente le symbole d’un ange qui est toujours vaincu, mai qui à la fin il gagne: „Îngerul nu uită de luptă, / Ci în pădurile cerului, ascuns de ochii nemerniciei, / Pană cu pană își drege aripile scuturate. // Cu o piatră prinsă din zbor, / Cu o schijă de stea / Își ascute sabia ciobită. / Știe că lupta nu e una / Și că din mii de înfrângeri / Îi sunt făcute suindele trepte. / Dintre ele ultima va fi pentru / totdeauna câștigătoare.” (Vintilă Horia, **Viitor petrecut**, 1976: 31)

Les trois strophes du poème **XVII** présente l’agitation existentielle du poète, ici on peut retrouver des éléments qui renvoie au Prix Goncourt, sa conduite reste immuable: „Lupii din carne mi-au rupt / Ce de drept se cuvine / Nimeni nu-mi poate prăda / Ce mi-am ales să rămân.” (Vintilă Horia, **Jurnal de copilărie**, 1958: 47)

Dumitru Țepeneag a critiqué la naïveté de l’écrivain, en affirmant qu’il n’est pas à la mode dans un monde en pleine activité.

Bibliographie:

- Ciopraga, Constantin, *Un cavalier al spiritului*, în „Jurnalul literar”, serie nouă, an III, nr. 23-26/septembrie 1992;
- Diaconu, Mircea A., *Mișcarea Iconar și literatura română din Bucovina după Marea Unire* – Rezumatul tezei de doctorat, Conducător științific: Prof. univ. dr. doc. Constantin Ciopraga, Iași, 1998;
- Grigurcu, Gheorghe, *Poezia lui Vintilă Horia*, în „Steaua”, an XLII, nr. 5-6-7 / mai-iunie-iulie/1991;
- Horia, Vintilă, *Procesiuni*, Editura Librăriei Pavel Suru, București, 1937;
- Horia, Vintilă, *Cetatea cu duhuri*, Editura librăriei Pavel Suru, București, 1939;
- Horia, Vintilă, *Cartea omului singur poeme*, Colecția Meșterul Manole, București, 1941;
- Horia, Vintilă, *Viitor petrecut*, Asociacion Cultural Hispano-Rumana, Salamanca, 1976;
- Horia, Vintilă, *A murit un sfânt ... Poesii 1941-1951*, Editura „Jurnalul literar”, Ediție îngrijită și un epilog de Nicolae Florescu, 2000;
- Orian, Georgeta, *Vintilă Horia sau un scriitor contra timpului său*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008;
- Papadima, Ovidiu, *Cronică literară. Vintilă Horia: Procesiuni*, în „Gândirea”, anul XVII, nr. 2/ februarie 1938;

- Papadima, Ovidiu, *Un poet al liniștilor mici: Vintilă Horia în Creatorii și lumea lor / Schițe de critică literară*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943;
- Popa, Mircea, *Vintilă Horia portret regăsit*, în „Steaua”, an XLI, nr. 4/aprilie 1990;
- Popa, Mircea, *Un prozator român din Spania* în I. *Noi și Europa din Convergențe europene*, Editura Cogito, Oradea, 1995;
- Radu, Cristian, *Vintilă Horia sau vocația totalității*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2011;
- Rotaru, Ion, *Vintilă Horia*, în vol. *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Dacoromână TDC, 2006;
- Șiugariu, Ion, *Poezia tânără în Meșterul Manole*, III, nr.1-4/ianuarie-aprilie, 1941;
- Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden: o introducere în literatura exilului*, Editura Amarcord, Timișoara, 1995;
- Vlad, Ion, *Jurnalul poetului exilat*, în *Tribuna*, an II, nr. 23 din 7.06. 1990;
- Vlad, Ion, *Simbolurile cunoașterii și ale existenței*, în *Tribuna*, an IV, nr. 3 din 16-22.01.1992;

MIHAIL SEBASTIAN, THE ESSAYIST

Ariana Bălașa, Assist. Prof., PhD, University of Craiova

*Abstract: Commonly discussed and interpreted as an author either of successful novels or of catchy plays, Mihail Sebastian's role as an essayist is less well-known. This, I believe, is mainly due to the heated controversies triggered by the reception of some of his prose works, which have overshadowed his essay contributions (consider, for instance, the reactions to Nae Ionescu's anti-semitic preface to Sebastian's 1934-novel, *De două mii de ani*).*

Part and parcel of Romanian literature between the two world wars, Mihail Sebastian may be counted, ideologically and stylistically, among such authors as Mircea Eliade, Camil Petrescu, Anton Holban and Max Blecher. Paying little or no attention at all to problems of literary techniques, he devoted himself, just like Camil Petrescu, to the idea of authenticity, translating the impression of living reality which writing in general has to impart.

*The publication, in 1972, of his essays, collected under the title *Eseuri. Cronici. Memorial*, urged a reconsideration of his position as an author and raised several questions. What is Sebastian's position among the star essayists of his generation? Where may one find the 'true' Sebastian? In which type of writing is he at his best? The present study seeks to address all these issues.*

Keywords: Mihail Sebastian, Romanian literature, essay, reconsideration, authenticity.

Despre eseistul Mihail Sebastian nu s-au scris prea multe pagini până la apariția *Jurnalului* (1935-1944) său, în 1996, fapt constatat și de unul din exegeții săi: „Comentatorii operei au acționat pe direcții unilaterale, supralicitând dramaturgia ori romanele în dauna creației critice, care – credem – dă adevărata măsură a personalității lui.”¹ Apariția sa a deschis apetitul criticii contemporane, pentru studierea scrierilor „din umbră”, mai puțin cunoscute și comentate ale autorului, cum sunt : *Eseuri. Cronici. Memorial* (1972), *Jurnal de epocă. Publicistică* (2002) și *Jurnal II: jurnal indirect 1926-1945* (2006). Această reîntoarcere spre un Sebastian aproape necunoscut publicului cititor, nu poate decât să suscite o serie de întrebări ale căror răspunsuri se vor regăsi, parțial și în abordarea de față.

Care este locul pe care-ar l-ar putea ocupa eseistul și criticul Mihail Sebastian, în cadrul ilustrei pleiade de critici ai perioadei interbelice? Poate fi considerat, pe drept cuvânt, un cronicar literar cu opinii incontestabile, cu un simț al judecății de valoare riguroase, în maniera lui Pompiliu Constantinescu? Este el un eseist combativ, apărând cu fervoare o poziție intelectuală, dar, în același timp rafinat, cu fraza ușor retorică, plină de volute verbale, precum Vladimir Streinu? Sau un critic temperamental, agresiv, intransigent, în permanente polemici cu tot ceea ce nu se circumscrie propriilor sale viziuni estetice și critice, de factura lui Camil Petrescu? Sigur este că de o asemănare cu istorismul de tip factologic și psihologic al lui Șerban Cioculescu, în nici un caz nu se poate vorbi.

Senzația pe care ne-o lasă lecturarea publicisticii sale este mai curând aceea a unui eseist ce se simte stingher pe terenul cronicii literare, din cauza înăbușirii unei nevoi de divagare, iar lipsa tenacității² s-a dovedit a fi un obstacol serios în receptarea sa ca și critic de

¹ Anatol Ghermanschi, *Mihail Sebastian în conștiința criticii*, în *Mihail Sebastian interpretat de...*, Antologie, prefată, tabel cronologic și bibliografie de Anatol Ghermanschi, Eminescu, București, Colecția „Biblioteca critică”, 1981, p. 5.

² v. Nicolae Manolescu, „România literară”, an V, nr. 39, 21 sept. 1972.

primă mână. Pe Mihail Sebastian nu-l preocupă subiectele de tehnică literară, ci conținutul umanistic al literaturii, „autenticitatea“, senzația de viață adevărată pe care o degaja lectura unei opere literare (în primul rând romanul). Reflecții de „moralist“, prin urmare, hrănite de un patos spiritual comparabil cu acela al lui Camil Petrescu, de la care eseistul a asimilat multe. Mihail Sebastian se recomandă prin calitatea de a-și însuși ideile. Ca și Camil Petrescu el „a văzut idei“, „jocul ideilor“ fiind o expresie împrumutată de la maestrul său într-ale scrisului. Dar, spre deosebire de acesta, Mihail Sebastian nu urmărește un program strict, nu se dedică unei singure cauze literare.

Eseist prin structură, diagnostician aproape ireproșabil, Mihail Sebastian se dovedește a fi unul dintre criticii noștri importanți dintre cele două războaie mondiale. Publicarea volumului *Eseuri. Cronici. Memorial*, în 1972, ce reactualiza o mare parte din publicistica lui Mihail Sebastian, a provocat o reevaluare, din partea criticii, a întregii sale activități creatoare. Majoritatea comentatorilor au ajuns la concluzia că „adevăratul“ Sebastian aici trebuie căutat și nu în beletristica sa. Eseurile, cronicile literare sau dramatice, articolele din ziare, reportajele, notele, cronicile muzicale sau de artă plastică (reunite, de multe ori, în cadrul unor rubrici tematice de tipul: *Semne pe un dulap de cărți*, *Scrisori către o provincială*, *Povestea vorbii*, *Voluptatea de a fi scriitor*), conturau portretul unui intelectual rasat, bun cunoscător al mișcărilor literare și de idei culturale ale secolului al XX-lea, capabil nu numai să le perceapă și să le inventarieze, ci să le și trăiască plener, ajungând astfel să distingă, fără greș, între valorile autentice și modelele conjuncturale.

Organizându-se, în primă instanță, sub aparența unui jurnal de lectură pentru uz personal (de unde și stilul cvasi-oral³), toată publicistica sa impresionează prin maleabilitatea de a aborda domenii extrem de diverse, unele chiar opozitorii, prin profunzimea gândirii, modernitatea limbajului și, nu în ultimul rând, prin prospețimea și originalitatea ideilor. Dar i s-a reproșat tocmai faptul că nu opune nici o rezistență mediului de cultură specific epocii interbelice, pentru că el nu este un polemist prin formație.

Spre deosebire de mai toți confrății într-ale criticii, el nu era limitat de vreo programă analitică să consulte un autor sau altul. Student al Facultății de Drept (și nu al celei de Litere, cum ne-am fi așteptat), își alegea lecturile în funcție de afinitățile și interesele personale; nefiind direcționate din exterior, libere de orice „modă” ori presiune, ele constituiau, deci, opțiuni strict particulare. În acest caz, cu atât mai impresionantă, considerăm noi, devine „lista” autorilor preferați la 20 de ani: Proust, Gourmont, Balzac, Montaigne, Stendhal, Gide, James Joyce, Virginia Woolf, W.N.P. Barbellion, Jules Renard, Samuel Butler, Alain Fournier, Jaques Rivière etc. Tonul echilibrat, neautoritar și stilul prea liber, aproape oral ne poate oferi falsa impresie că nu ar fi o personalitate critică prea puternică, o voce clară și reprezentativă pentru exegezele vremii, iar G. Călinescu („Criticul este sau prea generic amical sau incredul și ceremonios”⁴) nu putea emite o judecată exactă de valoare asupra scrierilor lui, deoarece în acea perioadă eseurile publicistice nu erau încă reunite într-un volum.

³ Iulian Băicuș, *Mihail Sebastian, proiecții pe ecranul culturii europene*, Editura Hasefer, București, 2007.

⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 878.

În pofida unor declarații extrem de „pacifiste“, din care s-ar putea concluziona că autorul lor suferea de o modestie excesivă și poate, chiar, de un temperament placid („Îmi place să mă socotesc un lector cumpănit, care își cunoaște cu destulă precizie propriul său gust literar, dar care tocmai de aceea nu încearcă să-l impună celorlalți“), eseistul este, paradoxal, și un polemist, care înțelegea polemica dintr-o perspectivă metodologică, definind-o ca pe: „o metodă, care presupune simț de nuanțe, respect de adevăr, conștiință a proporțiilor juste”⁵.

În perioada începuturilor pe care o putem numi predominant „polemică“, Mihail Sebastian „se va răfui cu tot ceea ce i se pare învechit, perimat, sau dimpotrivă, cu noutățile”⁶ menite doar să șocheze, lipsite însă de orice valoare estetică și artistică. Personalități literare, critice, reviste, curente, concepte sunt acum aduse din nou în discuție, confruntate, pentru a fi, de cele mai multe ori, anulate.

Nici „modernistul” „Sburător” al lui E. Lovinescu, nici „prăfuita” „Viața românească”, dar nici avangardiștii de ultim moment nu rezistă severului examen întreprins de intolerantul critic. Totuși, chiar și-n „focul celor mai aprige dispute sau aprinse polemici, Sebastian păstrează o ținută de perfectă urbanitate, de înaltă intelectualitate, diferențiindu-se, astfel, de mulți reprezentanți ai generației cărora le era străină temperanța tonului, măsura în folosirea epitetelor <<tari>>. Adept al <<violentei intelectuale>>, el va repudia totdeauna <<violența verbală>>”⁷.

Niciodată, de-a lungul întregii sale activități publicistice, nu va renunța la acest principiu, nici chiar atunci când antevorbitorul său, mai puțin elegant și meticulos, va utiliza abuziv aproape armele violentei verbale: invectiva, injuria, jignirea, ironia acidă etc.

Suspectat (uneori acuzat sau denunțat) din cauza unei anumite dorințe de publicitate, motiv pentru care ar „demitiza” gloriile contemporane, Mihail Sebastian răspunde calomniilor cu demnitate și, mai ales, cu un înalt simț al responsabilității poziției sale de critic și eseist: „Dacă am scris vehement despre cărți și scriitori, dacă am fost categoric în judecățile și poate în erorile mele, dacă m-am luptat violent cu anumite glorii, pe care le cred false, și dacă am apărut cu intoleranță altele, pe care le cred autentice, nu a fost nici din spirit de frondă, nici din gust de polemică, ci pur și simplu pentru că am socotit că e preferabil să subliniez succesiv un adevăr, decât să las să subziste o confuzie. Nu există confuzii inocente. Toate sunt corupătoare”.

Este adevărat însă, că în această perioadă „contestatară”, de debut, el resimțea o plăcere ascunsă (datorată, în mare parte, vârstei) să demonstreze „ce știe”, să admonesteze, să facă ordine, să dea „note” tuturor.

Parcursul însemnărilor critice rămase de la Sebastian impune imaginea unui intelectual de o rară finețe, de cultură bine consolidată, posedând o informație bogată și având o capacitate deosebită de a selecta valorile, sensibil la mișcările literare și de idei ale epocii.

Când Mircea Eliade, de exemplu, într-un articol din „Cuvântul” îl „pune la zid” pe Remy de Gourmont, Sebastian încearcă să repare prestigiul criticului, mai degrabă din spirit de frondă decât dintr-o convingere intimă privitoare la autenticitatea și forța „metodelor gourmontiene”, afirmând că „*Fizica Amourului* este o carte delicioasă”.

⁵ Mihail Sebastian, *Un cuvânt la o polemică*, în „Rampa”, nr. 5221, din 12 iunie 1935, p. 1.

⁶ Dorina Grăsoiu, *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, Editura Minerva, București, 1986, p. 93.

⁷ Dorina Grăsoiu, *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, ed. cit., loc. cit.

Cu excepția tinereții sale (și, implicit, a lipsei prestigiului literar) nu putea fi învinovătit, însă, de nimic. Admirabil înzestrat pentru o dezbatere în plan teoretic, el impresionează (dar, firește, și indignează) prin fermitatea limbajului, prin abilitatea specială a vehiculării termenilor „tehnici”⁸, și, mai ales, prin ireproșabila informație „la zi” în aria literaturii și a criticii universale. Unul din marile sale merite este de a fi introdus în literatură autori ai unor opere moderne mai puțin cunoscute la noi în timpul respectiv, cum sunt operele lui Proust, Gide, Henry James etc. și de a le face cunoscute cititorilor astfel de valori literare perene.

Pornind de la constatarea că „falimentul genurilor este un simptom modern”, puritatea lor nemaiconstituind decât o prejudecată, Sebastian remarcă faptul că nici romanul nu face excepție de la regula celorlalte arte. Simpla trimitere la o definiție, facilitează observarea declinului său ca specie epică. Atâta timp cât nu-și mai poate consolida limita între „poveste și poezie”, „părăsind uneori chiar cu desăvârșire anecdota pentru pur patetism”, este evident că romanul s-a îndepărtat mult de caracteristicile considerate drept specifice.

Eseistul invoca în primul rând motive de ordin sociologic. Degringolada produsă în cadrul întregii vieți de către „stupidul secol”, dar mai ales teribilele neliniști și cumplitele așteptări ale epocii postbelice au determinat transformarea romanului până la nerecunoașterea sa. Dacă vieții veacului îi corespunde termenul lui Julien Benda de panlirism, nici romanului nu-i poate fi străină această estetică: „romanul s-a depășit, lărgindu-și sfera dincolo de epică, nestatornicindu-și limita între poveste și/sau definiția panlirismului. Toate există în ritmul unui absolut lirism. Patetism pur. Toate se nasc, trăiesc, se înlănțuie în virtutea unor legi de logică afectivă. Trăim o imensă revărsare emoțională la astfel de proporții încât amintirea romantismului se vedește falsă și nesinceră. Este o grozavă cutremurare și o deșteptare obștească. Ca două strigăte scurte și potrivnice, misticismul și sexualismul ne frământă traiul. Integrală valorificare a posibilităților neîncercate încă, inconștientul este prezent. Vremea pateticului deplin se cheamă Panlirism.”⁹

Ca atare, romanul modern își găsește concretizarea într-o singură formă ce ar corespunde spiritului veacului: în romanul liric, opinie diametral opusă celei exprimate de Eugen Lovinescu¹⁰ în istoria sa. Caracteristicile romanului liric, ar fi, după Sebastian: „disponibilitatea psihologică, actul gratuit, discontinuitatea personalității”, toate decurgând din noua situație a creatorului față de obiectul artei, în dorința lui de a descoperi o a doua realitate – cea interioară, a „fluxului conștiinței”, după modelul lui Proust sau William Faulkner care „... topeau în magma scriiturii frânturi dintr-o realitate interioară, gânduri ascunse sau complexe, poezioare din copilărie sau frânturi ale unei lumi trecute. În această continuă magmă de senzații, în acest păienjenis de idei și imagini, (...), accentul este pus pe latura senzitivă, iar refacerea proceselor interioare conduce la pulverizarea subiectului cunoscător (...)”¹¹.

Eseistul însuși, conștient de pericolul unei generalizări forțate, menționează prezența anumitor opere rămase încă în interiorul câmpului epic. Deși nu reușește să demonstreze dacă

⁸ Jordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, Editura Universal Dalsi, București, 2001, p. 75.

⁹ Mihail Sebastian, *Panlirism*, în *Jurnal de epocă*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Cornelia Ștefănescu, București, Academia Română, 2002, p. 11.

¹⁰ v. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1981.

¹¹ Iulian Băicuș, *Mihail Sebastian, proiecții pe ecranul culturii europene*, ed. cit., p. 79.

ele constituie prelungiri agonice sau anticipări ale unui viitor reviriment, remarcă numai că „biografia” și „aventura” sunt singurele elemente ale epicului care persistă, în condițiile „neiertătoare” impuse de estetica panlirică. Înlocuind, o vreme, în preocupările lui literare „toate pasiunile posibile”, ea devine, de-a lungul carierei sale, subiectul unor numeroase articole și studii, dar și al câtorva dispute aprige. Dintre comentatorii vizați din epocă (M. Ralea, B. Fundoianu, Felix Aderca, Camil Petrescu, Anton Holban) tânărul critic se dovedește parcă cel mai pasionat admirator și apărător al scriitorului francez Marcel Proust, căruia îi dedică, polemizând cu Felix Aderca, pagini întregi, iar mai târziu, chiar și o carte *Corespondența lui Marcel Proust* (1939)¹².

Orice vagă reticență, ce ar putea să-i umbrească „idolul”, îi pare un adevărat sacrilegiu, motiv pentru care se dezlănțuie cu o vehementă disproporționalitate (deseori) în raport cu gravitatea „faptului” comis. Așa cum el însuși va recunoaște mai târziu, scria acum „cu fervoare și poate cu violență”. Numai astfel pot fi explicate (sau, măcar, justificate) iritarea, duritatea tonului manifestate în cadrul polemicilor cu Felix Aderca, atunci când acesta încercase să subsumeze romanul proustian esteticii simboliste sau când îl desemnase pe „micul Marcel” drept „vinovatul de căpetenie” al descompunerii romanului : „*À la recherche du temps perdu* – afirmă Sebastian – este scrisă după legile digresive ale memoriei și crește doar din frământările obscure ale visului. Principiul de viață al operei nu este convenționalul unei compoziții voite, ci proiectarea fără nici o deformare a unei existențe în ritmul când precipitat, când lent al aducerii-aminte. Povestea este chemată nu de necesități de echilibru, ci de salturi în gând. Personagiile nu sunt introduse, se impun. Nu vin să îmbogățească o intrigă sau să grăbească un deznodământ, ci se adaugă de cele mai multe ori în dauna proporțiilor unui eveniment – răspunzând doar nevoilor lăuntrice ale creatorului.”¹³

Sigur, obiecțiile lui Sebastian erau perfect întemeiate, de un bun simț incontestabil: Proust nu putea fi simbolist, pentru simplul motiv că simbolismul nu reușise să dea importante creații în genul romanesc.

Mihail Sebastian apăra valorile moderne, dar era refractar față de reprezentanții modernismului care, au înțeles greșit modernismul, prin prisma senzaționalului. În ciuda mobilității sale speculative, Sebastian e rigid ca și creator, e tradiționalist și chiar conservator în ceea ce privește ficțiunea. Comparând eseistica lui Mihail Sebastian cu aceea a altor critici și esești cunoscuți din epocă (Mihail Ralea, Paul Zarifopol, Camil Petrescu, Anton Holban, Eugen Ionescu etc.) putem ușor remarca tipicitatea ei, nota proprie care-i individualizează scriitura.

Nonconformist, dar nu paradoxal (ca Eugen Lovinescu), polemic, dar nu pătimaș (precum Camil Petrescu), pasionat, dar nu frenetic (vezi Mircea Eliade), el se situează pe o linie mediană ce evită extremele și aspiră spre echilibru și armonie.

Pregătit în orice moment să conteste banalitățile și stridențele, găsește permanent argumente convingătoare, sau măcar verosimile și demonstrabile și știe să pună în surdină „acutele”¹⁴, în așa fel încât demersul lui să nu fie lezat de vreo stridență verbală. Ponderat în exprimare, adept al clarității, el realizează, poate pentru singura dată, un acord cu sine, o

¹² Mihail Sebastian, *Corespondența lui Marcel Proust*, Fundația pentru literatură și artă, „Regele Carol II”, București, 1939.

¹³ Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, Editura Minerva, București, 1972, p. 51.

¹⁴ Anatol Ghermanschi, *Mihail Sebastian*, Editura Eminescu, București, 1997, p. 35.

conciliere a tendințelor duale caracteristice personalității sale profunde, reușind să se impună, prin intervenții remarcabile, valoroase și incitante, ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai eseisticii românești interbelice.

Bibliografie

Mihail Sebastian interpretat de..., Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Anatol Ghermanschi, Editura Eminescu, București, Colecția „Biblioteca critică”, 1981.

Iulian Băicuș, *Mihail Sebastian, proiecții pe ecranul culturii europene*, Editura Hasefer, București, 2007.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.

Iordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, Editura Universal Dalsi, București, 2001.

Anatol Ghermanschi, *Mihail Sebastian*, Editura Eminescu, București, 1997.

Dorina Grăsoiu, *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, Editura Minerva, București, 1986.

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1981.

Nicolae Manolescu, „România literară”, an V, nr. 39, 21 sept. 1972.

Mihail Sebastian, *Corespondența lui Marcel Proust*, Fundația pentru literatură și artă, „Regele Carol II”, București, 1939.

Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ediție de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, București, 1972.

Mihail Sebastian, *Jurnal (1935-1944)*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefața de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996.

Mihail Sebastian, *Jurnal de epocă*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Cornelia Ștefănescu, București, Academia Română, 2002.

Mihail Sebastian, *Un cuvânt la o polemică*, în „Rampa”, nr. 5221, din 12 iunie 1935.

Cornelia Ștefănescu, *Mihail Sebastian*, București, Editura Tineretului, 1968.

THE PSYCHIATRIST AND LITERARY MAN ION BIBERI

Mirela Radu, Assistant, PhD Candidate, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: Ion Biberi (1904-1990) is, perhaps, one of the few physicians who attended the Faculty of Letters and Philosophy. Preoccupied with the study of literary values and canons, Biberi proposes a complex system to research them, whose work method combines the study of authors from the biotypological and characterological point of view. This axiologic system blends the two fields he practiced along years: medicine and literature. Beginning literarily in an authentic manner, based on lucidity, Biberi's literature achieves great digressions in symbolism and surrealism under the influence of André Gide and Marcel Proust. In Romanian literature, Biberi brought new the approach of life and death mechanisms from the pathologic and psychiatric perspective. He managed to successfully blend a purely medical approach with a historical, esthetical and cultural tackling of human being evolution and becoming. During his medical student years, as a result of perusal from Jules Lemaître, Dobrogeanu-Gherea and Hippolyte Taine, Biberi shapes a system of powerful values, by discovering "... a work method concordant with my scientific preoccupations at the time and especially a style, a strictness in thinking and a method I was enthused of." (Sfetca, 1985:20)

Psychiatrist, philosopher, writer, playwright, literary and art critic, journalist, Ion Biberi had, in all fields, an integrative vision. His medical and artistic essence was finely surprised by C.D. Zeletin: "The literary physician is a guarding angel of the highest creation, life, and, at the same time, he was a creator of life through art." (Zeletin, 2008:308)

Keywords: psychiatry, medicine, literature, integrative vision, axiologic system

Ion Biberi (1904-1990) este, poate, unul dintre puținii medici care au urmat și Facultatea de Litere și Filozofie. Absolvent al Facultății de Medicină, și-a obținut doctoratul în chirurgie la 25 de ani, în 1929. Între 1930-1935 se specializează la Paris în psihiatrie. A participat în calitate de medic de front în timpul celui de al Doilea Război Mondial.

Primele sale pagini de proză scurtă au fost găzduite de revista patronată de Tudor Arghezi *Bilete de papagal*, începând cu 1928. Medicul Biberi a mai colaborat și cu reviste precum *Gazeta literară*, *Lumea*, *Revista Română*, *Kalende*, *Ramuri*, *Viața Românească*. Biberi a scris romane *Proces* (1935), *Cercuri în apă* (1939), *Un om își trăiește viața* (1946) dar și nuvele *Oameni în ceață* (1936). Dar aria literară în care a fost prodigios a fost eseistica și studiile literare cu tematică dintre cea mai diversă *Thanatos* (1936) pentru care a și primit Premiul scriitorilor tineri al Editurii Fundațiilor Regale, *Viața și moartea în evoluția universului* (1971), *Visul și structurile subconștientului* (1936), *Individualitate și destin* (1945), *Introducere în studiul eredității* (1946), *Orizonturi spirituale* (1968), *Arta de a trăi* (1970), *Eseuri* (1971), *Eros* (1974), etc. Etalând o cultură pluridisciplinară uimitoare, Biberi a reușit să își aproprie și domeniul criticii. Mărturie a vastei sale culturi stau nenumăratele volume de critică, unele dedicate unor figuri importante ale culturii românești și internaționale *Études sur la littérature roumaine contemporaine* (1934), *Profiluri literare franceze* (1945), *Lev N. Tolstoi. Omul și opera* (1947), *Tudor Vianu* (1966), *Pieter Bruegel cel Bătrîn* (1967), *Hanibal* (1967), *Poezia, mod de existență* (1968), *Arta suprarealistă. Privire critică* (1973). Dar nu i-a fost străină nici literatura S.F., publicând în 1983 un roman de factură futuristă *Luminile capricornului*. Preocupat de studierea valorilor și a canoanelor literare, Biberi propune un sistem complex de analiză a acestora, a cărui metodă de lucru îmbină studierea autorilor din punct de vedere biotipologic și caracteriologic. Acest sistem axiologic de studiu

încearcă îmbinarea celor două domenii în care a practicat de-a lungul anilor: medicina și literatura. Interesul deosebit pe care l-a purtat antropologiei s-a transpus în eseurile *Essai sur la condition humaine* (1973) și *Permanențele clepsidrei. Încercare asupra întrebărilor ultime* (1981). În 1979 toată munca sa pe tărâm literar i-a fost răsplătită cu Premiul special al Uniunii Scriitorilor pentru întreaga activitate literară. În 1945 îi este tipărit volumul *Lumea de mâine, interviuri*, în care peste 50 de figuri importante ale societății românești a timpului încearcă să facă un exercițiu de imaginație în legătură cu viitorul. Reia acest exercițiu în 1968 când apare volumul *Orizonturi spirituale. Dialoguri*, dar și în 1980 când vede lumina tiparului volumul *Lumea de azi. Interviuri*. Tot în 1945 apare în *Revista Fundațiilor Regale* (an. XII, nr. 3,4,1945) ulterior retipărit în volumul *Eseuri* (1971) lucrarea *Literatura fantastică*. În această studiu Biberi “expune un punct de vedere preponderent psihologic, situat însă pe coordonatele cercetărilor clasice din acest domeniu.” (Vultur, 1987:167) Autorul face distincția între fantastic-“categorie a sensibilității” (Vultur, 1987:168) -generator de temeri, având la bază o stare patologică, și miraculos, generator de efecte speciale. Evoluția literaturii sale are un caracter sinuos. Debutând literar cu o manieră autentică, bazată pe luciditate, literatura lui Ion Biberi face digresiuni largi în simbolism și suprarealism sub influența lui André Gide și Marcel Proust. Biberi aduce nou în literatura română abordarea mecanismelor vieții și morții din perspectivă patologică și psihiatrică. El reușește să îmbine cu succes o abordare pur medicală cu una istorică, estetică și culturală a evoluției și devenirii ființei umane. Dovadă a gradului în care viața și opera lui Biberi s-au contaminat este *Thanatos*, roman pentru care a primit în 1936 *Premiul pentru eseu al Editurii Fundației pentru literatură și artă*. Originea romanului se găsește în trăirea unei experiențe, trăită de autor, apropiate morții clinice ca urmare a unei intoxicații. Această experiență poate fi cauza pentru care Biberi a fost atras de zona irealului. Mărturie a acestei înclinații stau eseurile *Literatura fantastică*, *Fantasticul, atitudine mentală* și *Fantasticul în artele plastice* reunite în volumul *Eseuri literare, filozofice și artistice* (1982). Biberi poate fi considerat inițiatorul unei științe de graniță ce îmbină filozofia cu patologicul și biologia. În 1935 Biberi publică romanul *Proces de inspirație kafkiană* în care sunt prezentate “gândurile, asociațiile mentale, reacțiile inculpatului din momentul începerii procesului până la pronunțarea sentinței de achitare.” (Chițimia, 1979:374) În 1937 apare volumul de nuvele *Oameni în ceață* ce reunește povestiri “de analiză psihologică, ce introspectează zonele ascunse ale sufletului omenesc, dezvăluind mecanismele care declanșează obsesiile, angoasele și spaimetele...” (Chițimia, 1979:389) iar doi ani mai târziu îi este publicat romanul *Cercuri în apă* ce este similar, prin temă, cu *Gorila* al lui Liviu Rebreanu. (Chițimia, 1979:400) Încercând lămurirea problematicii vieții și morții, Ion Biberi scrie o lucrare de mare valoare, atât medicală cât și literar-filosofică *Viața și moartea în evoluția universului* (1971). Citând scrieri filosofice, științifice dar și cercetări întreprinse de-a lungul istoriei umanității, Ion Biberi, de formațiune medic cu vădite înclinații literare, ajunge la concluzia că poezia, filosofia și cercetarea științifică reprezintă laturi coexistente ale psihologiei umane. Autorul observă ciclicitatea evoluției: ”Orice sfârșit alcătuiește punctul de plecare al unui nou început.” (Biberi, 1971:239)

Biberi vede moartea nu ca pe o negație, ci ca pe o dublă afirmație: “pe plan biologic, privit sub linia continuității vitale și pe plan cosmic, al materiei din ciclul terestru în care corpul se integrează” (Biberi, 1971:241) C.D. Zeletin consideră că, prin Ion Biberi, “medicina românească și-a aflat pentru întâia oară dimensiunea antropologică (...) accedând la sensul

modern, și mai ales ideal, acela de învățătură atotcuprinzătoare despre om” (Zeletin, 2008:306)

Interesat de zonele profunde ale subconștientului, de ansamblul de conduite psihice, a neliniștilor sufletești și de depersonalizare Biberi, pe lângă puternicile accente joyciene, prezintă puternică aplecare spre stilul lui André Gide, Robert Musil și Marcel Proust. Medic în străfundul sufletului, obișnuit cu atitudinea obiectivă și examenul critic, aplică aceste metode și literaturii, considerând că “...o aderență necontrolată, lipsită de spirit critic, este inacceptabilă. Mimetismul este semn de facilitate. Cred că poziția fiecărui cărturar...față de noile forme artistice este aceea de înțelegere și de examen critic.”(Sfetca,1985:17) Dar însuși Biberi încearcă să explice cititorului caracterul riguros al criticii sale literare, ce lasă să se întrevadă sub mantia literatului pe finul cunoscător de psihologie și genetică: “Prin formație intelectuală și interes psihologic, m-am oprit cu deosebire asupra portretului literar și asupra criticii pe care aş numi-o struktural-genetică.”(Sfetca,1985:19) În 1937, Biberi publică *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine* în care supune diverse personalități acestui studiu critic aflat la limita dintre critică literară, psihologie și viziune genetică căci: “Această orintare critică, în concordanță cu interesul meu pentru caracteriologie și bio-tipologie, nu a exclus, totuși, activitatea critică axiologică.” (Sfetca,1985:17) Această abordare pluridisciplinară este clar o consecință a studiilor sale medicale fără de care critica literară sa ar fi fost lipsită de adâncimea scrutării personalităților intervievate. Oscilația între spiritul riguros și inefabilul intelectului uman au străbătut ca un fir roșu întreaga activitate literară a lui Biberi.

În perioada studenției medicale Biberi își conturează un sistem de valori puternice, descoperind “... o metodă de lucru, ce concordau cu preocupările mele științifice de atunci și mai ales un stil, o rigoare de gândire și o metodă care mă entuziasmau.” (Sfetca,1985:20) Medic psihiatru, filozof, prozator, dramaturg, critic literar și de artă, ziarist, Ion Biberi a avut în toate domeniile o viziune integratoare. Esența sa artistică și medicală este surprinsă fin de C.D. Zeletin “Medicul scriitor e înger de pază al creației cele mai înalte, viața, și în același timp creator de viață prin artă”(Zeletin, 2008:308) Însuși scriitorul afirmă că spitalizarea în ospicii deschide perspectivei cunoașterii ființei umane “Cred că un om, un om care nu a cunoscut sub o formă sau alta viața azilară...are o înțelegere trunchiată asupra Omului.” (*Drum către mintea cea de pe urmă*).

Ion Biberi a fost considerat de criticul Alexandru Piru ca cel ce a implementat în literatura română metoda kafkiană. Criticul aduce drept exemple în sprijinul afirmației sale meditația antropologică privită prin prisma geneticii *Individualitate și destin*. Puternic influențat de Heidegger, Ion Biberi pleda pentru o predestinare organică și una dobândită: ”De regulă însă un paralelism perfect domnește între individualitate și peristază (mediu), lucru configurat, între altele, de biocosmologie. Omului nu îi sunt îngădite manifestările decât de timp, încolo el având puțința să cuprindă lumea și să se depășească ”(Piru, 2004:419) Marian Papahagi, citând la rândul său un articol din 1936 aparținând lui Petru Comarnescu, vorbea cu pasiune de lui Ion Biberi, autor al romanului *Thanatos*, ca plasându-se sub “priveghiul culturii universale”(Rusu, 1989:5)

Dar, Ion Biberi a primit și critici. Astfel, Eugen Ionescu consideră romanul *Thanatos* prozaic și fără o structură riguroasă:”...Thanatos de Ion Biberi, carte confuză, fără reală problematică, pe alocuri banală...”(Ionescu,1992:100) În legătură cu acest text, Biberi încearcă să explice profunzimea și să apere abordarea complexă: biologică, psihologică,

fiziologia agoniei privită prin ochii medicului mai mult decât ai literatului deoarece această lucrare a reprezentat o împletire a celor două laturi de care a autorul a fost interesat: psihiatria și studiul sucombării organismelor vii.”În lucrarea *Thanatos* (1936; 1971) care a impresionat pe Nicolae Iorga, îndemnându-l, după lectura cărții, a veni cu volumul la *Liga Culturală*, unde avea să fie o conferință, în care a examinat lucrarea citând spre exemplificare o pagină (v. Revista *Cuget clar*, 29.VI.1936) am integrat, într-o metodă unitară, perspectiva cosmic-biologică, examenul psihologic și psihiatric, psihologia muribunzilor, drama sinuciderii, cercetarea experimental-chimică și fiziologică – și, după eliminarea câtorva incidente de privire contestabile, am încheiat studiul printr-o meditație filosofică.”(Biberi, 1982:30) Geneza romanului este, așa cum însuși autorul o relevă, o trăire reală cauzată de o toxinfecție “...cu prilejul unei intoxicații accidentale, când am cunoscut pentru prima oară spaima și sentimentul morții...”(Biberi, 1982:225)

În 1938 psihiatrul Biberi dedică o lucrare (*Funcțiunile creatoare ale subconștientului*) relației dintre succesiunea veghe-somn și mecanismele vieții subconștiente, mai precis cu mecanismele psihologice ce își au sursele în perioada viselor. Autorul simte nevoia să explice mecanismele de creație ce au stat la baza lucrării și a eșafodajul științific din spatele acesteia: “...deși predominant psihologic, în scurte incidente rezumative, îmbină examenul psihologic normal, fiziologia somnului, traseul grafic EEG, metoda poligrafică, privarea de somn la om și la animale, ancheta statistică, examenul poziției omului adormit, raportând toate aceste date la localizările nervoase responsabile de alternanța veghe-somn, ca și la mediatorii chimici sau determinismele neuro-hormonale ale stărilor de ațipire și somn adânc. Am stăruit de asemeni asupra elaborării psihologice a visului, deci a genezei proceselor onirice, ca și asupra caracterului dinamic al vieții sufletești, în permanentă evoluție.”(Biberi, 1982:31)

Până și în cazul creației lirice Biberi descoperă un substrat fiziologic dar și psihologic mai profund care, afectându-l pe poet, conduce la creația artistică. *Poezia, mod de existență* (1968) se dorește a fi o lucrare complexă, cu exemple din arii de interes variate (arheologie și etnografie) pe care autorul le subsumează fiziologiei și psihologiei procesului de creație poetică: “...am alternat sau folosit simultan incidentele arheologic-preistorică, etnografică și evolutiv-culturală, analizând în același timp condițiile generale de ordin fizio-psihologic ale elaborării poeziei și stăruind asupra datului primordial, specific uman și consubstanțial poeziei: Cuvântul.” (Biberi, 1982:31)

Poate nevoia resimțită de cosmetizare este traducerea “în negativ” a radiografiei asupra lumii cu care psihiatrul și chirurgul Biberi avea de-a face în realitatea cotidiană. De fapt, o încercare de evadare din cotidian printr-o încercare ideatică de eliberare. Eugen Ionescu vede în mascarea realității imediate o vanitate ascunsă, fără profunzime, dublate de o lipsă a valorii estetice “Un critic politicos e un fotograf care retușează. Inartistic și monden, deci.”(Ionescu, 1992:124) Însuși Biberi încearcă să lămurească originile dublei sale înclinații: spre științele exacte și spre lumea valorilor estetice. Sursa acestei dualități sunt, potrivit medicului-literat, lecturile dintre cele mai diverse. Iar aceste începuturi ale formării spirituale ale viitorului literat se regăsesc în timpul studiilor medicale, când, încercând să se relaxeze în timpul studiilor greoaie de medicină i-au purtat pașii pe tărâmul literaturii: “Format în rigoarea disciplinelor științifice, dar cu deschidere către valorile estetice, era firesc ca primele noastre lecture critice adolescente să fie reprezentate-sub influența lui Dobrogeanu-Gherea-

prin parcurgerea întregii opera a lui Hippolyte Taine, iar mai apoi a lui Sainte-Beuve (a fost, la rândul-i, timp de doi ani student la medicină). Formația noastră a fost întregită în lungul anilor, alături de critica universitată română și franceză, prin studiul marilor monografii (Brandes, Bielschowsky, E. Bertram, I. Gregor) de a căror gravitate ne odihneam prin citirea pasionată a foiletoanelor, spiritual, adesea spumoase și pline de nerv (Jacques Boulanger, François Porché, Robert Kemp, Léon Daudet, Emile Henriot, Pierre Brisson, Edmond Jaloux), fără a trece peste cronicile filozofice (Loius Lavelle), științifice (Charles Nordmann, Houlevigue) sau peste neuitatele articole ale lui Charles Silvestre, *La vie à la campagne*, din *Le Temps*-pentru a ajunge mai apoi la Albert Thibaudet, Lalou și la atâția alții.”(Biberi, 1982:5-6)

În legătură cu metoda ce avea să o aplice în literatura sa critică, Biberi o relaționează, din nou, cu formația sa de om de știință:”Socoteam că un autor și o opera nu puteau fi surprinși decât printr-o apropiere multidimensională, începând cu complexiunea biotipologică, profilul caracterologic, devenirea personalității autorului în timp, integrarea sa în climatul istoric-social, viziunea sa asupra lumii, etc. și sfârșind cu integrarea operelor sale în întregul socio-cultural al valorilor naționale și universal. Visam o critică structurală, de totalitate, a operei, integrate fiind unei culture și, mai ales, o critică genetică, prin raportarea la procesele de elaborare psihologică a acesteia. Năzuiam să deslușim, în esență, activitatea de atelier a unui autor, dar și integrarea sa în universalitate.”(Biberi, 1982:6) Sub influența studiilor medicale și mai precis de psihologie, Biberi spera să pună la punct un sistem complex de realizare a criticii literare; un sistem ce ar fi îmbinat psihologia, genetica, critica literară și bio-tipologia autorilor studiați. În esență, Biberi propunea o abordare pluridisciplinară, ambițioasă de studiere a operelor literare și a autorilor, o abordare sistematică, un examen al “...personalităților creatoare și al operelor, din perspective variate, dar convergente, integrând într-o viziune unitară studiile de biologie și psihologie medicală, estetică și istorie literară, etc., urmărite, în primii ani, la afacultățile de medicină, litere și filozofie, ca și în activitatea noastră de medic practician. (Conceptul de structură, aflat pentru prima oară la cursul profesorului C. Rădulescu-Motru [1923], a fost, pentru noi, relevant.” (Biberi, 1982:7)

În *Arta suprarealistă-Privire critică* (1973), Biberi își reafirmă atașamentul față de noile tendințe ale literaturii. Autorul are ambiția de a face o radiografie a noilor curente literare ale secolului XX dintr-o perspectivă mai largă: socială, politică dar și psihologică:”În această încrucișare de condiții variate, va trebui să deosebim, pentru comoditatea examenului, înrâuririle atmosferei epocii de ordin extern, social-cultural, coexistând și interferându-se cu schimbările de înțelegere asupra omului și psihologiei umane, care definesc viața artistică a ultimului veac...Vom statornici, în acest mod, premisele și condiționările artei moderne, integrând astfel mișcarea suprarealistă în cadrul ei general.”(Biberi, 1973:7) Pentru autor studiul unei epoci nu poate fi făcut decât metodic, trebuind să găsească o justificare chiar și pentru ivirea unui curent literar. Cu siguranță această rigoare în analiză i-a fost insuflată de formația sa științifică ce nu permitea ca un eveniment să nu capete valoare de cauză-efect.Și cum obiectivitatea este o subiectivitate lucidă, Biberi consideră suprarealismul ca fiind o sistematizare a unui substrat contrar logicii. *Viața și moartea în evoluția universului* este o continuare și o adâncire a problematicei propuse în *Thanatos*. Această lucrare aduce sub ochiul cititorului o întreagă pleiadă de teorii, dintre cele mai diverse, de la cele biologice,

genetice și evoluționiste, până la cele literare și psihologice. Caracteristica psihologiei umane este data, potrivit lui Biberi, de creația artistică și știință "...vom putea afirma că efortul de cunoaștere a vieții și lumii prin poezie, filozofie și cercetare științifică alcătuiește o caracteristică fundamentală a psihologiei umane."(Biberi, 1971:6) *Viața și moartea în evoluția universului* este o încercare ambițioasă de trecere în revistă a celor mai interesante puncte de vedere din domenii precum medicină, filozofie, fizică, biologie, etc.

După părerea lui Biberi, la rândul său om de știință, adevăratul salt calitativ în aprecierea fenomenelor vieții și morții l-a reprezentat cercetarea științifică: "Gânditorul, elaborând teorii asupra vieții într-un fotoliu, a fost înlocuit cu cercetătorul orientat către observație și experiență; rezultatele obținute de miile de laboratoare organizate în rețea pe întinderea lumii au înlăturat speculația gratuită; numeroase discipline științifice examinează fenomenul vital sub toate înfățișările lui, de la structura atomică la fenomenele de adaptare și de interrelație cu ambianță cosmică..."(Biberi, 1971:9) Apetitul vădit pentru abordarea științifică a fenomenelor fundamentale îl apropie pe prozatorul Biberi mai mult de formația de om de știință decât de profesia de suflet: literatura. Medic prin formare, Biberi încearcă cu armele omului de litere să demonstreze perspectiva cosmică a vieții: "În prezent, îmbogățit cu experiența spațială, omul de știință examinează viața ca fenomen cosmic, ca fapt ce se integrează în structura totală a universului."(Biberi, 1971:10) Pornind de la cuceririle științei în domeniul molecular, Biberi extrapolează abordarea ridicând întrebarea: "...există deosebire de nivel cosmic între viață și moarte?"(Biberi, 1971:13) Dezamăgit de studiul biologicului, ce ține spiritul uman captiv ca într-o temniță a nevoilor fiziologice, autorul încearcă o evadare în lumea mult mai largă pe care i-a oferit-o filozofia și psihologia. Nefiind antagonice viața și moartea reprezintă, de fapt, fațete ale aceleiași realități: "Viața și moartea reprezintă procese cu semn invers, fiind integrate deopotrivă aceleiași deveniri universale." (Biberi, 1971:23) Studiu anevoios, această cunoaștere a unui fenomen prin prisma altuia este dictată, recunoaște Biberi, de complexitatea spiritului uman, de capacitatea intelectului de a se mula și a își deschide orizontul de cunoaștere iar părăsirea paradigmatelor biologice este greoaie dar nu imposibilă. Chiar și analiza viitorului umanității stă sub semnul interdisciplinarității. Biberi considerând că "Anticiparea devenea științifică. Perspectiva sau viitorologia, disciplina constituită pe o temeinică armatură matematică și statistică, folosește date de ordin biologic, economic, cultural, industrial sau ecologic."(Biberi, 1982:8) Interdisciplinaritatea științei este subliniată de Biberi care, prin formația sa profesională, era dependent de abordarea obiectivă a oricăror forme de cunoaștere: "Speculația cosmologică sau cea biologică sunt tributare laboratorului și experimentului. Viziunea omului de știință actual și-a pierdut diferențierea compartimentată între științele speciale, prin apariția cercetărilor interdisciplinare... Cercetătorii aparținând unor discipline diferite, dar conexe, lucrează în echipă." (Biberi, 1982:15)

Modelul abordării interdisciplinare, chiar și la nivelul operelor literare, perspectivă pe care Biberi a aplicat-o în toată eseistica sa, este preluat de la un alt medic - Saint-Beuve care, la rândul său, încercase împletirea cunoștințelor istorice, biografice dar și psihologice. Biberi se pune, astfel, în descendența altor medici literați pentru a își motiva perspectiva complexă de studiu. Folosindu-se de cunoștințele sale în domeniul psihiatriei, în 1944 Biberi a început să organizeze interviuri cu diverse personalități ale culturii românești. Ceea ce aducea nou medicul Biberi era tocmai calitatea sa de psihiatru care l-a ajutat în facilitarea comunicării cu

personalitățile interviewate. Aceste interviuri, așa cum mărturisea Biberi, aveau într-o-câtva valoarea unei relații medic-pacient. De data aceasta Biberi a adus medicina în sprijinul creației literare: ”Am inițiat în anul 1944, familiarizat fiind cu tehnica subtilă a integrării psihiatrice, deprinsă în practica medicală, dar, în parte, învățată de la câțiva mari maeștri, un dialog cu o seamă de scriitori și oameni de cultură română reprezentativi ai epocii (*Lumea de mâine*, 1945). Procedul mi s-a părut adaptat năzuinței de a îndemna pe artiști să se dezvăluie în ceea ce au mai intim, dincolo de reticențele firești ale discuției – și mai ales în afara eventualelor inexactități de confesiune, care unui psihiatru în general nu-i pot scăpa: în adevăr, un atare psiholog știe totdeauna să distingă o disimulare, o exagerare involuntară sau voită a unei mărturisiri (ceea ce se numește ”suprasimulare”), o încercare de evitare piezișă a unei întrebări-capcană, toate acestea învăluite fiind în atmosfera de confesiune și comuniune sufletească, pe care unpsihiatru reușește să o stabilească între interlocutr și el.”(Biberi, 1982:35) Aceasta culegere de dialoguri cu personalități importante ale veacului trecut este salutăată și de criticul Dumitru Micu ca fiind: ”Deosebit de bine venite, utile, instructive...”(Micu, 2000:726)

Psihiatru de formație, Biberi definește fantasticul literar folosindu-se de termeni din domeniul său-dereism, paramnezie-și găsește cauzele ale imaginarului tot în psihiatrie: ”(...) o vastă gamă de trăiri normale și patologice: stări de oboseală, intoxicație cu substanțe halucinogene, depresiune nervoasă, psihastenie, isterie, schizofrenie sau stări delirante cronice.”(Biberi, 1982:222) Exemplele de ”alunecare” în ireal pe care le furnizează Biberi sunt cazul lui Balzac, Dickens, Goya, Maupassant, W. Blake și Pieter Bruegel. Dar medicul nostru nu se mulțumete doar a enumera cazuri de fantastic din literatura altora, ci găsește exemple și în propria existență. Un prim exemplu de ”erlebnis” pe care îl experimentează este la cinci ani, și este legat de moartea mamei sale: ”(...) stările de neliniște din perioada semisomnului, când mi s-a părut că văd înaintea patului pe *îngerul negru* (a fost ceea ce se numește o «viziune hipnagogică(...)»).” Aceste tăiri i-au marcat și experiența de literat așa cum însuși mărturisește: ”(...) stare pe care am evocat-o fugitiv în romanul meu, *Un om își trăiește viața*) - toate aceste stări în care visul și viziunile semisomnului au făcut irupție în viața mea citidiană de mai înainte și în care au intervenit întâmplări ce-mi depășeau înțelegerea mi-au creat o ambianță stranie, neliniștită, redutabilă, fantastică, ce m-a urmărit multă vreme.”(Biberi, 1982:224)

Edificiul riguros de gândire pe care medicul-literat l-a construit se află sub înrâurirea lecturilor dintre cele mai diverse: de la cosmologie și geologie, până la filosofie și medicină. Iar toate aceste lecturi, departe de a reprezenta aspecte divergente, s-au încheat într-o perspectivă polivalentă asupra existenței. În prefața propriului volum (*Orizonturi spirituale. Dialoguri*), Biberi, tributar formării sale medicale, admite că lumea modernă are noi abordări ale cunoașterii: ”Atomul materiei inerte și molecula materiei vii, universul stelar și psihologia umană sau animală, medicina, pedagogia, astrofizica sau problemele centrale ale biologiei, evoluția spețelor sau ereditatea sunt cercetate în prezent sub alte incidente.” Ceea ce interesează este modul în care viața științifică se resfrânge asupra celei artistice iar la această întrebare Biberi conchide ritos: ”... matematizarea și noul spirit științific definesc viața artistică a epocii.”(Biberi, 1968:8) În consecință, biologia și filosofia sunt pilonii pe care se sprijină întregul edificiu al culturii umane. Medicul nu se dezmințe, Biberi apreciind că în spatele fiorului artistic stă actul fiziologic: ”Am convingerea că înainte de a trăi sufletește o stare

estetică, o trăim fiziologic, obscur, prin aderență la anumite structuri elementare ale operei artistice. Cu alte cuvinte, acceptăm sau respingem, instinctiv, corporal, o operă, înainte de a o cuprinde pe plan diferențiat, sufletesc.” (Biberi, 1968:39)

Bibliografie

Biberi, Ion *Perspectivă*, în *Orizonturi spirituale*, Editura Tineretului, 1968

Biberi, Ion *Viața și moartea în evoluția universului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1971

Biberi, Ion *Obârșii artistice și social-culturale*, în *Arta suprarealistă-Privire critică*, Editura Meridiane, București, 1973

Biberi, Ion *Poziția omului în orizontul culturii*, în *Eseuri literare, filosofice și artistice*, Editura Cartea Românească, 1982

Ionescu, Eugen *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, Vol. I, Ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Editura Humanitas, 1992

Micu, Dumitru *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000

Piru, Alexandru *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura 100+1 Gramar, București, 2004

Rusu, Liviu *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, Studiu introductiv de Marian Papahagi, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989

Vultur, Ioan *Textul fantastic și actul lecturii în Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Editura Minerva, București, 1987

Dicționar cronologic. Literatură română, coordonatori I.C. Chițimia-Al. Dima, Editura Științifică și enciclopedică, București, 1979

C.D. Zeletin, *Distinguo. Eseuri. Evocări. Scriitori medici. Convorbiri*, Editura Vitruviu, București, 2008

(DIS)COVERING / (DE)CONSTRUCTING IDENTITY IN ELIZABETH GASKELL'S NORTH AND SOUTH

Simona Catrinel Avarvarei, Assistant, PhD Candidate, "Ion Ionescu de la Brad"
University of Iași

Abstract: The convoluted social spectacle of the Victorian age reflects itself in the ways literature (re)dimensioned the conventional definitions of gender roles, assumed as social paradigms and the argument in this dissertation rests upon opening a pluri-faceted outlook towards how these constructed identities are - assumed, voiced and lived. Lynn Pykett supports the very idea in her study Women Writing Woman: Nineteenth Century Representations of Gender and Sexuality where she writes that: "participation in the cultural domain - and particularly writing - was one of the most significant ways in which nineteenth-century women could shape and change how they understood their own gender and sexuality, and how these were understood generally" (Lynn Pykett, 2001, p. 79). A double perspective opens itself, inwards and outwards, plunging deep into the abysses of the self while also breathing the strong air of the heights and thus I will approach the quest of feminine self through archetypal criticism, in a symbolic (re)dimensioning of the Lacanian double perspective of 'stade du miroir', in an attempt to compose and recompose images, by means of replacing the idea of fragmentation with that of unity and completeness all applied to Elizabeth Gaskell's novel North and South.

Keywords: womanhood, gender studies, cultural politics, politics of difference, écriture feminine

This paper, that will consider the ways in which Elizabeth Cleghorn Gaskell imagines the territories of womanhood, stays under the sign of the musical technique of *punctus contra punctum* – reflected not only in a constant juxtaposition of multiple-angled gendered perspectives, but also by the personal profile of the least controversial of all Victorian female writers, outstanding for its undisguised 'femininity' and acknowledged for being not so much a transgressor of accepted gender norms, thus, a counterpoint in itself. In *'Feminist Critics and Literary Mothers: Daughters Reading Elizabeth Gaskell'*, Deanna L. Davis comments upon Gaskell's potential to undermine twentieth century critics' assumptions regarding women's capacity to overcome or equally fail to overcome the Victorian era's gender constraints without being seen either as 'controversial', or 'radical' (Deanna Davis, 1992, pp. 507-532). Furthermore, it seems that Mrs. Gaskell's signature is forged within the very crucible of gendered Victorian canonicity, within the space of 'marital' and 'maternal' selves, for she was one of those explorers who did not need to be an island in order to be able to contemplate the blue immensity of the sea; she contemplated her when she either sailed it or simply stood gazing from the safe embrace of the shore. In her works, Gaskell builds a more symbiotic system of relationships, though ultimately based on (middle-class) male authority and dominant representations of masculinity. She operates with what Michel Foucault refers to as 'normalizing gaze', one scrutinising eye that captures the details with the talent of a miniaturist, whose intention, nevertheless, focuses not on punishing, but on sketching a chronicle of a gender-oriented architecture, with a broader and more interdependent scope: '[...] a surveillance that makes it possible to qualify, to classify, and to punish. It establishes over individuals a visibility through which one differentiates them and judges them. That is why, in all the mechanisms of discipline, the examination is highly ritualized. In it are combined the ceremony of power and the form of the experiment, the

deployment of force and the establishment of truth. At the heart of the procedures of discipline, it manifests the subjection of those who are perceived as objects and the objectification of those who are subjected' (Michel Foucault, 1980). Mrs. Gaskell constructs the social self by transferring elements that draw their hierarchical positions onto the chess table. One of these elements, of utmost importance that seems to prolong her discourse from *Mary Barton*, is the word uttered in public, of deep social connotations that would 'give some utterance to the agony which, from time to time, convulses this dumb people' (Elizabeth Gaskell, *Mary Barton*, pp. 37-38). Gaskell entrusts Margaret with the task of articulating and implicitly mastering the logos, in a game that acquires insightful connotations since it is on behalf of working men and with a man that she assumes this battle. This is the Victorian feminine 'marriage' between a marginal chronotope and the articulated commitment of utterance, in an attempt to fissure the hegemony of male-dominated logos. While forging the social self, Mrs. Gaskell also considers (re)dimensioning the idea of marginalia, called to accommodate not only the peripheral destinies of women, but also the socially-excluded, depersonalised people of the working class. Though it is through actions, rather than logos, that Margaret Hale will accomplish her mission, it is the inappropriateness of utterance and perspective that accounts for her first confrontational encounter with John Thornton: '*Miss Hale, I know, does not like to hear men called 'hands', so I won't use that word, though it comes most readily to my lips as the technical term, whose origin, whatever it was, dates before my time.*' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 120). Furthermore, Gaskell resorts to what we might refer as disruptive, technical, 'masculine' logos, deeply rooted into the language of the Patriarch that enciphers the precise semantics of an utterance that would only add another valance to the concept of marginalia. Elizabeth Gaskell's testimony from the preface to *Mary Barton*, where she acknowledges her sheer knowledge of political economy '*I know nothing of Political Economy, or the theories of trade*' (Elizabeth Gaskell, *Mary Barton*, p. xxxvi), further echoed by Margaret's admitting that '*I know so little about strikes, and rate of wages, and capital, and labour, that I had better not talk to a political economist like you*' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 122) annul any 'feminine' dimension of expression, leaving women dumb in the agora. The voice of paternal authority butts in, restoring gender hierarchy of the social code of the age, according to which silence, seen as an inwardly reflected utterance, shadows the footsteps of women. '*Her father made a sign to her to be silent, and allow Mr. Thornton to finish what he had to say*' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 123). The '*blind unreasoning kind of obedience*' accompanies closely the perspectives of peripherality, imposed upon and demanded by the very core of the system; thus, the riot scene may be interpreted in the key of denied logos, of rippling circles doomed to exclusively circumnavigate the paths of exclusion and rejection. If the ways of the words seem to be rather feeble and ineffective, articulated action, though 'inarticulate' as its expression may be, tells a story; I refer to the famous scene when the rioters are gathered in the courtyard of the mill, and the only vehicle that managed to cover the distance from the marginality of the circle to its very heart is not an uttered thought, but a hurtfully materialized one in the shape of a stone. Ironically, it ended up functioning on the principle of a boomerang, hurting another expression of peripheral areas, which, in turn, abandoned logos as a means of reaching the core of the system, and chose as a means of expression, a mother-like, protective, pain self-assuming

attitude – the moment it offered herself as the target of the hurl. In a world of material values and capital culture, verbalization petrifies itself, the people of the fringes become synecdoche articulated onto the profile of maximized civilization, turning into simple instruments – deprived of any other identity apart from the part attributed through social conventionalism; paraphrasing one of Lord Tennyson's lines, we could say, that in Gaskell's interpretation of *North and South*, the line would recite, *workers to labour, women to nurture, and all to obey*. Change was one of the epitomes of the Victorian age, and transformation follows closely the destinies of the characters that populate the world of *North and South*; ever more interesting, in the forge of the social self, the novelist turns to a displaced self-centred pattern that (re)dimensions the concept of patriarchal hegemony. Connell underlines the idea when he argues that, since: '[...] *gender relations were historical, so gender hierarchies were subject to change. Hegemonic masculinities therefore came into existence in specific circumstances and were open to historical change. More precisely, there could be a struggle for hegemony, and older forms of masculinity might be displaced by new ones*' (R. W. Connell, 2000, pp. 832-833). Let us imagine the following diagram that would describe the relations of power and authority, overlapping the issue of gender balance. If Sherry B. Ortner places at the very heart of the gender system the indomitable authority of men, whose satellite name spells femaleness, considering Elizabeth Gaskell's sense of fluidity in approaching the question of gender, though doubled by a final (re)assertion of the canon, I would suggest a reversed interpretation of Sherry B. Ortner's description of gender perspectives:

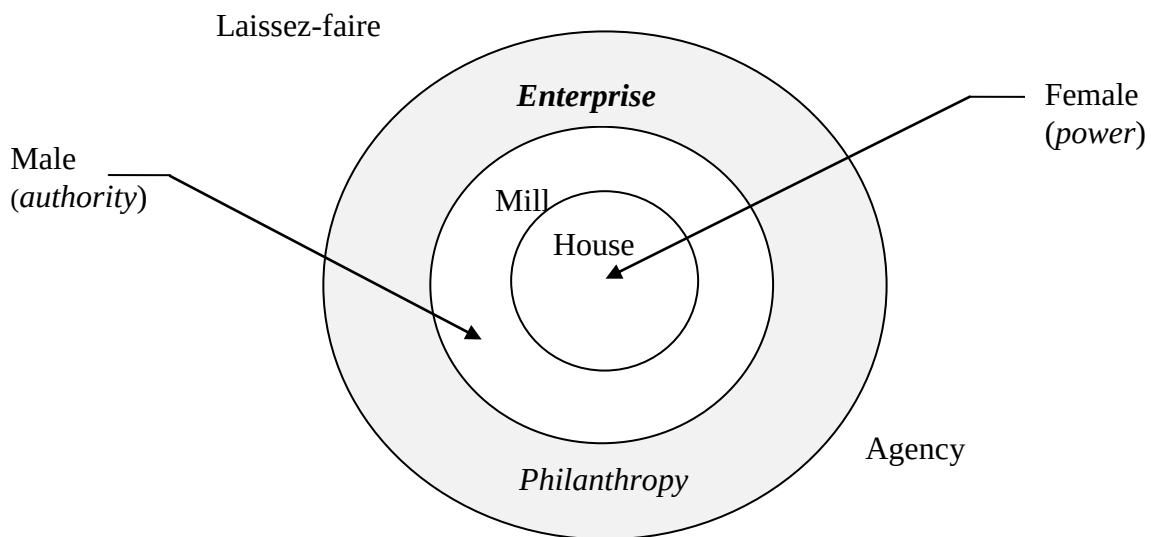


Figure 1: *North and South* - architecture of gender balance (original)

The embracing circles may also be construed in the actual terms of the novel's architecture that tells us that the Thorntons have their residence house inside the mill, as the pulsing heart of the business. In so doing, Gaskell erodes the autocracy of individualism exclusively conjugated under a unique common denominator, masculinity – interpreted either in terms of *culture, being, logos, enterprise* - by placing the core of the 'micro-cosmos' under the sign of female power and power of influence over *the Other* – so much

so, that homogeneity gives way to heterogeneity and reform. Female agency plays a very important part in bringing about the promise of reconciliation between manufacturers and workers. Inheritance of property and capital is the instrument that marks the stepping of women from the private into the public realm, a scenario present not only in Gaskell's *North and South*, but also in Charlotte Brontë's *Shirley* – since both Margaret Hale and Shirley Keeldar decline a new identity, one of men's privileged identities, that of an investor in new businesses and social reform. Just as the latter recommends herself as the landlady of the terrain that accommodates Robert Moore's mill and his main investor, Margaret Hale too becomes John Thornton's landlady as well as his financial rescuer. With the transfer of property and material wealth comes a transfer of utterance, the moment a woman utters timid words of business and bank interest: '[...] *if you would take some money of mine, eighteen thousand and fifty-seven pounds, lying just at this moment unused in the bank, and bringing me in only two and a half per cent. – you could pay me much better interest, and might go on working Marlborough Mills*' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 435).

Elizabeth Gaskell believed in the language of business herself, and advocated women's need for stepping out of the tight seclusion of ignorance and isolation into the courageous assuming of a more intrepid, business-like attitude. Unlike Jane Eyre, another of Charlotte Brontë's ladies, who inherits considerable wealth and only turns it into a means that would ensure her signing the marital contract as her husband's financial equal, Margaret takes a step further, and becomes to think, talk and adopt a proper business-like manner, that would enable her to get married and, at the same time, obtain and a good return on that money lying '*unused in the bank.*' The binominal *power-authority*, completes the dialogue of gender polarities engaged in a constant, double-fold interpenetration of complementarities and disjunctions. Margaret decides to invest her inheritance in Marlborough Mills, an action that may just as much be regarded as an act of *restitution in pristinum*, as it restores Thornton's dominant position, both as master of his business and senior of his house. Thus, the core of the rippling circles, enclosing upon the iconic dwelling of the *Angel*, (re)asserts and helps (re)establish the rule of the Patriarch. Margaret's attitude towards investment may thus be regarded from a canonical, non-disruptive perspective that is intended to intervene and put an end to the crisis of masculine authority. Female agency, embodied by Margaret's several interventions destined to protect her outlaw brother from the long arm of justice, her standing between Thornton and the riot workers, her assisting Nicholas in finding employment after the strike and her final injection of capital into the Thornton family mill, conjugates a life philosophy based on the intermediacy of self, as the only possible actor capable of restoring a climate of peace, understanding, mutual acceptance – with a far greater perspective – that of curing England's social plagues, from poverty to illiteracy. Margaret's power of influence over Thornton and her father, concerning the relationship between masters and workers, stresses precisely this concept of female agency, further strengthening women's power and influence displayed throughout the novel. Patricia Ingham argues that: '*By stepping out of her class to defend the workers and then Thornton, she has stepped out of her gender. By becoming an agent in the public sphere and the centre of all eyes she has turned herself into a public woman, an actress not an angel, potentially a fallen woman*' (Patricia Ingham 1996, p. 67).

This stepping out of women's socially ascribed horizon, the abandonment of the

private realm and the subsequent audacious tentative of entering the public one equals an act of rebellious and defying behaviour similar to Frederick Hale's mutinous attitude, which may only be interpreted as severe deviation from the canonical norm and whose consequence can only be exclusion and the assuming of the outlaw status. In other words, stepping out of one's ascribed horizon equals stepping out one's canonically imposed identity, though, at the same time, it marks the first step towards self-discovery and assertion. Thus, Ingham's epithet of '*fallen*' may also be read in terms similar to the fall of angels from Paradise, interpreted as detachment from the supremacy of the matrix, in an *alter projection* from the rigor of clearly established patterns; some angels rebelled against God's rules and have been driven away from Heaven – ever since, being referred to as *fallen* angels – fallen from the sky, fallen from the Kingdom of God while failing to listen to and obey His Word. Nevertheless, whereas Margaret's 'fall' from the rigorousness of the canon, despite its assimilation to an act of inconformity and rebellion – in deeds and words – marks the beginning of a journey into the realm of light, thus putting an end to times of bleak outlooks, Lucifer's rebellion is synonymous with plunging into the very heart of darkness and error. Margaret strays no more, she manages to articulate a trajectory, which, no matter how hesitant it may be, it still guides a line into the vastness of space and time. This is what separates a heroine like Margaret Hale from Charlotte Brontë's character, rather 'immobile' in her life pattern, not sharing Gaskell's view of refusing to refer to the domestic confinement as the only possible horizon women must never '*fall*' off from, something Florence Nightingale had fervently counter-advocated: '*The family? It is too narrow a field for the development of an immortal spirit. [...] The family uses people, not for what they are, not for what they are intended to be, but for what it wants them for—for its own uses. [...] This system dooms some minds to incurable infancy, others to silent misery*' (Myra Stark¹⁹⁷⁹, p. 37). The social self that Elizabeth Gaskell buds in Margaret, as she did in Mary Barton, blooms only in strict, almost symbiotic relationship to the wider enclose of the 'male' circle, whose authority becomes even more genuine, the moment Margaret's influence helps Thornton metamorphose from the hard man he used to be, into the true man who manages to turn into a successful businessman who gives another dimension to the idea of daring. Enterprise and risk would almost exclusively accompany any profit-oriented business initiative, in a time when the main concern laid with the 'cash-nexus'. Still, under the agency of a socially-concerned self, mill master John Thornton intends to look after the social and educational welfare of his employees, to whom he builds bridges and opens not only his mind but even chambers of his heart. '*My only wish is to have the opportunity of cultivating some intercourse with the hands beyond the mere 'cash nexus'*' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 431). The forge of the social self in Mrs. Gaskell's novels is in strict correlation with the Unitarian faith, as such absent from her *écriture*, otherwise present through its humane reflections, and compassion for human suffering is only one of them. The Victorian age has been a time of change and experiments, and of such trials speaks Gaskell's hero, *although his* would make '*some of our manufacturers, who shake their heads and look grave*' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 431); still, determination and the will to try complete the profile of any real, respectable Victorian entrepreneur: '*I am not sure of the consequences that may result from them. But I am sure they ought to be tried. I have arrived at the conviction that no mere institutions, however wise, and however much thought*

may have been required to organise and arrange them, can attach class to class as they should be attached, unless the working out of such institutions bring the individuals of the different classes into actual personal contact. Such intercourse is the very breath of life' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 432).

Elizabeth Gaskell offers a far broader perspective onto the concept of intermediacy, which escapes the mere association with the female sphere and reaches the social self and its expressions as defining elements on the chess board of an age that defied and challenged the old and the impossible. There is a touch of idealism that drips from the novelist's pen, imagines a character who wholeheartedly embraces all transformations entangled by capitalism, but who, at the same time, displays a humanistic sensibility (ahead of his time) to improve the lives of his workers. '*Such intercourse is the very breath of life*' summarizes the evolution and change of someone who may be described as a business-oriented, profit-centred self into a more empathic, people-oriented person. The thick, delineator, separatory touch grows to fade its essence, while, at the same time, the irreconcilable supremacy of its demarcation metamorphoses itself into the gentler and more comprehensive embrace of curved lines. Nevertheless, *intermediacy* describes a reality whose semantics opens at least a double-angled perspective, and this is the key that would help us understand why female agency is only 'blessed' with 'temporary', 'conditional' power, incapable of conjugating a destiny of its own, that would only serve to complement the construction and shaping of the Patriarch's acknowledged identity. The very beginning of the novel may be read in this keynote of in-betweenness that would position Margaret Hale in the gallery of characters, not as a fixed, string-manipulated presence, but as a flowing river, meandering through canons and expectations. Only apparently static, a 'lay figure' posing, draped in Indian shawls, Margaret stands in between her aunt's request, her sleeping cousin Edith, the perfect embodiment of the Angel of the house – detached from the ways of the world, wearing 'white muslin and blue ribbons', soon to surrender herself to the Victorian sacred institution of marriage – as absolute reflections of the sheltered parlour – and the horizons of generous perspectives, opened with Henry Lennox's entering the room, an intermediate silhouette suspended between the private and the public realm. Margaret will never be the canonically perfect gentlewoman her cousin is, as she will not merely wrap herself in exotic fabrics, she will weave them, as she will weave her '*real true business*' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 41). Power may be defined as the instrument that would only legitimize authority, that is canonically restored towards the end of the novel; the journey has completed the circle, the paths have been trodden, destinies affected and selves shaped – and the reader is summoned to discover that Margaret is '*That woman*' whereas Thornton is '*That man*' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 395). The critics have generally agreed upon the fact that such a 'mirrored' positioning translates a rigid gender distinction that would only restore, almost pristine, the 'ways of the world' of those times. I would like to look at the same issue from a different perspective, namely that of a 'complementary', 'altered' selves that have trodden the trails of their self and, most importantly, have explored the world and connected with it – isolated confinements, hosting either entrepreneurial initiatives or charitable intentions, opened up, (re)visiting and (re)dimensioning an architectural project that used to be too narrow and flat. '*That*' self is the new identity assumed by either of the two characters, and although one glows '*with beautiful shame*' while the other explores

‘deep feeling of unworthiness’ (Elizabeth Gaskell, *North and South*, pp. 394-395), it is precisely that demonstrative reference that filters a new light upon the realms of separate spheres, almost echoing one verse from Milton’s *Paradise Lost*, where Michael says that Adam may find ‘*a paradise within thee, happier far*’. Transgendering defines the new geography of the self explored by Elizabeth Gaskell’s literary canvas. As I have already argued, Margaret Hale travels further beyond the femininity construction, only to discover that even the masculine realm has been imbued with ‘feminine’ qualities. Mothering, one of the virtues Victorians have treasured in a woman, almost turning it from what it should have been, virtue, fulfilment, dedication into a social norm and concept crucial to the Victorian construction of femininity that would define a whole gender as a compulsory duty, was dislocated and thus we are acquainted to Nicholas Higgins – the worker who mothers his two daughters and Boucher’s orphaned children. Thus, Gaskell voices anxieties over appropriate masculine gender identity, (dis)covering and (de)constructing hegemonic representations of masculinity. According to mythopoetics, such translocations urges men to reconnect with the so-called ‘Zeus energy’, which Robert Bly defines as ‘male authority accepted for the good of the community’ (Robert Bly, 1990, p. 22). Intermediacy may also be read in terms of approaching the social class of labourers from the angle of portraying them as carriers not only of masculine values, but also of feminine traits, that would bring to light such instances as nurture and care, all in an intimate connection of dependence to the powerful middle-class, robust in its manly attitude, called to provide and look after the ones below its rank and status. Herbert Sussman, in *Victorian Masculinities*, meanders through the intricate architecture of the nineteenth-century masculine construct and marks cardinal points on the map of gender identity, accommodated by the generic term **male**, used only in its biological sense. **Maleness** voices essential masculinity, understood by most Victorians as being an innate don, **masculinity**, on the other hand, defines social constructs, reflection of maleness, whereas **manhood**, as Sussman defines it, refers to the achievement of masculinity, without being innate, the result of arduous both public and private endeavour, thus sketching a parcours of unrelenting, challenging process of self-discipline (Herbert Sussman, 1995, p. 13). Defined as male energy, Victorian masculinity performed its hegemonic gender identity part through the hard labour, and this is the meeting point between Sussman’s perspective upon maleness – impersonated by the middle class male characters of Gaskell’s *North and South* – masculinity as a dynamic social construct in search of a voice and part, as reflected by Nicholas Higgins – travelling all the way to articulated manhood, as supreme accomplishment of masculinity, embodied by Thornton’s final metamorphosis. I refer, of course, to him becoming master of his mill and home, responsible for both his *social protégées*, the workers of the factory, as well as his *personal* offsprings and wife. In *The Industrial Reformation of English Fiction*, Catherine Gallagher analyses the gendered dimensions of working-class identity as an integral component of social paternalism and argues that the feminization of the working class supported their continued submission to their middle-class employers. The pattern’s effectiveness did not rely exclusively on the configuration of workers as children, but ‘*as permanent children*’ for ‘*when workers were thought of as daughters rather than sons, they seemed permanently in need of protection*’ (Catherine Gallagher, 1985, p. 128). The two realms meet to define a complete construct of masculine gender identity, fully articulated due to the intervention and complementarity of

the feminine element, called to restore and validate the almost mythical dimension of the androgynous. Only when maleness recommends itself as manhood, the feminine touch of self stops inflicting unmanly behaviour furthermore since Patsy Stoneman argues gender in *North and South* describes the geometry of ‘axes which intersect rather than coincide’ (Patsy Stoneman 1987, p. 119). Thus, the novel intersects the two axes that present John Thornton’s humanising as he travels all the way from the initial status of a ‘hard’ to that of a ‘true man’, due to Margaret’s influence, as well as Margaret Hale’s claim to authority, the moment she is the one who provides Thornton with the opportunity to reclaim his factory and restore his rank and status. Gender divisions leave individual trails by the end of the novel, when Margaret admits she ‘is not good enough’, thus shifting from the interplay of ‘masculine’ and ‘feminine’ qualities – perceived, under Gaskell’s pen, as re-examination of the Victorian construction of femininity, to the rather rigid construct of the time. Margaret (re)positions John Thornton on the orbit of power, at the same time as she faintly fades her profile into submissiveness. ‘*The man’s power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war, and for conquest whenever war is just, whenever conquest necessary*’ argued John Ruskin in ‘*Of Queen’s Gardens*’. Ulysses resumes his journey, conjugating action and conquest as his natural, birth-given rights, only to find himself and Penelope (re)united by the end of it and the normative beliefs of gender division re-established as sign of Gaskell’s affirmation of male middle-class authority and establishment of separate spheres: ‘[...] without being unique, or in any sense extraordinarily original in her range of subjects or in her method of treatment, sometimes not rising above a level which has been reached by many other English story-teller sometimes one-sided in social views, sometimes indiscreet in following her personal impulses too blindly,’ Elizabeth Gaskell ‘has yet achieved a success which will live long after her’ (A. Easson 1991, p. 509).

Bibliography:

- Bly, Robert, *Iron John: A Book about Men*, Reading, MA: Addison-Wesley, 1990;
 Connell, R. W., *The Men and the Boys*, Berkeley: University of California Press, 2000;
 Davis, L. Deanna, “Feminist Critics and Literary Mothers: Daughters Reading Elizabeth Gaskell”, *Signs* 17.3 (Spring 1992);
 Easson, A. (ed.), *Elizabeth Gaskell: The Critical Heritage*, London: Routledge, 1991;
 Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, New York: Vintage, 1980;
 Gallagher, Catherine, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832-1867*, Chicago: University of Chicago Press, 1985;
 Gaskell, Mrs Elizabeth Clenchorn, *Mary Barton, A Tale of Manchester Life*, edited by Stephen Gill, Harmondsworth, Penguin, 1970;
 Gaskell, Mrs Elizabeth Clenchorn, *North and South*, edited by Dorothy Collin, with an introduction by Martin Dodsworth, Harmondsworth, Penguin, 1970;

- Ingham, Patricia, *The Language of Gender and Class; Transformation in the Victorian Novel*, London, Routledge, 1996;
- Pykett, Lynn “Women Writing Woman: Nineteenth Century Representations of Gender and Sexuality” in *Women and Literature in Britain 1800-1900*, Joanne Shattock (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2001;
- Stark, Myra, *Florence Nightingale, Cassandra*, New York: Feminist Press, City University of New York, 1979;
- Stoneman, Patsy, *Elizabeth Gaskell*, Bloomington: Indiana University Press, 1987;
- Sussman, Herbert, *Victorian Masculinities*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

REPRESENTATIONS OF THE GIPSY IN ROMANIAN FOLKLORE – THE VISION OF THE OTHER

Claudia Costin, Assoc. Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The mythical-folkloric imaginary of the Romanian people assigns an important role to the Gypsy, revealing – often in a narrative space – elements that are specific to their own cultural code. Representations of this ethnicity, as encountered in various fairy-tales, traditional stories and riddles, are very complex, emphasizing certain identity, spiritual, and moral features. Being ironically considered coward, naive, stupid, and ugly, the Gypsy is at the same time appreciated for his courage, cleverness, and fearlessness, all qualities proven in relation to God. More often than not, he proves to be a real trickster in relation to the devil.

The present paper deals with several aspects regarding the way in which the collective mentality outlined in folklore the image of this minority. We will use a corpus of texts selected from the folkloric collections of Dumitru Stăncescu, Simion Florea Marian, Arthur and Albert Schott, Ion Pop-Reteganul, I.G.Sbiera.

Keywords: gypsy, identity, image, imaginary, collective mentality

Introduction

The Romanian mental collective offers to the gypsy, as character of fairytales, anecdotes, stories, superstitions and sayings, a not in the least negligible place, in the popular creations that were elaborated throughout the centuries by the ethnicities inhabiting this existential space (Jews, Gypsies, Serbs, Huțuli, Lipoveni, Ukrainians, Polish, Saxons, Szeckelys). The gypsy, either as an auxiliary character, a wrongdoer, still without being invested with attributes of pure demonism, or as a central, ambivalent character, enriches a chapter of the Romanian mythical-folklore.

Moreover, in a later phase, the Romanian myth-genesis includes, besides ogres, Giants, and Blajini, the gypsy and his pair, the gypsy woman, as an evil couple of “mythological, animal-changing characters” (Victor Kernbach: 324).

a. Who are the Gypsies? - a historical approach

Generally known as “nomads”, the gypsies do not have a very precise ethnic origin, most historians and linguists supporting the idea that this must be searched in the distant East, namely in India. Moreover, even folkloric sources reveal that in the 5th century, a. c. the Shangal rajah would have offered them, as musicians, to the king of Persia, Bahram.

It is known that the gypsies have migrated in the middle of the first millennium from India, to countries from the near East, wherefrom they were enslaved by the Tatars, brought throughout their invasion itinerary in the 13th century, and then scattered over the mythical continent, Europe, between the 14th and 16th century. According to Victor Kernbach’s opinion, from *The mythical Universe of the Romanian* study (p. 136), “being brought for the first time by the Tatars, the Gypsies have scattered between the Russian steppes and Spain. Blacksmiths and farriers of the Tatars, they kept after that, in freedom, the skill in minor smithery, and they practiced other manual crafts, from wheel righting and spoons-making to soldering, copper-making, gold-processing and coarse silver-processing; some of the gypsies were bear-tamers; one of the four branches, the tribal “nobility”, have offered them as fiddlers to the countries of transit. However, the main job of the gypsies was theft and robbery, from

them being recruited, in more medieval countries, the executioners (the Romanian word itself is of gypsy origin: *kalo*). And if the elite profession is music, it is but a pragmatic music, of childish structure or inferiorly elegiac tone.”

The groups of gypsies that have renounced, partially or totally, the nomadic lifestyle, have been assimilated by the races in whose environment they settled and even formally embraced their religion (catholic Christianity, orthodox, Islamism, etc.). Nevertheless, most of them preferred remaining nomads as a form of freedom and lack of constraint, be it social or even religious. In this sense, Mihail Kogalniceanu, who was interested, during the 19th century, in the problems of the gypsies and studies their spiritual structure, asserts: “The gypsies do not acknowledge any religion; they are fetishists, in the sense that they worship a certain cult of whatever is helpful to them, for example: their tents, their wagons, bellows; like the Turks, they believe in fatality; in Europe, in the Christian countries, they pretend to follow Jesus’ laws; in Turkey they are Mohammedans and if a Kingdom of Judea would exist, they would be the sectarians of Moses. In Moldavia and Wallachia they ask the orthodox priests to baptize their children; but not because of religious reasons, but because of Don Basilio’s irresistible argument, because of the money they receive from the godfather and the godmother. This explains why they baptize the same child not once, but nine or ten times, in all the corners of the country; it is not rare the case in which a twenty year old gypsy comes to ask you to be his godfather” (Apud. Victor Kernbach: 138).

The uncertainty in respect to the ethnic-historical dimension, their strange character, inclined to *dolce far niente* and the habit of stealing goods from other people, which has become a „virtue”, represent defining features, emphasized by Dimitrie Cantemir (1973: 214) in the *Descriptio Moldaviae* monograph, written at the request of the Academy of Berlin at the beginning of the 18th century: „The Gypsies are spread throughout all the country; there is almost no nobleman that has not have many families of gypsies in his command. Wherefrom and when did this folk come in Moldavia, even they do not know and neither our chronicles remember. They have a language that is the same to all the gypsies from these parts, mixed with a lot of clearly Greek words and even Persian. Besides smithery and gold-processing, they do not have other crafts. They have the same temper and the same manners like those from other parts: their supreme virtue and their fundamental characteristic are theft and sloth.”

Their language, seemingly originating in central India, is auto-termed *romany* and, like it happened in the case of all the nomad races, it borrowed elements from the vocabulary of the cultural spaces they traversed throughout the years; therefore, the linguist Al. Graur (1978: 6) rightfully asserts that „the roads that were traveled by the gypsies can be set from their departure from India thanks to the fact that the nomads have introduced words in their language from all the languages they gradually came in contact.”

Also, it is worth mentioning the fact that the Romanian language has taken a series of terms from the gypsy language, like „barosan”= rich, „benga”=the devil, „a ciordi”=to steal, „mișto”=beautiful, puradăi=children, and words whose signification has a direct link with a characteristic of this minority group, the term „călău” being relevant here. In this regards, Bogdan Petriceicu Hasdeu (1938: 265) makes the following commentary in the first volume of *Cuvente den bătrâni*: „The *calo* form throws an unexpected light upon this word, dismissing any hypothetical etymology. It is from the start to the end the gypsy *kalo* <black> an epithet they give themselves. Consequently, as fundamental signification, „călău”

<boureau> means <gypsy>, our executioners truly being almost always out of the gypsies. [...] Our ancestors were not capable of imagining that an executioner can be something else than a gypsy, that Varlaam Mitropoli's Homily represents a gypsy beheading Saint John the Baptizer!"

They did not accidentally name themselves *romi/ rromi*, a term meaning „people”. The affinity for this word justifies the desire of overcoming the borders of the marginal, of the differences that have been imposed throughout centuries by the Romanians and by other European nations that considered them slaves and treated them accordingly. In the Romanian space, the emancipation of the gypsies, in 1856, did not imply the gain of political, social and civil rights; moreover, in the Communist period when the 6th and 7th decade forced settling of the groups of nomads occurs, they were again left out. To the great majority, they have always been the Others, those without a country, with an uncertain situation and even without the status of „citizen”.

Given that the term „rom (gypsy)/ rrom” is known only for a couple of decades, we will use the term „gypsy”, introduced by the folk-creators in their creations.

b. The nicknames given to gypsies by the Romanians

During millennia of existence, from remote times up to the present, for the human being in particular and for every nation in general, the close One has always represented a curiosity and generated interrogation marks: Who is Him, the Other? How is He? Is for all that the Other a man like me, like us?

The vision and the attitude towards the human difference had largely remained unchanged. What did not belong to the European space was not considered valuable, receiving the attribute of inferiority. The image of the Other continues to be deteriorated, significant differences nurturing the social, cultural, and spiritual Universe of the human being.

In the face of the great historical nations, with a well-defined socio-economic and cultural dimension, the gypsy has a degraded image, being marginalized and circumscribed to a sphere of contrasts. It is egocentrism that permits every nation to consider itself the best, the most intelligent, and the language it speaks is the most harmonious, in comparison with the others, perceived like a “unarticulated jargon”, like a “hummed speech” (Ion-Aurel Candrea 2001: 171). Besides the “appellation of <mute, stuttering> that the nations give one another, in respect with their language, the nicknames they apply to one another in mockery relates to their physical appearance, their defects, their occupations, their attire, or finally, to their religion and origin”. (*Ibidem*).

Like any others, Romanians also apply nicknames to the other nations and to ethnicities with which they came and still come in contact, according to a general rule, a general symbolic code. The richest sphere of nicknames belongs, undoubtedly, to the gypsy, because, as Ion-Aurel Candrea states (2001: 172), “walking endlessly without a home, poor, without clothes, filthy, sometimes begging, frequently stealing to quench his hunger, the gypsy has always been the object of mockery and swearing of all the nations”. The nicknames that are attributed to the gypsies by the Romanians reveal physical, moral and behavioral characteristics, and also their specific “verbosity”. Thus, relating to the face of the gypsy, whose skin color is more dark, the Romanian nicknames him “cioara” (crow), and from this,

the derivatives “cioroi”, “cioroaica”, “cioropina”, “ciorpandel”, “ciorogac” (the derivatives do not have an English counterpart), etc. For this nickname, which is used through association with the bird whose feathers are black, Simion Florea Marian, in the study *Ornitologia poporană română*, published in Cernăuți in 1883, offers the following explanation: “But most of all, the gypsies are nicknamed with this nickname, because the skin from their cheek is black, like the feathers of the crows, then because of that, because the crows are very insolent and daring, that you ward them off in a direction and they come back on another, so do the gypsies, no matter how much you ward them off, no matter how hard you would try to get rid of them, they always come in your sight and ask you for what not. The Romanians invented lots of anecdotes, a lot of hilarious little stories, in which it is shown that the gypsies don’t even want to utter the name of these birds to avoid nicknaming and mocking themselves.” (pp. 32-33)

The whimsical opinion of some of the leaders of the gypsies according to which they would be of Egyptian descent, made the Romanians nickname them “pharaoh” and “Egyptian”, the first former often being encountered with in stories, fairytales and anecdotes.

From a spiritual point of view, the gypsy is perceived as a bad man, as spiritually black as physically, reason for which he is nicknamed “devil”, “torturer”, “horned”, all these being, in fact, the epithets of the sacred monstrous, of the Devil, transferred to the one that is considered inferior and is being looked at with contempt. Also, with a mocking effect the nickname “haramin” (with the feminine form “aramina”), which means “thief, burglar” and which emphasizes a characteristic of the gypsy that is considered fundamental, according to the mental collective. To this, we can add up “baragladină” and “balaur” (dragon) (the latter being for the musician gypsy). Because they talk a lot, fast, on a high tone, the folk nicknamed them “gaiță” (magpie), “ciocănitore” (woodpecker), “cârâitoare”, “corcodină”. Moreover, the Romanian has invented nicknames for the gypsy’s children, called “danciu” (which is the proper name that the gypsies prefer), “ciorpandel”, “parpangel”, “puradeu”, “pirandeu”, “graur”, “gangur”, “gărgăim”, “gănguraș”, “găngurel”. About the last ones, Simion Florea Marian (1883: 141) states the following: “Because almost all the gypsies, living with the Romanians, are incredibly poor, sometimes having not even a crumb of bread to quench their hunger, which consumes the poor little children, they not only once look pathetic: white as a sheet. The Romanian seeing these gypsy children, poor but merry, he nicknames them *găngurei* or *grăngorei*”.

All these aspects probe, after all, the profusion of the Romanian linguistic imaginary, the processing of the elements that resize its identity in the vast diversity and which helped him understand differences.

c. The gypsy in the Romanian mythical genesis

Living near or with the Romanian, the gypsy’s imaginary has been nurtured, reason why – by no means accidentally, he becomes a significant presence in the Romanian mythical-folklore.

The image of the gypsy, without being a deformed one in a „spectacle” of malice, reflects the ontological coordinate on which the Other is situated. The difference between Me and the Other underlines and enlarges Diversity in the space of the mythical narrative.

Important physiognomic and character-pertaining aspects, defined by the collective mental, are to be found in late folkloric narrative units, after the Christianization of the Romanians and after the arrival of the groups of nomad gypsies in the Carpatho-Danubian-Pontic space. The anonymous narrator tried to explain these features in a mythical scheme. Such a text is the legend entitled *The Gypsies* from the *Creation of Man* chapter of *Romanian Mythology*, gathered by Marcel Olinescu (2001: 128), with the following content: Noah has been the first human to have felt the „business friendship” with the maleficent divinity (The Devil). He also was the first drunk man. One day, exceeding common sense regarding the consumption of the „new wine of the Devil”, he got drunk and fell asleep in an inappropriate position, inappropriate to „a man with grizzled hair”. One of Noah's sons passed through the place where his father was, amused himself and, being a naturally blithe lad, who frequently joked, took a piece of dung, smeared his father's body and then concealed himself in a remote bush, curious of what was going to happen. Through that place immediately passed another son of the old Noah, known as being serious and very respectful towards his father. Seeing his father in that lamentable state, he covered him, and afterwards took some leaves with which he cleaned him and brought a jar of water and washed him. In that moment, the first son comes out of his hiding place and tells his brother that he should have let Noah filthy as he was, so he can laugh at him some more. The serious young lad who washed his parent rebuked his brother for his disrespectful deed and then Noah woke up and asked them why they were quarreling. The serious lad recounted him what happened. Of course, the father was offended and told the guilty: „Your skin become like this, how was the dung with which you have smeared me, and you become a laughingstock, just as you have laughed at me”. Romanians think that from this son has appeared the race of the gypsies, because they „are black and everyone's mockery”. To emphasize the intrinsic link between gypsies and damnable deeds in the history of mankind, the folk creator situates then in any historical time, in any geo-cultural space, because the end of the narrative goes as it follows: „The one that has beaten the nails in the cross of our Lord Jesus Christ was also a gypsy. Because of that, all the executioners were made from gypsies.”

From this mythological narrative sequence, we ascertain that, in order to offer a logical explanation (in the logic of the myth, obviously) to the genesis of a race that the rich collective imaginary has tolerated throughout centuries in its own geographical, historical and cultural Universe, this collective reconfigures and resizes a mythical, archetypal character (Noah), enclosing it in the specific existential and behavioral Romanian pattern.

d. The representation of the gypsy in the Romanian folklore

The gypsy is often presented in Romanian fantastic fairytales as invested with "primitive guile" (Victor Kernbach: 324), with the "calling of upstartness" (*Ibidem*), with (sometimes violent) ambition, but also with intelligence. As a central character, he is put in relation with the Christian deity (God), with its followers (Saint Peter, Saint Friday), and also with the sacred monstrous (the Devil). The gypsy proves to be a trickster, the relation between the human being and the cosmic and evil forces being therefore rationalized. As a central character, the gypsy is almost never invested with Făt Frumos (Prince Charming) qualities (by excellence, the hero of the Romanian fairy tales); moreover, he does not pass through the common phases of initiation and does not acknowledge the process of anamnesis. Făt Frumos

is the prototype of ultimate heroism, who fulfills his mission without any hesitation and mistakes; he is the one chosen to restore the equilibrium that has been disturbed in the human universe. The things that he miraculously does “are ideal acts, because their producer is an archetype and these acts do not follow any personal interest” (*Ibidem*: 354). In contrast to this, the gypsy, as a fairytale character, is never an archetype; he only pursues his personal interest and very rarely does his action target the community in which he lives, or the society as a whole. Neither does he have guns or friends to help him, like Făt Frumos, because his existence is not circumscribed to a collective ideal; everything is related to his own individual human universe. A relevant fairytale in relation with these aspects is *The gypsy and the Devil* from Simion Fl. Marian’s anthology, whose content is the following: a blacksmith gypsy goes for wood in the forest, sees a devil tormenting an angel, gets infuriated, beats the devil, and frees the angel. The angel goes to God and tells the story. God, never letting a good deed unpaid, sends an archangel to see what the gypsy desires. He says that he wants three things: a chair on which who sits would not be able to raise but to his command, a bag in which who enters cannot escape only until he takes him out and a pear-tree in which who climbs cannot climb down until he says he can do so. God is forced to give him these three magical things. In short time, the devil that was beaten by the gypsy comes to him seeking revenge. The devil proposes to the gypsy to follow him in Hell to become a powerful man to “roast souls”, and, in return, he will be offered everything he wants. To convince him, the Hell’s emissary gives him money, but the gypsy asks him to come back in a year, because he has to spend the money he received. After a year, when he returns, the devil is invited to sit on the chair from God and he is released only for a sum of money, only to return in a year. The second time, the devil is cunningly determined to climb up in the magical pear-tree and again, the gypsy is given money and obtains another one-year postponement. The third time, the gypsy fakes his agreement to descend in hell and takes with him the bag from God. As the gypsy and the devil set on the road, they reach a wide water, the devil enters the bag. The gypsy returns to his tent, where all gypsies hit the bag with hammers and sledgehammers. “At length, when they saw that it was enough and that the devil will never dare to buy the people with money and take them alive to hell, pretended that they release him from the grapples they rotated him and let him go how many days a year does have”. The kings of hell decide not to receive the gypsy in their space when he dies. After a few years, the gypsy passes away, God doesn’t let him in heaven and the gypsy, with the bag, in which he had grapples and a hammer, starts to walk towards hell, but the gates are closed, thus he is forced to go to God, who, having no idea “what to do and how to get rid of him, he put him, meanwhile, to stay at the gate of heaven”. Standing he there, the Reaper comes to receive the command from God. The gypsy, “as he sees him so withered, ugly and sharp-tongued, so ghastly and horrifying, stops him” and tricks him by telling him that God had asked him to chew all the old trees. Of course, the Reaper breaks his teeth and remains “the toothless Baba-Cloanta”. The second time, he is compelled to chew on the young trees. The third time, because of the gypsy’s negligence, the Reaper reaches God, asking him to make a big pillar, so he can walk on one side and the one who tricked him on the other, afraid that he could “beat him to death”. The Divinity grants his wish. “Since then, when Death separated from the gypsy, and until this day, no man goes in hell like before, but all the people gather together and wait for the *Judgment Day*, because all

the devils, but especially the devil who got beaten, are afraid that the gypsy will enter with other people!”.

We see that, in this fairytale, the space in which the action unfolds is not a mythical one, inhabited by fantastic creatures, but one that is specific to the popular Christianity, inhabited by demons (hell), angels and archangels (heaven). The popular imaginary envisions in its narratives the gypsy as brave, clever, kind (saves the angel), capable of noble deeds (hates Death and sends it to chew on trees, thus saving some of his fellows), a genuine trickster, that is able to dominate and even cancel the instruments of the monstrous (the devil) and of the sacred with their monstrous dimension (Death). Moreover, the gypsy’s relation with the sacred is situated on the axiological line of the human, God himself behaving here oddly, taking into consideration his supreme status; he does not impose, but kindly accepts the desires of the human being. The gypsy, although overcoming the obstacles, cancels the devil’s main attribute and opposes him. The gypsy is not presented, like Făt-Frumos, in an heroic dimension, but in an ironic one, because this corresponds with the collective vision. Therefore, the negative, demonic characters with whom he gets in touch (the devil, the Reaper) are rudimentary, the Reaper excelling through caricatural physical attributes. Moreover, the devil and the Reaper do not represent, in this fairytale, anything but a moral allegory presented as an anecdote. The popular mentality attributes to the gypsy, through this deeds, the voyage of the post-mortem soul, but on a more lightened path, a transition place first of all. It is possible that the Romanian thought that only a human being whose qualities are cunning and courage taken to the extremes, without necessarily being a good Christian, could treat God, the devil, and the Reaper “against the grain”.

In a similar thematic register, the fantastic fairytale *God’s godfather*, from Simion Fl. Marian’s same anthology, *Basme populare românești*, has the main focus on the gypsy’s relation to God. This time, the attributes the Romanian people give to the gypsy are more clearly emphasized. Like in the majority of folkloric texts, God is envisioned as traveling on Earth, among people, joined by Saint Peter. They arrive, on a rainy weather, to a tent of gypsies, and during the night, the gypsy woman gives birth to a baby. The gypsy asks God to be his godfather, what God eventually does. Not after too long, the gypsy falls ill and dies. Saint Peter, who was at the gate of heaven, recognizes him and “well-aware that heaven is not for his kind, he eventually opens the gates and lets him in the empire of the sky”. The gypsy, “proud like all the gypsies” goes to God, visits the heaven and then he asks his godfather to let him be “God just for a day”, to see how it’s like to be like him. God accepts that the gypsy take his place for an hour, opens up the sky and tells him to watch carefully what’s happening in the world. The gypsy, gazing attentively, sees a man with a wagon passing through the field where the gypsy had planted barley together with his wife and three children. The stranger, having nothing to feed the horses with, took some of the gypsy’s barley. Seeing this, the gypsy gets mad, takes a sledgehammer and throws it above the man on Earth and killed him. He then tells God what has happened. God rebukes him the foolish deed, his lack of comprehension and sends him to stay in a corner of heaven, “if he needs stay in heaven”. The end is specific, like in the previous fairytale, to the epic of an anecdote: “The gypsy would have probably said more, but God didn’t permit him”. In the narrative space, on a quasi-mythical foundation, the text underlines what is considered to be the gypsy’s fundamental characteristics, like boldness, witless pride, cruelty, impulsiveness, selfishness, all sanctioned

by the anonymous narrator, be it through fine irony (for example, the answer that God gives when he finds out the gypsy's deed: "Well, godson, godson! I saw and I still see thousands and millions of misdeeds daily, worse than what you ever saw, and still I do not kill anyone, and you, after just a couple of minutes, you were in my place and killed a man. If I were so impatient and vengeful for every tiny thing, it would have been a long time since the trace of any man on Earth"). In comparison with *The gypsy and the Devil* fairytale, in this one, the image of God is more similar to that of hierophantic deity, to the mundane-coming transcendence. The inter-human relation between the gypsy and the Romanian is treated here in a mythological frame, God being attributed characteristics of the Romanians', namely kindness, tolerance, capacity of forgiving, proving that every day realities were transformed through metaphor in most of the folk tales.

Described in an analytical manner, incapable of overcoming his condition, even when he benefits of godly help, the gypsy appears as cruel, with a vocation of a tormentor in *Ganul the gypsy*, from the *Basmele românilor* volume, by Ion Pop-Reteganul. The text has as a central character, a gypsy with a wife and six children, who stands out from among the other gypsies, because, without removing the sarcastic tone, the narrator says that this was "with wit". "There can be witty gypsies from time to time, but it goes that all gypsies are slow-minded. And Ganul the gypsy was with mind, I say, how was he not, when he, without a job, without a home, without a guitar, without a table, only with a hut, which wasn't even his, but his godfather's, lived from day to day, but badly did he live". That is why he goes in search of God, to demand an explanation, because he considered Him guilty of his poor existence. On the road, he meets an old man, who, in fact, was God and receives from Him a charmed table (at the pronouncing of certain words, the table would have offered him food and drink). Denoting foolishness and naivety, he loses this magical object that is taken by his godfathers while he was sleeping. The second time, God gives him a horse that, at the pronouncing of other certain words, he would spill money, but the horse is also stolen by the godfathers. The third time, the gypsy receives from God a magic club and with its help, he takes back the table and the horse that were taken from him. With their help, without any effort, he lives in optimal conditions with his family. But one day, Saint Peter and God arrive at Ganu's house. Instead of receiving them nicely, the gypsy bids the club to beat them. They escape with God's intervention, and Peter suggests God should take back all the gifts from the gypsies, because "they are not worthy". God then says: "I thought that giving gifts to the gypsy, I would make a man of him, but I see that I was wrong. A gypsy will never be a good man. From now on, the gypsy will not receive my gifts and he will only remain with the horse, with which he will work as long as he will live. And from that moment on, the gypsy had no longer food, because the table would lose the magical powers, but beating was going as the rain. And from then henceforth, the gypsies are as you see them".

The kind divinity from the beginning of the fairytale, intimidated, according to the popular Christian vision, by the harsh, poor existence of the gypsy, becomes judicial in the end, His manifestation being determined by the violent behavior of the performer. This God belongs to the Romanian cultural space and must not be mistaken, as Victor Kernbach thinks, with Devla "the stupid God, subjected to Benga's cunning – the devil, from the gypsies' rudimentary religion, demonizing by excellence and with blaspheming impulses at the address of the divine creation" (p. 324). In this context, we consider fitting one of Lucian Blaga's

aphorisms (1977: 63), according to which “any institutional religion thinks of God as one of its accomplices”.

The folkloric imaginary has inserted in the space of a tremendous amount of fantastic fairytales, the gypsy and the gypsy-woman, as secondary or episodic character; with a purely evil valence, they prove themselves as wrongdoers, but without reaching the proper “demonism”. For instance, in the fairytales *The flowers’ stout, Ion the Poor* (I.G.Sbiera’s anthology: 2010), the gypsy is the catalyst of the action, his desire of losing the hero, generating missions for the hero who has to bring particular or unique things (monster, the monster’s horse; the saddle of the dragon’s horse or even God has to be brought at a noble’s table), tasks that apparently are impossible of fulfilling, but which become achievable through other people, who mark his coming-of-age.

The gypsy is more rarely introduced as a positive character, as a servant at the court of a king, proving to be a kind man, with a big soul, often the savior of the king’s daughter, wrongfully accused of having become pregnant in the absence of the father, who is gone to war. An example is the fairytale *Nipper Walnut Branch*, from Dumitru Stăncescu’s fairytale collection, in which the gypsy is given the mission to kill the king’s smaller daughter, being impelled to bring back, as evidence of his task’s fulfillment, her eyes and the tip of her tongue. The gypsy, “a reasonable man”, not only does not kill her, the innocent girl whom he loved and “held in his arms since she was little” (sacrificing a lady dog in her place), but accepts, at her entreaty, to fulfill the role of the mediator, in hope that she will be forgiven. The fact that he can go before the king like any other servant, that he is accredited with absolute trust, reveals his socio-economical status, blurring the confines of differentiation. In this popular creation, the gypsy is the representation of the stranger, the Other, accepted and integrated in a traditional community, in which he identifies with its social and cultural dimensions.

The gypsy is the perfect embodiment of sloth, stupidity, vanity, cunningness, naivety, lie, broken promise, and of other vices in anecdotes and in stories: *The gypsy and the pumpkin, The gypsy and Mercureasa, The priestess’ coachman, The gypsy cohort, The gypsy and the cholera, The holy gypsy, The slothful gypsy, The insatiable gypsy, The little gypsies and the pies, The gypsy hunter, The gypsies and the bacons, The gypsies and the shepherds, The gypsy under the tent, The gypsy’s oath, The gypsy and the hive, The gypsy and the sheep, The playful gypsy* – from Simion Florea Marian’s anthology, *The wolf-hunting gypsy, The gypsy, cow stealer, How did the gypsy catch a boar’s sow, What did the first cat happen at the gypsies* – from the volume *Wallachian fairytales* by Arthur and Albert Schott. Still, the Romanian never omitted the emphasis of the cohabitant ethnicity’s qualities, as well. Thus, in the anecdotes *The gypsy’s chisel, The allotment of the gypsies, The tricky gypsy* – from Simion Florea Marian’s anthology, in the center of the epical core, with some comical accents, are intelligence, courage, the lively spirit of the hero – the gypsy.

Therefore, the vision of the Romanian mental collective towards the gypsy ethnicity, which it accepted and integrated in its geo-cultural space, is integrating, rational, without resentments, tolerant, and promotes a spiritual order that defines and evinces the interpersonal community.

e. Conclusions

The image of the gypsy, as it is reflected by the Romanian mental collective in the literary folklore, proves to be very complex, and reveals various identity, moral, and spiritual elements that are specific to an ethnicity that carries with it the stigma of origin for a millennium and a half. Be the gypsy as the fairytale hero's antagonist (although more rarely), ultimately punished in according to the "What goes around, comes around" principle, or as the bad or evil protagonist, he is characterized as being lazy, selfish, coward, with inclinations towards theft, cunning, naive, uninstructed, liar; described in such a manner, he is the subjective reflection, in the mirror of the spirituality, of a race with a mythical lode, of a cultural code specific to the minority group that it represents.

Bibliography:

- Blaga, Lucian. 1977, *Elanul insulei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia
- Candrea, Ion-Aurel. 2001, *Lumea basmelor. Studii și culegeri de folclor românesc*, București, Editura Paideia
- Cantemir, Dimitrie, 1973, *Descriptio Moldaviae*, București, Editura Academiei Române
- Gaster, Mozes. 2003, *Studii de folclor comparat*, București, Editura SAECULUMI.O.
- Gaur, Al. 1978, *Dicționar de cuvinte călătore*, București
- Kernbach, Victor. f.a., *Universul mitic al românilor*, București, Editura LUCMAN
- Marian, S.Fl. 1883, *Ornitologia poporană română*, vol. I, Cernăuți, Tipografia lui R. Eckhardt ([commons.wikimedia.org/.../File: Simion_Florea_Marian](https://commons.wikimedia.org/.../File:Simion_Florea_Marian))
- Marian, S. Fl. 2004, *Basme populare românești*, vol. II, București, Editura "Grai și Suflet-Cultura Națională"
- Olinescu, Marcel. 2001, *Mitologie românească*, București, Editura SAECULUMI.O
- Petriceicu-Hașdeu, Bogdan. 1983, *Cuvente den bătrâni. Limba română vorbită între 1550-1600. Studiu paleografico-lingvistic*, Tomul I, București, Editura Didactică și Pedagogică
- Pop – Reteganul, Ion. 2010, *Basmele românilor*, vol. III, București, Curtea Veche Publishing
- Sbiera, I.G. 2010, *Basmele românilor*, vol. VII, București, Curtea Veche Publishing
- Schott, Arthur and Albert. 2003, *Basme valahe – cu o introducere despre poporul valah și o anexă destinată explicării basmelor*, Iași, Editura Polirom
- Stăncescu, D. 1985, *Cerbul de aur. Basme culese din popor*, București, Editura Minerva
- Teodorescu, G. Dem. 2010, *Basmele românilor*, vol. VIII, București, Curtea Veche Publishing

“I AM A FREE HUMAN BEING”

**Simona Catrinel Avarvarei, Assistant, PhD Candidate, “Ion Ionescu de la Brad”
University of Iași**

Abstract: The paper focuses on Toni Wolff’s (Jung’s disciple) four-fold matrix of archetypal quaternity (Mother, Amazon, Hetaira and Medial Woman), as it intends to decipher, in terms of the third female archetype, the Amazon, the mysteries of a territory probably never fully and completely mapped, the female psyche as portrayed by Charlotte Brontë’s most famous heroine, Jane Eyre. Applying the matrix of the Amazon, I focus on Jane’s will to make her way into the world of the Patriarch and gain the right to use her voice and have her utterance heard, as an Amazon cultivates her heart in order to be able to master her strength and go beyond her known boundaries, constantly forcing her limits, stepping into mysterious nooks of her self.

Keywords: womanhood, feminist criticism, psychoanalysis, gender studies, women’s writing

Our endeavour aims to explore, in a cartographic analysis of the self, the solitude and seclusion of a special femininity born on the moors of Yorkshire and wrapped in special pages of literature that bear the signature of the Brontë sisters. In this initiatic journey I will start from Carl Gustav Jung’s school of analytical psychology, with a view to deciphering the mysteries of a territory probably never fully and completely mapped, the female psyche, by further expanding the slant of analysis with the equally four-fold perspective of Toni Wolff¹ namely the *Mother*, the *Amazon*, the *Hetaira* and the *Medial Woman*. Famous for the study she published in 1956, *Structural forms of the feminine psyche*, Toni Wolff speaks about four feminine archetypes which she organises in a quadrant perspective that emphasises the nature of the oppositional quality of relationship. She argues that *Mother* and *Hetaira*, the first two, embody *personal relationships*, whereas the *impersonally related types* are best represented by the other two feminine archetypes, *Amazon* and *Medial Woman*. Whereas the first two archetypes want to underline the fact that both *Mother* and *Hetaira* are personally related and definable through the relationships that offer consistency to their profile, as *Mother* will always exist through her offsprings, just as much as *Hetaira* will decline herself in intimate relationship with the masculine, complementing dimension of her *self*, the *Amazon* and *Medial Woman*, place their primary energies in manifestations of collective life, or the general public, *per se* (Molton, 2011, p. 27).

“*I am a free human being with an independent will...*” – with this line I initiate my approach towards interpreting Jane Eyre as a strong-minded, powerful, obstinate *Amazon*. I try to look at Charlotte Brontë’s most famous heroine from Wolff’s third archetypal perspective, in an attempt to portray Jane’s will to make her way into the world of the Patriarch and gain the right to use her voice and have her utterance heard. The Amazon cultivates her heart in order to be able to master her strength and go beyond her known boundaries, constantly forcing her limits, stepping into mysterious nooks of her *self*. Like

¹ **Antonia Anna “Toni” Wolff** (18 September 1888 — 21 March 1953) was a Swiss Jungian analyst and a close associate of Carl Gustav Jung. During her analytic career Toni Wolff published relatively little under her own name, but she helped Jung identify, define, and name some of his best-known concepts including anima, animus, and persona. Her best-known paper, published in 1956, *Structural forms of the feminine psyche*, Zurich: C.G. Jung Institute, was an essay on four “types” or aspects of the feminine psyche: the Amazon, the Mother, the Hetaira, and the Medial Woman. Source: Wikipedia.

Artemis, goddesses of the wild animals, wilderness, and protector of young girls, the Amazon's journey is not only symbolic through pages that narrate the life of the wilderness, since she maps her journey through moors and fields, like an untamed creature, in search of the her true story. The double key of narration comes with the very beginning of the novel when we see Jane immersed in silent reading, and what is most interesting is the fact that she uses book-related terms in order to describe herself: "*A small breakfast-room adjoined the dining-room: I slipped in there. It contained a book-case: I soon possessed myself of a volume ... Folds of scarlet drapery shut in my view to the right hand; to the left were the clear panes of glass, protecting, but not separating me from the drear November day*" (Brontë, 1975, chapter I). Out of the sheltering confinement of what seems to be a metaphorical cover-to-cover embrace, marking the primordial records of the day – dawn and dusk - our Amazon focuses a new lens on what I believe comes with her progress towards the warm presence of speech. This Amazon's story begins with the enchantment of utterance, of uttering one's true self; it seems to be the story of a young woman who comes to taste the pleasure of discovering her 'voice' (Kaplan, 1996, p. 12). It is this 'voice' that is silenced at the very beginning of the novel, when Jane was excluded from a family speech reunion: "*Eliza, John, and Georgiana were now clustered round their mama in the drawing-room... and... looked perfectly happy*" (Brontë, 1975, chapter I) only to take refuge in her muteness and quite considerable pleasure in her reading Bewick's *History of British Birds*. The episode somehow finds symbolic correspondence in an anecdote that recounts the fact that Charlotte Brontë herself, having been invited by William Makepeace Thackeray to attend a party held in her honour, following the publication of *Jane Eyre*, the authoress, whom everyone present expected to hear talk as her heroine, rather than her less famous self, preferred instead to retire "*to the sofa in the study and murmured a low word now and then...*" (Brontë, 1932, p. 49). The same 'double retirement', in oneself and in quietness, is what I would refer to as 'reverse utterance'. It is this *reverse utterance* as both *echo of the self* and *journey of the logos* that I intend to trace back in my analysis of Charlotte Brontë's most celebrated novel. One of the clues of interpretation approaches the concept of *pneuma*, divine gift of mystery and magic that caresses and echoes the soul with its airy and secretive nuances. *Pneuma* and *logos* spin the story of Plato's *Symposium*, and so they will too in *Jane Eyre*. Referring to her good friend and companion, Helen Burns, Jane says: "*Then her soul sat on her lips, and language flowed, from what source I cannot tell*" (Brontë, 1975, chapter VIII).

The 'pouring out', the overflow of the self springs from the entrails of women's most secretive nooks, and on its way to the surface, very much like a stream that comes to 'speak' the various geological languages of the Earth, infusing itself with richness, bears, almost inevitably, the 'sign' of the fabulous tradition of patriarchal pen writing. Greeks would believe that God is *logos* and *pneuma*, *utterance* and or *reverse utterance*, and even the *Gospel According to John* dawns with this marriage of spirit and word, for "*In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God*" (John, 1:1).

It is through a plenary assertion of her true self, "*Speak I must...*" she declares, that the Amazon archetype gains contour in *Jane Eyre* as an indomitable, unstoppable energy that flows its waters all the way from its springs to the sea. Plain and simple, this uncomplicated woman turns simplicity into complexity, since altruism, dedication, devotion, commitment, values she so majestically discreetly personifies, are far from the realm of the bustling roars of

common, ordinary life. These are extra-ordinary values that calmly breathe the air of peace and tranquillity, pouring shades of light into a mass of grey and shallow conventionalism. The beauty and uniqueness of Jane Eyre is close to that of stained glass of cathedral windows, whose apparent outer plainness is shattered by the frantic explosion of colours, message and divinity that awaits for the one who is able to hear the summon inside. Beauty is not to be discovered without searching and desire, whereas spirituality is not to be reached without purification, initiation and righteousness, or, if we are to link the idea to Jung's representation of Up Spirituality, we could invent, only for the sake of a better representation, the term *Uprighteousness*. As we have already seen, an Amazon is best defined not only by her will and determination to look for meaning and sense in her life, but also through her relationship with the opposite gender, for she will relate to men as friend, comrade, and equal: "*My bride is here,*"...Rochester said..."*because my equal is here, and my likeness*" (Brontë, 1975, chapter XXIV).

And these words' value weigh further more than if they were uttered by a feminine psyche claiming equality with the mighty Patriarch himself. This time it is he who acknowledges likeness, the almost perfect, round completion of his self and Jane's. The identity of sign is ever more surprising, if we take into account the fact that Charlotte Brontë, in bringing together a plain, simple, governess of modest means and resources and a well-off, proud representative of the aristocracy broke some clichés and patterns of the time in an act that could almost be catalogued as 'social heresy'. Charlotte Brontë manages to introduce a most vocal feminist manifesto, articulating her personal ideas regarding the unjust and rigid gap between the two sexes in Victorian times, further enhancing the idea through the diametrically opposed origins of the two heroes. This time, the two main protagonists come to epitomise not the Moon and the Sun, but two Suns, of equally blazing passion, that come to burn together, melting their lights in a single fascicle, and this is another expression of Miss Brontë's feminist view. It is Jane now who comes to shine and keeps the fire still burning. In much the same manner like Catherine Earnshaw, who came to identify herself with Heathcliff, Jane Eyre, once reunited with the man she loved, admitted that: **'I am my husband's life as fully as he is mine. We talk, I believe, all day long, to talk to each other is but a more animated and an audible thinking. All my confidence is bestowed on him; all his confidence is devoted to me; we are precisely suited in character, perfect concord is the result'** (Brontë, 1975, chapter VIII) (bolds mine).

Susan VanZanten Gallagher suggests that although the Christianity professed by the powerful males in the novel is destructive to, and exploitative of women, the novel might embody a Christian feminism that sees God as both masculine and feminine and advocates the values of love, sexuality and a marriage of partnership (Gallagher VanZanten, 1993). Brontë's imaginative challenge is to make Victorian, Christian marriage a viable choice for her heroine by addressing the economic inequities and gender ideologies that support an imbalance of power and render the condition of married women, as Susan Meyer points out, metaphorically comparable to that of slaves (Meyer, 1996, pp. 60-95). It is not only the story of the feminine psyche that surfaces the pages of the Victorian literature, it is also the shadow of what we might call the *imperial self* that looms in the background. Slavery and mastership, industrialism and labour, Empire and colonies, centre and peripheries translate the same old story of dominance and power; nevertheless, the idea of subdual and ownership does not limit

itself to the geography of overseas territories, for it acquires symbolic nuances that go well beyond the royal sceptre, I argue, marking Charlotte Brontë's will to try to deconstruct hierarchies of gender and class. For instance, when talking about herself, Jane Eyre often uses the term '*slavery*', and one of the earliest instances is when she compares her defiant anger toward the Reeds to '*the mood of the revolted slave*' (Brontë, 1975, chapter II). Later on in the novel, in a fierce argument with Edward Rochester, Jane comes to associate slavery, female slavery in particular, with one of its cruellest and classical dimensions, the 'imprisonment' of women behind veils and religious seclusions: "[Edward Rochester] *I would not exchange this one little English girl for the grand Turk's whole seraglio; gazelle eyes, and all!* [Jane Eyre] [...] *If you have a fancy for anything in that line, away with you, sir, to the bazaars of Stamboul without delay; and lay out in extensive slave purchases some of that spare cash you seem at a loss to spend satisfactorily here*" (Brontë, 1975, chapter XXIV). Using her eponymous heroine as a mediatrix, Charlotte Brontë voices not only Jane's, but also her sullen resentful attitude towards women's condition in general, much too often perceived by the canons of the time as being nothing else but a form of imprisonment. The novelist, in an almost barrister-like attitude, firm, unequivocal, cuts deep with her words into the 'wounded flesh' of her time, denouncing its prejudices and obtuseness in what gender relations are concerned: "*It is in vain to say human beings ought to be satisfied with tranquillity: they **must have action**; and they will make it if they cannot find it. Millions are condemned to a stiller doom than mine, and millions are in silent revolt against their lot. Nobody knows how many rebellions besides political rebellions ferment in the masses of life which people earth. Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex*" (Brontë, 1975, chapter XII) (bolds mine).

An Amazon must be free, run wild and tame the sharp lines of the horizons. She is not to be contained in claustrophobic precincts, nor is she to be judged according to preconceived, prefabricated gender-biased ideas. There is even some bondage, I dare say, between the snooty *imperial self* and the Amazon, since one may regard and refer to them as proud, symbolic institutions of unquestionable authority and undeniable mightiness. The vastness of open spaces, the new geometries of unmapped territories, audacity and grandeur – infuse not only the profile of the politically and economically dominated self, but also continue to tell the story of the beautiful goddess Artemis. The Amazon rules over an empire, the empire of endless spaces whereas the imperial self breathes the air of infinite plenitude. Extrinsically forged, decisively permeated as it is by the values of what, at the time, one would refer to as the most important economic and colonial power of the world, the imperial self, otherwise a clearly marked symbol of the Patriarch's realm, is used by Miss Brontë to highlight her feminist manifesto, in that that she 'asks' Jane Eyre to look after the 'healthy heart of England'. Deidre David argues that Brontë's novel: "*is about a specific historical moment when women were called upon to be agents in the labour of both renovating and expanding*

Britannic rule” (Deidre, 1995, p. 97). Jane Eyre voices women’s ambitions for greater freedom, work, and equality with men, though, at the same time, advocating the reforming and missionary ideals of the British Empire. The ‘healthy heart’ must be read in two ways – pointing at women’s right to feel and be released from suffering, allowed to ‘trespass’ the artificially man-marked limits of their expansion, and, at the same time alluding at the core of the Universe, Queen Victoria’s Empire, the most grandiose expression of wealth, progress and modernity of the nineteenth century. When Jane portrays St. John Rivers’ heroism and devotion to his missionary cause, Charlotte Brontë praises the British Empire: “A more resolute, indefatigable pioneer never wrought amidst rocks and dangers. Firm, faithful, and devoted; full of energy, and zeal, and truth, he labours for his race: he clears their painful way to improvement, he hews down like a giant the prejudices of creed and caste that encumber it. He may be stern; he may be exacting; he may be ambitious yet; but his is the sternness of the warrior Greatheart, who guards his pilgrim-convoy from the onslaught of Apollyon. His is the exaction of the apostle, who speaks but for Christ” (Brontë, 1975, chapter XXXVIII).

Only an Amazon may have such a heart, and for that, she must be independent, self-sufficient and Jane seems to stand for all the determinism one needs to make things matter, to mark a difference and break away from the web of cliché-inclined traditionalism. This is why she will never be *Hetaira*, either in her relationship with Edward Rochester, or in that with St. John Rivers. True to herself in rejecting both Rochester and St. John, Jane is caught between her *need to feel* and her equally strong desire to maintain her independence. Independence and freedom come as an obsession for Jane who simply cannot perceive her life out of the mark of the obstinate quest for her real psyche, and since the two horizons intimately connect, Jane’s spirit would have never been the same had it not be a free one. The novel abounds with hints towards freedom, or the lack of it, and since we have already commented upon Jane’s repetitive use of the word ‘slavery’ it may be argued that slavery can also be interpreted in terms of sexual liberty. And this is where Jane’s dread fear of declining her identity in terms of kept mistresshood: “*If I lived with you as you desire, I should then be your mistress—to say otherwise is sophistical—is false*” (Brontë, 1975, chapter XXVII). How could Jane forget Rochester’s clearly expressed ideas about mistresshood, for he is the one who said that: “*Hiring a mistress is the next worst thing to buying a slave: both are often by nature, and always by position, inferior; and to live familiarly with inferiors is degrading*” (Brontë, 1975, chapter XXVII). The repetition of the word ‘mistress’ must have a negative echo in Jane’s mind, constantly reminding her of Rochester’s liaison with the French Céline Varens. Jane argues that if she were to remain by his side, she would fall under dual slavery, since their relationship would be marked both by economic dependency and sexual relationship. She would lose any chance she might have of becoming independent; she would lose all her prospects of being once (re)united with her true nature. And this is something an Amazon will never do – give up her freedom for a shadowy world of love promises: “*Which is better?—To have surrendered to temptation; listened to passion; made no painful effort—no struggle;—but to have sunk down in the silken snare; fallen asleep on the flowers covering it; wakened in a southern clime, amongst the luxuries of a pleasure-villa; to have been now living in France, Mr Rochester's mistress. [...] Whether is it better, I ask, to be a slave in a fool's paradise at Marseilles—fevered with delusive bliss one hour—suffocating with the*

bitterest tears of remorse and shame the next—or to be a village-schoolmistress, free and honest ?” (Brontë, 1975, chapter XXXI). Jane contrasts her two options playing with a nuanced semantics – thus she could be either ‘a **slave** in a fool’s paradise’ or a ‘village-school mistress, free and honest’. Brontë managed thus to portray the gloomy picture of a state of affairs most middle-class Victorian ladies confronted themselves with, subjected as they were, both economically and sexually. Jane is determined to be Rochester’s rightful equal before marrying him, organically resenting the idea of being elevated to his status through marriage. In an epoch when women were forced into a lifetime of dependency, the financial autonomy Jane Eyre insists on before the nuptial agreement is both uncommon and highly important for the bride-to-be. As Maurianne Adams reasons: “*Jane reaches the threshold of marriage three times in the novel. She cannot cross it until she can meet her ‘master’ as his partner and equal, his equal by virtue of her inheritance and family solidarity, his partner by virtue of their interdependence*” (Adams, 1977, p. 152). Once again we run into the same Yin and Yang game of completion and rejection, a permanent balance between masculinity and femininity, with a peculiar stress on the fight for self-assertion of the feminine facet. Even after her promotion to the position of teacher at Lowood, in her confronting the ‘demons’ of her past there is a constant oscillation between Yin and Yang that hides the ‘key’ of the quest of her real, true, uncensored and unmasked self. This is the moment that sends Jane back to her roots only to discover, as Mrs Reed told her, that there is another ‘*side*’ to Jane’s family and to Jane’s social identity, the ‘*healthy heart*’ represented by her uncle, John Eyre. It is at Moor House where Jane will become a true Amazon, through a traditional transfer of values that marks one of the oldest, gender-oriented, ‘economic’ exercises – namely the transfer of financial *independence* from the Patriarch to the Woman, in a gesture that annihilated women’s *dependence* on the material status of men. Symbolically enough, Jane’s ‘right’ to hope for and finally reach self-fulfilment is restored, in a kind of divine justice, by the patriarchal symbol, thus offering her a social status, a rank and identity: “*I told you I am independent, sir, as well as rich: I am my own mistress*” (Brontë, 1975, chapter XXXVII).

Let us dwell for a few lines on the heroine’s choice of words, when it comes to her self-presentation as her own *mistress*. Towards the end of the novel, when the circle closes in its ultimate embrace, it is not surprising that Jane thus redefines the connotation of the word ‘mistress’. She has travelled the long journey that separates her from one of the most frequently used connotations of the word – *kept mistress*, at the same time approaching her to the idea of *female superior*, future *wife* of her former *master*, a *reverse utterance* of some of the most powerful canons of the age. The word no longer refers to the surrender of economic and sexual power over oneself, for it comes to point at the independence and power of the Charlotte Brontë’s heroine. Nevertheless, I argue that, despite this desperate need of independence, this thirst for free will, the shadows of the Patriarch have not been torn away completely. Furthermore, there are voices supporting the idea that Jane’s return to Rochester and her total and unconditional acceptance of the part she had to play thereupon (wives were considered inferior to their husbands, and economic inferiority and dependence, in their case, accentuated even further the state of affairs) is not much a rebellion against the previous condition as a humble Victorian woman. Freedom, an independent self, symbols of a time when women started to (re)discover the path towards their inner world, and most importantly, began their fight for recognition, as part of this world, as vital element of this universe’s most

sensitive core. And if women fought for freedom, it was because of their need to share – to share their love, thorough healing and education, to share their love as equals of their husbands, no longer perceived as mere ‘life-companions’ of their wives, and, essentially, to share their life in utmost resonance with the society of their time. Women wanted to show to themselves, and to the others, that they can be more, they can actually achieve something, and in doing so they put a lot of effort, energy and passion; if the game in itself was complicated the only way to master it was by simply pulling down the masks. And yet, when time came and the self demanded for a voice of its own, Jane admits she is her “*husband’s life...*”.

Therefore, the mighty Patriarch is still there, crippled, insecure, but nonetheless present.

But much more present is Jane’s love, the one that demanded and longed for the endless horizons of the territories of the self, the other possible alternative to the *Amazon*, the Lover. ‘Socially rescued’ by the agency of the male element, she rescued the man she loved, in an allegoric closing of the circle that melts both Yin and Yang. No longer psychologically dependent on Jane, Edward Rochester is finally ready to meet Jane, who, in turn, is no longer financially dependent on him. They have reached the stage where they complement each other, and not play the other’s part. The equality of sign comes to define the relationship between the two sides of the now ‘round’ Androgynous. Jane learnt to become ‘Mother’, she was taught the meaning of humility, she was offered the bliss of a warm, human touch even in the harshest of times, and she started her journey into the world with this mission, of healing, of offering her unconditional, loving touch. Her complementing the Amazon archetype with the oldest of the four annihilates the danger of remaining caught in one main self-image, and thus Jane is twice as free as a psyche can be, once she avoided a slow death and fall into discouragement. Even her relationship with Edward Rochester dawned in the same keynote, for when they first met, Jane put her body into service for him, as a prop for his foot injury that initiated their bondage. This is where I introduce the idea of circularity of the novel in what Jane and Edward’s relationship is concerned. It started with Edward’s temporary lameness and it ended with his permanent crippleness, and in all these equations, temporary or permanent as they may be, Jane, with her rock-solid conviction, and love, be it Christian, be it passionate, seemed to be *the* constant, the pulsing heart and enduring shoulder. Victorianism, especially when it comes to women, can be described as a time that initiated the demolition of prejudices, of arbitrary conventions and rigid frame of mind. Women metamorphose from ‘silences’ into ‘utterances’, from ‘absences’ into ‘presences’. This is what Jane did. She ‘allowed’ herself the privilege *to be* someone, to be herself, to follow the call of love, the only thing that could take her from the confined realm of an inarticulate existence to the summit of feeling and emotional commitment. Love offered her freedom, love *was* her freedom, as much as the voice of her true self, the one that she discovered the moment she had that ‘epiphany’ of the heart. Jane is, no doubt about it, in my opinion, the little, fragile *servant* who came to *master* her master through the prevailing and unwavering command of her true self – *love* itself. Jane is nothing but love, endless, unconditional, purifying love. It is her love, nothing else but her true self and nature that stands for Edward Rochester’s epiphanic moment of self-redemption. Analysing things symbolically, this purifying love was itself *purified* by the cathartic flames of the big fire that burnt Thornfield Hall to ashes, and with it, the whole gloomy past of the master of the place. Huge flames with hungry tongues of incandescent

light melt the secrets of a former, shallow and carnal passion in the dense fabric of the night. Thick as the night was the mystery behind a long-consumed love affair, and fresh as the coming dawn was the almost invisible thread of hope that ‘embraced’ place and protagonists altogether. Thorns died, perished forever, allowing roses to bloom. And bloomed they have. Jane’s love bloomed roses and mastered what seemed, at that time, almost impossible – the heart of a governess’ master, causing the downfall of the common order of things and social conventions. This makes us believe that Jane Eyre is not at all the story of a woman who merely accepted a condition of inferiority, as all the women of her time and rank did, for I do think that she overthrew the status-quo of the age and proved that women’s self is a land of unexplored emotions. Jane found the way towards her inner, hidden self through love, just like Dorothea Brooke did through wits and Lucy Snow through determination. We shall always see Jane Eyre as the Amazon who found her true self and nature, who consequently found love and turned into one of the most extraordinary and fascinating female figures of world literature. Plain beauty, rough and authentic for a simple, genuine lady and a blooming love. Where else, if not amid the green of nature, into the very heart of the wild, among the ferns could an Amazon encounter the peace and tranquillity of her *self*, and who else but a ‘green and vigorous’ (Brontë, 1975, chapter XXXVII) companion could become a lifetime partner?

Bibliography:

- Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Oxford University Press, 1975;
 Chase, Karen, *Charlotte Brontë, Charles Dickens, and George Eliot*, Methuen, 1984;
 David, Deidre, *Rule Britannia: Women, Empire, and Victorian Writing*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1995;
 Diamond, Arlyn and Lee R. Edwards (eds.), *The Authority of Experience*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1977;
 Gallagher VanZanten, Susan, *Approaches to Teaching Jane Eyre*, New York, MLA, 1993;
 Gilbert, Sandra, ‘Plain Jane’s Progress’, in *Journal of Women in Culture and Society*, 1977, vol. 2;
 Guerard, Albert J., *Stories of the Double*, Philadelphia, J. B. Lippincott Co., 1967;
 Kaplan, Carla, ‘Girl Talk: Jane Eyre and the Romance of Women’s Narration’, *Novel* 30 (1) (Fall 1996);
 King, Jeannette, *Jane Eyre*, Philadelphia, Open University Press, 1986;
 Meyer, Susan L., *Imperialism at Home, Race and Victorian Women’s Fiction*, Cornell University Press, 1996;
 Molton, Mary and Lucy Anne Sykes, *Four Eternal Women: Toni Wolff Revisited – A Study in Opposites*, Fisher King Press, 2011.

THE POETIC INFLUENCE, MULTILATERAL DIALOGUE

Senida Denissa Poenariu, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Poetic influence is a process which transcends literary dimension, finding points of confluence both with social, cultural and political dimensions of a particular literary movement. In this paper, I want to explore the implications of this complex process. The starting point involves an approach of regarding poetic influence in terms of its ability to establish a dialogue between different literatures and even cultures. An intercultural dialogue, finally materialized as literary principles, then reunited in what we might call "individualized outlook". Besides a theoretical perspective, this paper includes a comparative analysis applied to the poetry of the 80ist movement and its stated and assumed model, namely the social, cultural, literary, and even American political reality.

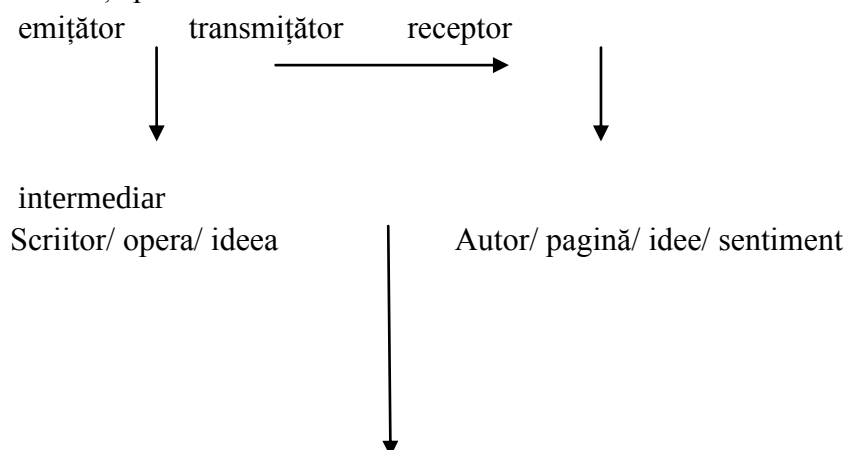
Keywords: poetic influence, intercultural dialogue, poetry of the eighties, American influence, structural affinities.

Când ne gândim la conceptul de „influență poetică” avem în minte un proces prin care un anumit autor preia de la un altul, pe cale directă sau nu, conștientă sau nu, anumite elemente literare de fond sau de formă, elemente ce pot fi observate, mai mult sau mai puțin, în opera sa. Chiar și plecând de la o definiție cât se poate de simplificată, se poate observa complexitatea procesului. Așadar, se ridică întrebările: pe ce cale sunt asimilate așa-zisele influențe? Există o anumită doză de teleologic și de axiologic, fără îndoială, dar unde este limita de separație? Și mai ales, întrebarea esențială, cum sunt transfigurate elementele preluate în operă? Cât este asimilare și cât adaptare? Este un proces unilateral, sau implică mai degrabă un dialog? Nu cred că se poate stabili un răspuns exact la aceste întrebări, tocmai de aceea, consider că receptarea unei opere doar prin prisma influențelor (vizibile sau nu, deja intrăm din nou pe tărâmul relativității) este incompletă, exterioară chiar, actului creator. Influențele nu explică atât *cum* a luat naștere o operă sau *de ce*, ci mai degrabă creionează contextul în care opera a luat naștere. Contextul este, în opinia mea, o componentă importantă în receptarea completă a unei opere. Tocmai de aceea, și studiul influențelor literare, combinat mai ales cu o critică de identificare, își are relevanța sa. E drept că, uneori, anumite opere devin, cum ar spune Virgil Podoabă, experiențe revelatoare pentru altele, sau cum afirmă Blaga, catalizatori. Fiindcă a discuta despre acest proces fără a avea în față actanți reali presupune doar un demers speculativ, voi avea în vedere optzecismul poetic, prin latura sa lunedistă, și influențele declarate și asumate ale acestei generații, mai precis cea mai des menționată dintre acestea, și anume poezia americană. În acest caz, este foarte ușor de observat latura socială, culturală și chiar politică a procesului influenței, fiindcă vorbim nu doar de o schimbare de macaz poetică, ci și de o altă mentalitate ce se răsfrânge la nivel cultural, o altă perspectivă asupra societății, în cele din urmă. În cele ce urmează voi creiona un traseu schematic, natura problemei luate în discuție necesitând un spațiu mult mai vast decât permite studiul de față.

În căutarea unui model

Paul Van Tieghem oferă influenței poetice, printr-o expunere didacticistă, un spectru foarte generos de manifestare, plecând de la o definiție aparent simplistă, în manieră jakobsoniană, pe care o voi prezenta sub forma unei scheme grafice:

Influența poetică:



Ce este preluat?

(genuri, stil, idei, sentimente, teme, decorul)

Mi-am început expunerea printr-o încercare de rezumare a definiției influenței poetice, însă raportată la schema lui Tieghem, se poate observa că am realizat, mai mult sau mai puțin conștient, o răsturnare a celor doi actanți: așadar, prima poziție îi revine emițătorului care oferă pasiv, sau receptorului care operează (activ) o acțiune conștientă de preluare „de bună voie și nesilit de nimeni”? Pentru Tieghem, procesul influenței poetice este unul linar, unilateral, definind chiar procesul ființării operei.

În *Regula jocului*, Paul Cornea decelează neajunsurile modelului, respectiv a metodei cauzale propusă de Tieghem pentru studiile de literatură comparată, atingând problema relației dintre emițător și receptor. Câteva dintre obiecțiile criticului român ar fi următoarele: în primul rând, elementele exterioare operei nu constituie *cauza* unei opere, ci *ocazia* ei. Deși Cornea nu glosează pe marginea acestor două elemente, consider că ele sunt esențiale atunci când se cercetează sursele exterioare ale unei opere, problema cauzei și a ocaziei punând accentul asupra maturității și a valorii în cele din urmă a unei opere.

Accentuând imposibilitatea izolării exacte a unei influențe, Cornea afirmă: „De obicei, transmiterea are loc difuz, prin intermediul a ceea ce am putea numi «climatul spiritual», reacția «receptorului» având loc la mai multe impulsuri intelectuale și afective decât la opere propriu-zise.” (Cornea, 1980: 94). Cât despre așa-zisa relație de subordonare, pentru Cornea: „Noțiunea de «influență» implică supraestimarea factorului emițător, ceea ce duce la înțelegerea greșită a procesului schimburilor culturale dintre națiuni și în genere la falsificarea ideii de creație literară. De fapt, natura «receptării» condiționează influența și nu invers. Factorii interni, specifici unui mediu social determinat, hotărăsc valorile care urmează a fi asimilate și modalitatea concretă a acestei asimilări.” (*ibidem*: 94, 95)

Din citatele de mai sus, vreau să reținem câteva aspecte. Procesul influențelor poate transcende dimensiunea literară, găsindu-și motivații într-o anumită realitate socială, culturală

favorabilă, oportună, dar și atractivă din varii raționamente. Receptorului i se poate atribui o anumită independență, motivată prin prisma demersului de asimilare și interiorizare pe care acesta îl întreprinde, căci „o oaie poate deveni leu, tigru sau șarpe boa; depinde de organismul care o digeră.” (*ibidem*: 94, 95)

Așadar, pentru a completa schema lui Tieghem, ar mai trebui introdus un element, care prin natura lui circumscrie întregul proces, și anume mediul, sau contextul. În *Lenin și probele literaturii ruse*, B. Meilah propune explicarea legăturilor dintre opere, nu doar prin explorarea reductivă a influențelor literare, ci mai ales prin incursiunea în mecanismele de dezvoltare socială care le-a favorizat.

Revenind la conexiunile ce se stabilesc între receptor și emițător, trebuie menționat faptul că vorbim de o relație activă, influențele, sau dependențele, cum le numește Cornea, „nu sunt impulsuri de la «emitent» către «receptor», ci opțiuni ale receptorului, fie directe (preluări identificabile ca sursă, efectuate conștient), fie indirecte (reminiscente; depozitări de nuanță afectivă, formate inconștient)” (*ibidem*: 98)

Fie că avem în vedere elemente preluate conștient, sau nu, însăși natura receptării, apoi cea a actului creator presupune un demers de selecție, manifestat în primă instanță sub forma unui dialog pe care receptorul îl poartă în primul rând cu ceea ce poartă numele în accepție pouletiană de „conștiință a operei”. Dar nu numai. Emițătorul poate atrage prin biografie, sau chiar prin mediul social din care face parte, motivațiile fiind dincolo de literatură. După ce a avut loc acest schimb de pase între cei doi participanți, sau altfel spus receptarea mai mult sau mai puțin pasivă, are loc pasul următor, respectiv filtrarea și asimilarea, și în cele din urmă *aproprierea*. Avem în față un traseu care nu presupune o activitate mimetică, ci una de redescoperire a sinelui. Identitate prin alteritate, ca în cazul construirii identității naționale, doar că acum vorbim de identitate literară.

Evident că trebuie să existe anumite rezonanțe la baza atracției din cadrul acestui demers. Cornea propune termenul de „concordanță” pentru a exemplifica orice analogie ce s-ar putea stabili între două opere. Așadar, concordanțele pot fi de trei tipuri în funcție de intensitatea acestora, și anume: *reproductive* (când vorbim de copii, reproduceri după anumite opere celebre), *interferențe* (chiar dacă două opere prezintă teme și personaje asemănătoare, contextul în care acestea sunt plasate este diferit) și *analogice* (apartența la aceeași Școală, curent, etc.). Plecând de la originea lor, Cornea vorbește de *dependențe* (*influențe* ce pot fi împărțite la rândul lor în trei categorii: depende de infiltrație, când selecția vizează elemente periferice, de asimilație și de catalizare) și de *paralelisme sau omologii*, mai exact concordanțe ce nu își găsesc cauzalitatea într-o relație diacronică.

Am redat pe scurt această tipologie propusă de Paul Cornea deoarece subliniază complexitatea și diversitatea relațiilor ce se stabilesc între două sau mai multe opere, relații care sunt plasate sub termenul umbrelă de influență. Distincțiile sunt, așa cum bine subliniază teoreticianul, necesare.

O propunere de abordare

Plecând de la observațiile directive ale lui Cornea asupra unei metode analitice în ceea ce privește influența poetică materializată în cercetarea paralelă a poeziei optzeciste și a celei americane, am schematizat un traseu ce va fi urmărit în cadrul unui studiu mult mai vast.

În primul rând este necesară izolarea influențelor de tip american din cadrul mai larg al influențelor, având în vedere filiera românească prin Petre Stoica, Emil Brumaru, M. Ivănescu și declarațiile membrilor generației optzeci asupra poezilor americani cu aportul cel mai semnificativ: W.C.Williams, Wallace Stevens, Ezra Pound, T.S.Eliot, E.E. Cummings, Berryman, Sylvia Plath, Anne Sexton, R. Lowell, Beat Generation, Școala de la Black Mountain și Școala de la New York.

Cel mai des menționat nume de poezii optzeciști este Beat Generation. În *Postmodernismul românesc*, Cărtărescu, vorbind despre influența grupului Beat asupra poezilor *lunedști* subliniază că aceștia din urmă au preluat de la primii „retorica elaborată, repetițiile obsedante și limbajul crud (...). Realismul retoric, oral și vizionar, de îndepărtată descendență whitmaniană, caracteristic Școlii din San Francisco, este poate cel mai important ingredient al poeziei optzeciste „standard”, așa cum s-a manifestat ea în mișcarea poetică studentească, *underground*, de la începutul anilor '80.” (Cărtărescu, 2010: 152)

După ce trasează liniile principale de congruență ale poeziei optzeciste cu cea a Școlii de la San Francisco, Cărtărescu insistă în descrierea formei *standard* a poemului optzecist: „Astfel, poemul-standard optzecist tinde să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv (trăsături specifice generației Beat), dar și ironic și autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică și lexicală ieșită din comun (tradiția românească neomodernistă), în fine impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale și de autoreferențialitate.” (*ibidem* :154)

Deși ar fi de așteptat ca influențele beatnice asupra propriei poezii să fie expuse, analizate și prezentate de Cărtărescu în poziția sa de critic literar, lucrurile nu stau așa, fiindcă cea mai personală declarație în acest sens este făcută în poemul *Am căpătat un exemplar din „Howl” semnat de Ginsberg*. Explicațiile sunt atât de clare încât nicio altă completare nu mai este necesară, așa că voi selecta pur și simplu cele mai semnificative versuri: ... relațiile mele cu el sunt destul de întinse:/ sunt născut în anul în care a publicat «Howl»/ iar în acel an avea vârsta mea de acum,/ adică 30. apoi/ l-am citit în antologia «Beat Generation» și m-am pus pe tradus din /el și ritmul lui special și imageria lui halucinantă mi-au/ influențat câteva poeme în mod direct („Femeie, femeie, femeie”, de pildă sau, mai târziu „regele Soare”, care/ e făcut pe o melodie de Harrison, dar asta n-a observat/ nimeni)/ mă obseda mai ales începutul din «Howl»: «Am văzut cele mai bune / minți ale generației mele... »/ fiindcă și generația mea tocmai se urnea cu încetul/(...)/ și se discuta ore-ntregi despre avantajele conjunctivului/ despre tipuri de începuturi, despre finaluri cu «poantă »/ despre așezarea cea mai avantajoasă în pagină.../ aici era ceva și din el. tot o reminiscență din el/ a fost « Ziuă Locomotivei»./ recitesc « Sunflower Sutra»: el și Jack, triști (celebrul «sad» ginsbergian)/ stau în umbra unei locomotive cu aburi.../ e tocmai locomotiva care apare pe spatele «Aerului cu diamante»/ (...)/ am fost groaznic de emoționat, și mai târziu, recitindu-l, am simțit/ cât de important e să fii poet/ cât de necesar e să fii poet/ (...) mai mult decât poemul titular, mi-au plăcut/ acele «earlier poems». e atâta blândă și resemnată și (cum Dumnezeu?)/ în același timp exaltată tristete în «Asfodela» sau în/ «Cântec »/ sau în «Orfanul sălbatic».../ (...) pătrătoasă, subțire, modestă cârtică/ pe când la noi atâția au obsesia «operei»/ plachetă de debutant tipărită cuminte/ iar înăuntru- « Howl» (Ajutor!/ ajutor! Am nevoie de cineva- dar nu de oricine-/ sunt singur și am nevoie de tine, de tine. / vreau ca tu să mă înțelegi...)” (*Am căpătat un exemplar din Howl semnat de Ginsberg*)

Vakulovski, în *Portret de grup cu generația „Optzeci”*, de asemenea numește patru componente aflate într-o relație de interdependență, în care, în urma influenței americane, s-au produs mutații evidente: limbajul, referentul, eul poetic și receptarea. Am văzut până acum atât o motivare literară a atracției pe care generația beat prin programul ei poetic a manifestat-o asupra optzeciștilor noștri, dar și una de ordin biografic, dacă pot spune așa, Cărtărescu (și nu este singurul) fiind pasionat de biografia, respective de persoana (cu o puternică imagine publică, un adevărat showman) a lui Allen Ginsberg. Pe lângă determinările de ordin literar, își găsesc locul și determinări social-politice și culturale. Nu cred că este cazul să insist prea mult asupra fascinației pe care America, țara tuturor posibilităților, și a tuturor libertăților, o exercita asupra tinerilor poeți îngrădiți de un sistem autoritar și de mecanismele lui de control. Ambele generații poetice au manifestat un profund spirit de diferențiere și o revoltă, exprimată și manifestată la scară socială de către poeții din America, reținută și tăcută de cei din România, fie ei șaizeciști, șaptezeciști sau optzeciști.

Nevoia aceasta de construire a unei identități distincte a constituit un puternic liant ce a îndreptat privirea optzeciștilor înspre beatnici, fiindcă în definitiv manifestările publice împotriva războiului, proclamarea libertății fizice și spirituale, revoluția sexuală, lupta fățișă împotriva cenzurii și acțiunile ecologice, au făcut din membrii generației, figuri publice, chiar politice, ce mergeau în sensul opus societății contemporane lor, cu toate normele impuse de aceasta. În aceasta rezidă luciditatea beatnicilor: conștiința comună subversivă, analiza atentă, obsesivă a societății în care trăiau și asumarea rolului de nonconformiști. Admirația pe care poeții autohtoni o manifestau este ilustrată elocvent de Coșovei, care, vorbind interviu acordat lui Vakulovski despre generația sa afirmă: „Gata! Suntem o generație!” Mai ales că pusesem mâna pe o carte despre Beat Generation: Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac și Gregori Corso. Ideea era cam așa: uite, mă, ăștia au o librărie de doișpe metri pătrați la San Francisco, pun ban la ban ca să-și cumpere ceva de pileală, de fumat, împart banii de taxi și publică pe cont propriu! ăștia sunt liberi nu ca noi!”.¹

După câteva considerații mai mult tehnice asupra procesului influenței poetice, am urmărit sumar până în momentul de față izolarea influențelor, concentrându-ne asupra celei mai des menționate, și descoperirea determinantilor ce au stat la baza orientării înspre poetica americană. Problema contactului (pe cale directă, sau indirectă) între cele două literaturi, mai ales discuția asupra calității traducerilor din poezii americani, încercarea de a plasa demersul optzecist sub semnul *ocaziei* sau al *cauzei*, identificarea raportului dintre imitație și asimilare, sau altfel spus cât de vizibile sunt influențele, mai ales în cadrul problemei mediocrității literare pe care o ridică Paul Cornea², sunt elemente ce demonstrează încă o dată complexitatea demersului de identificare a genezei influențelor, având o natură nu atât concludivă, cât mai degrabă deschizătoare de noi orizonturi, fiindcă încă suntem foarte departe de epuizarea acestei chestiuni.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

¹ Publicat în *Portret de grup cu generația Optzeci (Interviuri)*

² Pentru Cornea, dacă influențele ies puternic în evidență, sau pot fi identificate cu ușurință, chiar inventariate, atunci avem de-a face cu o operă mediocră, bazată pe mimetism.

Bibliografie

- Bloom, Harold, *Canonul Occidental*, Grupul Editorial Art, ediția a II-a, București, 2007
- Bodiu, Andrei, *Direcția optzeci în poezia română, I*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000
- Bodiu, Andrei; Dobrescu, Caius; *Poezia Română Postbelică*, Editura Universității "Transilvania" Brașov, Brașov, 2005
- Călinescu, Matei, (1970), *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, București, 1972
- Călinescu, Matei, (1995), *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
- Caraion, Ion, *Antologia poeziei americane*, Editura Univers, București, 1979
- Cărtărescu, Mircea, *Dragostea*, Editura Humanitas, București, 1994
- Cărtărescu, Mircea, *Dublu CD*, Editura Humanitas, București, 1998
- Cărtărescu, Mircea, *Faruri, vitrine, fotografii*, Editura Cartea Românească, București, 1981
- Cărtărescu, Mircea, *Nimic*, Editura Humanitas, București, 2010
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010
- Cărtărescu, Mircea; Coșovei, Traian T; Iaru, Florin; Stratan, Ion, *Aer cu diamante*, Editura Litera, București, 1982
- Corbu, Daniel, *Generația poetică 80, portrete critice*, Editura Junimea, Iași, 2000
- Cornea, Paul, *Regula Jocului*, Editura Eminescu, București, 1980
- Coșovei, Traian T, *Aerostate plângând*, Editura Tracus Arte, București, 2010
- Coșovei, Traian T, *Cruciada întreruptă*, Editura Cartea Românească, București, 1982
- Coșovei, Traian T, *Ninsoarea electrică*, Editura Vinea, București, 1998
- Craciun, Gh., *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă, Generația '80 în texte teoretice*, ", Editura Paralela 45, Pitești, 1999
- Diaconu, Mircea A, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002
- Fauchereau, Serge, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, București, 1974
- Ferlinghetti, Lawrence, *Pictures of the gone world*, City Lights Books, San Francisco, 1968
- Fletcher, Angus. *A New Theory for American Poetry*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2004
- Friederich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1998
- Ginsberg, Allen, *Howl și alte poeme*, Editura Polirom, 2010
- Howe, Daniel Walker, *Making The American Self*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1997
- Jemison, T. Housel, *A prophet among you*, Pacific Press Publishing Association Boise, Idaho, Oshawa, Ontario, 1955
- Killingsworth, M. Jimmie, *The Cambridge Introduction to Walt Whitman*, Cambridge University Press, 2007
- Kuebrich, David, *Religion and the Poet- Prophet, A companion to Walt Whitman*, Blackwell Publishing Ltd, 2006
- Leahu, Nicolae, *Poezia generației '80*, Editura Cartier, Chișinău, 2000
- Lefter, Bogdan, Ion, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005

- Levițchi Leon, Dorin Tudor, *Antologie de poezie americană de la începuturi până azi*, Editura Minerva, București, 1978
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică: Lista lui Manolescu, Poezia*, Editura Aula, Brașov, 2001
- Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Mușina, Alexandru, *Antologia poeziei generației '80*, Editura Aula, Brașov, 2010
- Mușina, Alexandru, *Paradigmele poeziei mederne*, Editura Aula, Brașov, 2004
- Mușina, Alexandru, *Poezia: teze, ipoteze, explorări*, Editura Aula, Brașov, 2008
- Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1972
- Tieghem Van Paul, *Literatură comparată*, Editura pentru Literatură universal, București, 1966
- Turner, Victor, *The Ritual Process, Structure and Anti-structure*, ALDINE DE GRUYTER, New York, 1969
- Ursa, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999
- Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu generația optzeci, (Interviuri)*, Editura Tracus Arte, București, 2011
- Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu generația optzeci, (Poezia)*, Editura Tracus Arte, București, 2010

CHALLENGING STEREOTYPES ON JAPANESE IMMIGRANTS IN HIROMI GOTO'S *THE KAPPA CHILD* AND *CHORUS OF MUSHROOMS*

Oana Meda Păloșanu, PhD Candidate, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Hiromi Goto writes to reject the objective and uniformizing tendencies of the Canadian literary and aesthetic canons. She has a very specific ideal reader in mind, familiar with both English and Japanese and with sufficient cross-cultural awareness to understand social and cultural variability. Goto refuses to write another specific Internment-Prairie-Japanese-Canadian novel, but broadens the horizon of expectation of her readers by presenting Japanese-Canadian protagonists who challenge stereotypical constructs.

Keywords: Japanese-Canadian, Diaspora, Cross-Cultural, Cultural Variability, Stereotype

Hiromi Goto stands out in the literature of the Japanese diaspora in Canada for her very specific treatment of character development. Her outlook broadened the horizon of expectation of readers by presenting protagonists who actively fight against the racial, ageist and gender stereotypical constructs which they have been labeled with. Hiromi Goto was born in 1966 and migrated to Canada at the age of three. She lived in British Columbia for 8 years and at the age of 11 moved to Alberta with her family. Her first novel, "*Chorus of Mushrooms*", published in 1994 received the Commonwealth Writers' Prize Best First Book Canada and Caribbean Region and was the co-winner of the Canada-Japan Book Award. "*The Kappa Child*", published by Hiromi Goto in 2001 and was awarded the James Tiptree Prize the next year for its unique approach on gender roles. For the purpose of this paper I will be focusing on the protagonists of these novels, namely the *Issei*¹ grandmother Naoe and the unnamed *Nisei*² narrator who learns to heal the trauma of her childhood by accepting a fantastic element in her unextraordinary life.

The first generation of Japanese immigrants sought to achieve financial independence so they may one day return to more economically stable circumstances in Japan. In this respect, their focus was centered not on acquiring the language and integrating within the mainstream social framework, and more on diligently achieving economic independence. This however, has attracted a stigma of unassailability. At the same time, their successful enterprises generated frictions with the white population who could no longer take the jobs for which the Japanese were willing to work longer hours for lower wages. Their effort to become a model minority was perceived as having a detrimental effect on the welfare of the white population. The second generation of Japanese Canadians sought to act as mediators between their aging parents and the white population. By reconciling both aspects of their multicultural heritage they could close the gap of perceived difference. However, their apparent denial of traditional family roles and their racially-specific visual markers have made it so that the *Nisei* were placed in a double cone of marginality and consequently faced a double "disidentification effect" (Pecheux 1982, 112).

¹ *Issei* is a Japanese language term used to specify the Japanese people first to immigrate.

² *Nisei* is a Japanese language term used to define the children born to Japanese people in the new country.

The issue of stereotyping is central to both novels, indicating how multiple layers of oppression overlap to generate the isolation of cultural and racial minorities. Some of the most relevant episodes in “*Chorus of Mushrooms*”, evince such tendencies. Murasaki, the granddaughter of the family, learns at Church that:

Red and Yellow, Black and White

They are precious in His sight

Jesus loves the little children of the world!

There were pictures drawn on the song boards too. Indians with feathers and black boys with curly hair wearing only shorts and yellow people with skinny eyes. An a blonde girl with long eyelashes with a normal dress on. “Everybody is the same”, the teacher said, “Jesus doesn’t see any difference at all. He loves you all the same”. I thought that Jesus must be pretty blind if he thought everybody was the same. Because they weren’t. They weren’t at all. (Goto, *Chorus* 59, emphasis mine)

The depiction underlines the importance attached to visual markers both in defining the self and in establishing identity as central or “Other”. The song enumerates the ethnic minorities of Canada in terms of their most often associated stereotypes. The Indians’ “feathers” are markers of exoticism, black boys have “curly hair” and “wear only shorts” because they are poor. Asians are “yellow” and have “skinny eyes”. Their “Otherness” is further emphasized when placed in contrast with the Eurocentric staple of beauty associated with “blonde hair”, “long eyelashes” and having a “normal” dress on. The acknowledgement of living in a society with retractile tendencies towards difference comes to Murasaki when she is asked to take on the role of Alice in the school play. Her beautiful singing voice qualifies her for the role, however, she must allow herself to be reinscribed as local in order to participate “Alice is a story about an English girl, you know. An English girl with lovely blonde hair (...) You simply cannot have an Alice with black hair” (Goto, *Chorus* 177). The ease with which her mother accepts this idea enforces the stereotype of the *Nisei*’s propensity to act in such a way as to obtain the approval of the mainstream. Murasaki’s cultural confusion and her attempt to reconcile with the hyphen in her identity has also been associated with the descendants of diasporic minorities. The *Issei* grandmother’s inability to communicate with her daughter completes the stereotypical pan-generational conflict of the Japanese diaspora.

Gender and racial stereotyping is also conspicuous in “*The Kappa Child*”. The narrator’s family is subjected to the unquestioned rule of a patriarch and hierarchically-driven. The mother is *yasashii*, that is, docile and unimposing to a fault, in capable of protecting herself or her children against the rule of the father and thus conforming to the stereotypical image of submissive Japanese women. Jane Nakamura, their only neighbor, is defined as *hinganai*, meaning impolite and socially inappropriate for her liberty of language and determination to act as independently as a man would. The opening episode of the book shows the family preparing for Thanksgivings dinner in an effort to maintain an illusion of white middle-class propriety. However, as the event progresses the facade of normality crumbles under the relationship strain of a dysfunctional family.

The different generations of Japanese Canadians faced different types of stereotype and were forced to develop specific coping mechanisms. Naoe acts the part of an aged Japanese woman, never condescending to leave her chair and unable to speak English in spite

of decades of being exposed to the language. Although she bows to the Japanese principle of non-imposition, she does not hold back on expressing her condescendence towards other's ignorance and ease to judge. She is capable of speaking English fluently but she prefers to feign ignorance and subject to stereotypical constructs. From her strategically placed seat, she is first to encounter all those entering the house. To her chagrin and amusement, they always instinctively assume that she is unable to speak the local tongue and therefore automatically switch to a less complex system of communication: "*Ohairi kudasai! Dōzo ohairi kudasai.*"³ Talk loudly and e-n-u-n-c-i-a-t-e. I might be stupid as well as deaf. How can they think a body can live in this country for twenty years and not learn the language? But let them think this. Let them think what they will, for they will. Solly, Obāchan no speeku Eeenglishu" (Goto, *Chorus* 5). Her internal monologues challenge the Eurocentric tendency to emphasize "Otherness" in alternative cultural constructs and then extrapolate them to suit a totalizing political agenda.

Easy for an old woman to sit in a chair and talk and talk. Easier, still not to say anything at all. I could nod and smile and watch "Sesame Street" so I can learn French as well as the English people don't think I already know. Bonjour! I'll say and everyone will be amazed. Je m'appelle Naoe Kiyokawa. Ha! If an old woman sits in a chair and never gets out and talks and talks and talks, don't ignore her. She might be saying something that will change the colour of your eyes. (37)

When rebuked by her daughter for her refusal to speak English, she again adopts an air of naïve linguistic inability: "*Gomennasai. Waruine, Obāchan wa. Solly. Solly*"⁴ (5) and feigns behavior associated with *amae*⁵. However, she is harsh in criticizing those who obtusely follow the prescription of stereotypes. For example her son in law attempts to act according to specific Japanese tenets which posit the respect for the elders as a datum. He always asks her about her day, but doesn't attempt to truly communicate, making his attempts void of *makoto*⁶: "'Glad to hear it,' he says, no matter what I say. Once, I said I spent the day masturbating with my toes. Another time I said Keiko scrubbed the walls with shit and wiped the floor with piss. But all he says is, 'Glad to hear it'" (48). By doing so, she protests against stereotypes such as the "*shikata-ga-nai*" syndrome extensively attributed to *Issei* women. Naoe realizes that she is starting to bow to ageist constructs when she considers her sexuality abnormal:

Most unseemly, to be this age and horny, but it is funny after all. This muttering, old, lamb-haired Obāchan wearing elastic-waisted polyester pants, brown collarless shirt with pink flowers, grey cardigan and heel imprinted slippers. Just pulling out the waistband with one

³ Step in! Make yourself at home!

⁴ I am very sorry. My mistake. Grandmother is really sorry.

⁵ In "*The Anatomy of dependence*" Takeo Doi defines this as a "peculiarly Japanese behavior" (169) which partly explains "the psychological differences between Japan and Western countries" (310). The child/ young adult tends to act immature and simulate inability to cope with various everyday occurrences, "helplessness and the desire to be loved" (22) in order to gain the sympathy and support of the mother/ older female figure in the family. He defines *amae* as behaving "self-indulgently, presuming on some special relationship that exists between the two" (29).

⁶ Translates as "sincerity" or "truth" and represents a recurring motif of Japanese Art.

quavering hand and the other just about to slip into cotton briefs, toying with the idea of—
 .“(Goto Chorus 39)

Her most prominent feature, her incessant stream of words is no longer enough to ward off the pressure of the hegemonic discourse. She is forced to reevaluate her circumstances if she is to maintain her cultural and identity autonomy. She abandons the limitations of her old life and starts on a journey paralleling a mythical quest. She encounters legendary creatures such as *Yuki Onna*⁷ and a truck-driver-*Tengu*⁸ who empower her to the point that she can conjure the elements of nature. She challenges the stigma of unassimilability by signing into the Calgary Bull-Riding competition, considered to be an epitome of the manifestation of white Canadian malehood. However, she purposefully erases her markers of difference by signing in under a gender-neuter alias and by wearing a mask. Announcers automatically interpret that the Purple Mask is a man, thus signaling the limits to Naoe's attempt at emancipation from stereotype. Naoe accepts being presented to the audience as a white male because this “delineat[es] the borders into which difference is accepted or ‘tolerable’” (Sasano 40) within Canadian society.

Ladies and gentlemen! I've just received a special bulletin. There's word that The Purple Mask has been seen near the chutes! Now for those of you who've never heard of The Purple Mask, you folks from out of town, The Purple Mask is a mysteereerious bullrider who shows up at the Calgary Stampede and gives bull riding a whole new meaning. No one knows who he is, where he comes from. He doesn't even have a pro card. But lordly, can he ride! He just showed up one year and he's been around ever since. Only takes one ride. Never had a wreck. Plumb mysterious. The Purple Mask is a legend in these parts come Stampede time, and you're going to get your money's worth when you see this cowboy ride! (Goto, Chorus 216-217)

Naoe challenges precontrived notions such as “identity, power and possibility in the context of externally-regulated social demands” (Calliste, Sefa, and Margarida 15) by radically shifting the direction of her development towards the unpredictable. The protagonist of the “*The Kappa Child*” faces similar problems when trying to come to terms with her heritage. Born and raised in a family in which an abusive father dominated without scruples, the protagonist is forced to curb her aspirations and accept mediocrity together with an all-encompassing emotional stasis which do not allow her to successfully integrate in society. Both now and in the past she perceived her socio-cultural milieu as constricting and disempowering. Her childhood inner monologues clearly illustrate an acute perception of social and racial limitations:

I lay there and thought about my options. There were none. I was ten years old and I didn't have any money. I knew what happened to little kids who ran away- they were either found cut up into little pieces or sold to men more dangerous than my father. Okasan would never leave Dad, she couldn't save herself, let alone her children, and that was that. Going to white outsiders wasn't an option for an Asian immigrant family like us. If you ditched the family, there was absolutely nothing left. When you are ten, something is better than nothing, even if

⁷ Yuki Onna is a spirit or yōkai in Japanese folklore who scares mortals or leads them astray on snowy nights and abandoning them to die of exposure. It is believed to be the spirit of someone who died in a snowstorm

⁸ The Tengu is a type of legendary creature found in Japanese folk religion depicted as having both human and avian characteristics. It's most prominent characteristic is its long, red nose.

something has a hand faster than the words forming in your head, let alone in your mouth. (Goto Kappa 199)

Multiple episodes throughout the book, such as the initial Thanksgiving family meal or when the father offers the family a meal of rancid chicken, are indicative of the nature of the hierarchical nature of the family. The synergy between the autocratic father, the powerless mother and the sisters is marked by the principles of top-down communication. This is translated in the lives of the now adult sister as various psychological issues, ranging from trichotillomania to pseudocyesis and a tendency to slip back into their childhood roles as soon as they return home. The narrating protagonist admits that:

I've always hoped that childhood could be a book, a sequence of pages that I could flip through, or close. A book that could be put away on a shelf. Even boxed and locked into storage should the need arise. But, of course not. Childhood isn't a book and it doesn't end. My childhood spills into my adult life despite all my attempts at otherwise and the saturation of the past with the present is an ongoing story." (Goto Kappa 215)

At the moment, her life gravitates around frustrations engendered by her alexithymic predisposition, a sense of futility foregrounded by her vapid occupation which consists of gathering stray shopping carts while driving: "around in a milk van, with no milk" (Goto, *Kappa* 84), and an extremely low sense of self-worth obvious in her unflattering references to herself: "Clothing does not fit me. My big-boned arms, my daikon legs, my beta-beta feet, and splaying toes. My bratwurst fingers and nonexistent neck. And my head. My poor colossal head, too huge even to dream of a ten-gallon hat" (Goto, *Kappa* 51). Her lifestyle is indicative of an individual whom, in an effort to blend with the ascribed label of model minority, has in the meantime curbed her personality development and is therefore unable to develop adequate coping mechanisms or work towards achieving self-improvement:

I don't ask for much in this world. I just mostly leave it alone, you know. Keep a safe space between me and my family, try to be a good person without manipulating other people's lives, go to work, practice sanitary masturbation, pay taxes. I don't have any pets. No major vices. Don't buy on credit. Saving money for a trip somewhere warm. What went wrong? Why can't I just have a normal life? (Goto, *Kappa* 155)

Unlike Naoe who acts as a result of intrinsic motivation, the protagonist of "*The Kappa Child*" requires external support in order to break through her abandonment to mediocrity and dispassionate attitude. The Stranger, "a retro-dressed person of questionable gender and racial origin" (Goto, *Kappa* 121), introduces her to the world of the kappa, *yukai*⁹ of the Japanese mythology who were transplanted to Canada together with the immigrant families. She becomes pregnant with a kappa child, and, as she learns to fit into the role of a mother, she is able to deal with the lingering strain of her childhood and gradually recalibrates her attitude towards herself and others. Hers is a journey of emotional healing and identity development. Similarly to Naoe, she experiences a crisis of identity. In the case of Naoe, it

⁹ Youkai represents a wide class of supernatural monsters in Japanese folklore who bring good fortune or act malevolently towards mortals who encounter them.

could be traced to the traditionally superimposed limitations and gender roles which she now chooses to oppose:

For a Japanese woman, losing her identity, her family name, and by extension, her heritage is a matter of simple bureaucracy: “An easy thing to change a name. All it takes is ink and a piece of paper. A whole dimension on a family tree erased when one name is dropped and another assumed. All those mothers and daughters and mothers and daughters swallowed into the names of men. It would make us tear our hair, beat our breast, if we thought about it long enough. Enough of this tree nonsense!”(Goto, Chorus 38)

In the case of the protagonist of “*The Kappa Child*”, her identity effacement is the result of successive and repeated episodes of violence and the conscientization of gender and social vulnerability. She accepts the “*shikata-ga-nai*” dictate and bows to stereotypical taxonomy. A break from her already ossified tendencies can only be prompted by external intervention.

Self-discovery translates as healing in the novels. They focus on members of an uprooted culture and of a highly visible diaspora whose status is the corollary of cultural fusion. They illustrate an antagonistic tendency in acquiring identity definition that shifts between an effort to orient towards mainstream social and cultural expectations and a desire to preserve traditional values intact. Goto’s work exhibits resonance with Edward Said’s acknowledgement that: “Once we accept the actual configuration of literary experiences overlapping with one another and interdependent, despite national boundaries and coercively legislated national autonomies, history and geography are transfigured in new maps in new and far less stable entities, in new types of connections”(Said 317).

The fundamental differences in the constructions of characters in the literature of the Japanese diaspora lies in the authors’ divergent perceptions on displacement which: “is not experienced in precisely the same way across time and space, and does not unfold in uniform fashion” (Smadar Lavie and Ted Swedenberg (1996, 4). Characters such as Joy Kogawa’s Obasan and Naomi perceive their isolation and difference as inherent consequences of racial discrepancy, to the point that they interfere with social integration. Alternately, the protagonists of Hiromi Goto’s books perceive their distinctness as a source of empowerment, albeit, not always from the beginning. Naoe draws strength from her sarcasm towards the ignorant who refuse to define her outside the stereotypically constructed avatar of an *Issei* woman. Her apparent compliance alternated with tendencies bordering on the autistic, i.e., shouting incessantly, refusal to speak in any other language besides Japanese, her proclivity towards a static and isolated lifestyle, etc., place her in the position of an Outsider-Within. From her vantage point, she can make socio-cultural assessments that, in spite of their subjectivity, posit behavioral substitutes as alternatives to prevailing stereotypes. Her apparent linguistic inability allows her to commingle both with her *uchi* and the *soto*¹⁰ groups and her

¹⁰ The inside and the outside group. In Japanese society belonging to one group or another translates into different attitudes towards the interlocutor, the employment of situational-specific grammatical and syntactic structures. A Japanese individual will act to preserve the honor and interests of his *uchi*-group, consisting of relatives and close friends and by extension, the inhabitants of his proximal environment. He will also be more reserved and polite in relation to members of the *soto* group.

cultural amphibianism permits her to integrate within the Canadian mainstream better than she had in her old Japanese family.

Naoe understands that her agenda is independent of her family's desire to affiliate to Canadian standards. Her daughter "is a Nutra-sweet woman and doesn't take any cream. She's an Ivory girl with eyebrows plucked and penciled in darker" (68-69). When Murasaki, the granddaughter of the family, consumes too many oranges and her skin starts taking on a yellowish tint, her mother acts irrationally, trying to forcefully scrub it off. A preference for the Japanese heritage is thus presented as detrimental to acquiring social status. Naoe leaves her family as a result of her refusal to fall into the stereotype of the old woman, so aptly represented by Joy Kogawa's "Obasan". She evinces independence and self-sufficiency and disputes the structure of the traditional Japanese family.

The acknowledgement that she is reaching the end of her life prompts her to let go of rigid principles of social propriety and to experience life outside the limitations imposed upon Japanese women. Hence, she challenges the principles of *Wabi-Sabi*¹¹ associated with aging in Japanese culture, and veers more towards an Eurocentric construction of age which focuses on maintaining a youthful attitude even in old age. By immixing the elements of both, she manages to successfully elude ageist stereotypes. *Wabi*¹² and *Sabi*¹³ are elements of Japanese aesthetics which present impermanence and imperfection as staples of beauty. Aging appears as beautiful as long as it is accepted gracefully. This goes against the Eurocentric tendency to equate beauty with proportionality and the visually pleasing. Naoe reveals attitudes which have generally been censored by artificially imposed social constructs. For example, does not have any qualms about exploring her sexuality. At the same time, she accepts her age as the result of a natural and fulfilling process of development: "I wanted to be a scholar once, but I decided to be an old woman when I grew up. You can channel your life in several directions, but I wanted to focus on one thing only. And do it very well. I'm the best old woman you're going to find for many years to come!" (Goto, *Chorus* 111). Her demeanor brings her closer to the Eurocentric ideal of age, in which one can continue engaging in the activities one enjoys regardless of age.

The protagonist of "*The Kappa Child*" is a *Nisei* woman who does not make an effort to escape her circumstances of her own accord. She has an occupation that provides little satisfaction and limits opportunities for social interaction. She is single and continually places the needs of others above her own. She therefore conforms entirely to the stereotype of the traditional Japanese immigrant woman excluded from better employment and occupying the lowest position in the family. Her falling short of Eurocentric standards of beauty bring her closer to *Wabi-Sabi*, but also heighten her perception of her difference:

I am not a beautiful Asian. I am not beautiful. There is a difference between petite and short; one is more attractive than the other. Don't get me wrong, I'm not bitter about my lack of physical beauty. My beauty lies beneath a tough surface, like a pomegranate, my Okasan is fond of telling me. Slither thinks all I need is a good orthodontist, a professional makeover, and a haircut done without a pair of toenail scissors. Maybe she's right, but I refuse to succumb. (Goto, *Kappa* 51)

¹¹ It represents a type of aesthetics derived from impermanence and imperfection.

¹² *Wabi* refers to austerity, serene beauty or a state of spiritual solitude.

¹³ *Sabi* refers to the appreciation of age and of the natural occurrence of the cycles of life.

The gives her a sense of purpose. She becomes the mother of a kappa child through immaculate conception. Although there are no outward signs to prove her story, the narrator experiences physical sensations, a heightened sense of awareness and a wider emotional range which is are characteristic to pregnancy. This helps her deal with the emotional baggage of her childhood and to stand up to her father, shaking of the male-dominated stigma which is often associated with Japanese women.

Hiromi Goto's unique mode of challenging stereotypes is the result of her multicultural formation which affords her what Krygier Martin suggests as: "a vantage point, a perspective, and a quite peculiar place to stand. That metaphorical space is simultaneously inside and outside the cultures in which they are raised, in which they live, of which they are parts and which are parts of them" (22). However, she does not restrict the themes of her work to mere autobiographies of subjection as most of the writers of the Japanese diaspora. Her protagonists perceive the strongest form of rejection from within their inner-group, experiencing a reversal of the *uchi-soto* dichotomy. Naoe's Japanese ancestry is shunned by her daughter and perceived as an oddity by most other members of the family. The narrator of "*The Kappa Child*" does not so much face an emotional crisis due to a failed effort to assimilate, but to the oppressive dynamics in her family. This has resulted in socially-retractile tendencies, an appalling sense of worth and a proclivity for social awkwardness accentuated by her preference for wearing pajamas at all times and her lack of adequate emotional response in various interactional circumstances. She does not attempt to challenge stereotypical constructs before encountering the kappa child.

On the other hand, the grandmother's disruptive behavior translates into speaking incessantly "but to no avail, no one hears my language So I sit and say the words and will, until the wind or I shall die. Someone, something must stand against this wind and I will. I am" (Goto *Chorus* 5). By doing so, she challenges the principles of social propriety and restraint which were considered vital for a Japanese woman's integration within the rigid structure of the traditional Japanese family. She challenges the position of non-imposition associated with the Japanese. The episode of the Internment most eloquently demonstrated this tendency towards the obedience of authority. The Japanese offered their full cooperation in being moved, despite often having little more than a few days' notice before the event. However, their desire to not cause commotion was more due to a heightened sense of propriety than to obedience. When ascribing stereotypes, the hegemonic discourse did not take this aspect into consideration.

Naoe challenges both gender and racial stereotypes by never hesitating to speak her mind. But although "a prayer meeting would turn to exorcism if Obāchan started howling back at the wind" (Goto *Chorus* 98) she is aware that "My words are only noises in this place I call a home" (Goto *Chorus* 11). By transcending stereotypical and traditional constructs she is isolated from the group in which acceptance and integration are pursued as a means of repaying one's *On*¹⁴ and *Giri*¹⁵ towards the group. By leaving her family and living an active and adventurous lifestyle she calls into question the stereotypes of unresponsiveness,

¹⁴ Translates as the "debt of gratitude" and implies a social obligation to return a favor received from a member of either the *uchi* or the *soto* groups.

¹⁵ Translates as the moral "Duty" or "Obligation" one inherently has towards elders, authority, spiritual deities, family, etc.

immobility and retractility associated with Japanese old women and so aptly represented by Joy Kogawa's "*Obasan*". Naomi and Stephen, the *Nisei* of the same novel, are stunted by their inability to emotionally cope with the loss of the mother figure and the fear of rejection. The narrator of "*The Kappa Child*" faces similar problems, however, she is able to go beyond artificially constructed limitations with the help of external intervention.

Hiromi Goto rewrites legends and folk-tales and puts her protagonists in unmediated contact with the supernatural in order to generate strategies of empowerment and to heal racial and emotional stress. Her characters have to be prompted to action by a dramatic occurrence - such as awareness of the end of life or the encounter with a mythological creature - to break away from the stereotypes they were superinscribed by a totalizing and difference-unfriendly hegemony. However, once events are set into motion, the characters act to overthrow previously constructed social assumptions. The radical position Hiromi Goto adopts via character construction is the result of she herself being a racialized "Other", and therefore, stereotypically superinscribed:

You're so lucky, I've been told. You have a rich source of culture to draw from, to bring to your writing. And I was stunned. Amazed. That the person was so "white" Canadian, she didn't even have a culture any more. That she was in such a position of privilege, that her own racial/cultural identification became obsolete and my Canadian racialized position of historically reinforced weakness was a thing to be envied—it gave me lots to write about. There is something wrong with this equation. (Goto, "Translating" 113)

Goto aims to elude the status of racialized "Other" and to avoid writing another specific Internment-Prairie-Japanese-Canadian novel which would act to enforce the centrality of white canonic literature. By creating characters who challenge stereotypes she acts against political agendas aimed at equating the Japanese diaspora to a status of undesirable minority. She aims at underlining the heterogeneous nature of Canadian literature and the perceptive limitations imposed by stereotyping on minorities: "Through her revisions of the folk traditions and *Obasan*, Goto insists on the provisional nature of cultures and identities, and negotiates shifting and evasive Japanese Canadian feminist subject positions" (Beauregard 47). Her central characters challenge the white readership's horizon of expectation and "By explicitly adopting and adapting 'impure' myths and legends, Goto refuses to accept the 'fixed tablet of tradition' offered to her by hegemonic groups; she refuses their imperative to reproduce 'Japanese culture'" (Beauregard 48).

Goto also touches upon the stereotypes of inner-group exclusiveness and the group-oriented nature of the Japanese. An important aspect of both novels is the tendency to reverse the roles of *uchi* and *soto* in the sense that the protagonists abandon their *uchi*-group to seek safety and understanding on the outside. Naoe's potential is stunted while she remains a part of a family which has developed xenophobic attitudes towards her cultural difference. The narrator of "*The Kappa Child*" contemplates running away as a child, but is aware by the social limitations imposed on her by her racial heritage. For the former, *uchi* symbolizes abandonment to preconceived ideas and effacement of identity. For the latter, it represents powerlessness, fear and the realization of social limitation. Only by breaking free from the *uchi* entirely, as in the case of Naoe, or by (literally) including the *soto* within the *uchi*, as the

theme of “*The Kappa Child*” would indicate, can the protagonists achieve a sense of understanding of the self in a multicultural social context.

In conclusion, I have shown that despite Hiromi Goto’s choice to incorporate important thematic landmarks of Japanese-Diaspora-Prairie-Internment literature in her work - such as the problem of assimilation of the diaspora and the abrasive effect pan-generational conflict has on identity development - she departs from works defined as canonic for the genre. Unlike Joy Kogawa’s “*Obasan*”, Hiromi Goto has a specific manner in defining the synergy and interactional patterns of her protagonists. Unlike stereotypes which act to disempower, Goto rewrites legends and folk tales in order to generate strategies of empowerment for her protagonists. Thus, they are able to shift racial, ageist and gender-specific stereotypes which have long been associated with the Japanese diaspora.

List of Cited Works:

Beauregard, Guy. "Hiromi Goto’s *Chorus of Mushrooms* and the Politics of Writing Diaspora." *West Coast Line: a journal of contemporary writing and criticism* 29.3 (1995-96). Print.

Aguiar Margarida. *Anti-Racist Deminism: Critical Race and Gender Studies*, Halifax, NS: Fernwood, 2000. Print.

Doi, Takeo. *The Anatomy of Dependence*. New York : Kodansha International, 1981. Print.

Goto, Hiromi. *The Kappa Child*. Red Deer: Red Deer College Press, 2001. Print.

---. *Chorus of Mushrooms*. Great Britain: Women’s Press Ltd, 1997. Print.

---. "Translating the Self: Moving between Cultures." *West Coast Line* 30.2 (1996): 111-113. Print.

Kogawa, Joy. *Obasan*. Toronto: Penguin, 1983. Print.

Krygier, Martin. *Civil Passions: Selected Writings*, Melbourne: Black Inc., 2005. Print.

Pécheux, Michel. *Languages, Semantics and Ideology*. Trans. Nagpal, Harbans, New York: St. Martin’s, 1982. Print.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1994. Print.

Sasano, Mari. “Words Like Buckshoot: Taking Aim at Notions of Nation in Hiromi Goto’s *Chorus of Mushrooms*.” *Open Letter, De:Scribing Alberta, Part 2*. (1998). Web. 31 Aug. 2013. Web.

Smadar, Lavie, and Swedenburg, Ted. *Displacement, diaspora, and geographies of identity*. Durham: Duke University Press, 1996. Print.

KAZUO ISHIGURO'S EARLY PROSE. PREORDAINED NAMES AND ECHOES OF JAPANESE IDENTITY

Andreea Ionescu, PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Upon reading the first two novels written by the British writer of Japanese descent Kazuo Ishiguro, one who is familiar with the language and culture of his lineage, cannot help but notice the striking meaning attributed to some of the characters' names. Symbolism is a key component in Japanese literature, being employed in the writing of both poetry and prose. Names in Japanese are written in characters which represent every-day words, therefore they have special meaning. At a closer look, the names employed in the texts under discussion gain historical and cultural connotations. Moreover, some of the names used, have a karma-induced sense, the character being guided by the resonance of his/her name throughout the development of the plot. This paper attempts an in-depth analysis of some of the names the characters in the first two novels by Kazuo Ishiguro have, their association with the personality and life of these respective characters, but also what their symbolism in the Japanese culture is.

Keywords: Japanese culture, analysis, Japanese writing, symbolism, Japanese identity

An Overview

"The purpose of analysis, according to William Empson, 'is to show the modes of action of a poetical effect'. And in the work of Empson (Seven Types of Ambiguity, 1930) and Richards (Practical Criticism, 1929) it is a conviction of criticism that these effects are accessible to reason, and not mysteries reserved for silent appreciation." (in Childs, Fowler 2006: 7)

It is in this spirit that the "mysteries" of the names employed in the first two novels of the prominent British writer of Japanese descent shall be submitted to analysis. For any speaker of Japanese, it is clear that all names have meaning. This paper embarks upon analysing the words within the names encountered in the first two novels Kazuo Ishiguro wrote in order to reveal what they signify and how this relates to the rest of the text.

Although Kazuo Ishiguro was born in Japan, his parents moved to the British Isle when he was six.

„Reflecting upon his upbringing from the perspective of adulthood, Ishiguro views himself as having received a <<typical English education>> and a <<typical middle-class Southern English upbringing. >> In the early years of school, however, he experienced what might be called culture shock, finding himself <<a curiosity in the playground>> and adjusting to a new reality in which he was not to see <<another non-English person>> for years. His <<distinct background>> of being brought up English <<by Japanese parents in a Japanese-speaking home>> probably accounts for the author's sense of not thinking <<entirely like>> an English-born writer, of having perspectives that are <<slightly different>>." (in Shaffer, 1998: 10)

It is generally assumed that the difference so felt by the author is attributed by and large to his origins. Despite his frequent denial the first two novels that he wrote contradict his general attitude when he is asked whether he identifies himself with the Japanese culture. Both „A Pale View of the Hills" and „An Artist of the Floating World" had been written before Ishiguro visited Japan as an adult, so the only imagine he had of his home land was one constructed from his parents' accounts, and other indirect ways of experiencing a foreign

culture. Regardless of this, the world and characters depicted in the two novels reflect a sorely vivid post-war Japan.

Moreover, the texts are filled with descriptions of daily Japanese customs presented in a very ritualistic manner, almost to the point of appearing ridiculous to the reader. This very exaggerate portrayal however, becomes the giveaway of an intimate knowledge of all things Japanese, in spite of any denial. Furthermore the use of Japanese names, which are embedded with a deeper meaning meant to be clear only to Japanese speakers, and the rare, but straightforward Japanese expressions employed in the texts leads to the conclusion that Kazuo Ishiguro has in fact an excellent command of his forefathers' language.

In fact, when he is asked whether he speaks Japanese in interviews, he answers in the only polite way available to a Japanese person: he says that his Japanese is terrible, because any other reply would only sound like self-praise, and that would be considered unmannerly. It is quite clear then, that Ishiguro identifies with the Japanese culture and perhaps this would also be a reason why he started his representations of otherness present in all his texts with the one he felt most comfortable talking about – the Japanese.

National Identity – An Outline

According to Anthony Birch:

„Nationalism is the most successful political ideology in human history. In the two centuries since its first formulation in the writings of European philosophers, it has caused the political map of the world to be completely redrawn, with the entire land surface (apart from Antarctica) now divided between nation-states. Nevertheless, nearly all of these states contain ethnic or cultural minorities within their borders that are only imperfectly integrated into the national society. The process, problems and frequent failures of national integration are issues of central importance in the contemporary world.“ (in Birch, 1989: p.3)

As such, this failure to be integrated into the society that one lives in, often results in the appearance of ethnic stereotypes within the social group that fails to integrate the foreigners. As for the subjects of the discrimination, they attempt to return to their roots.

Kazuo Ishiguro's First Two Novels In a Nutshell

In Kazuo Ishiguro's case this is reflected in his first two novels. In *A Pale View of the Hills* the setting is in a small village from Britain, home to a Japanese mother who is visited by her youngest daughter after the suicide of the eldest. This brings back memories to the grieving mother who recollects the time while she was pregnant with the late daughter living in post-war Japan. Her memories include an old friend who lived nearby with her own daughter and who is in fact presumed to be a doppelganger of the narrator.

An Artist of the Floating World introduces the reader to a painter who used to be famous but lent his talent to creating paintings of war propaganda during The Second World War, and at the time of the narrative he has to face his past mistakes in order to stop these from ruining the lives of his daughters. After an already ruined engagement, Masuji Ono, the narrator, leads the discussions with a new suitor for his daughter's hand under the close supervision of his eldest daughter. Following the engagement steps imposed by tradition, Masuji soon realises that his past has become an obstacle in the future happiness of his

daughter. After much delay he finally confesses and apologizes for his wrong-doings to his family, to his country, and his future son-in-law's family.

Hidden Japanese Identity within The Narrative

In both texts the names of many of the characters contain veiled data available only to readers familiar with the Japanese culture and language. This in itself proves that the author is an excellent connoisseur of Japanese literature. The practice of enclosing meaning within certain words can be found in Japanese literature even in the oldest anthology of poems compiled in the 8th century. In the text which came to represent a landmark for understanding Japanese literature, W. G. Aston mentions this fact as a potential problem for the Western reader or even translator:

“Even when they have a competent knowledge of the language they cannot possibly reproduce all the metaphors, allusions, quotations, and illustrations which form the stock of the Japanese author, and which are in great part unintelligible without a profusion of explanatory notes” (in Aston, 1907: p. 4)

Early literary works were written at the emperor's court, and this was also the place of their dissemination, the palace being the only residence where there were literate persons. This, in turn meant that the readers and the authors probably knew each other to some extent. Reading and composing poetry were very much appreciated and for this reason poetry tournaments were held, and there was even a Ministry of Poetry. It was cause of great embarrassment for anyone if a new literary work had been written and it was learnt that one had not read it. Such an intimate readership also meant that one may use references and allusions to other texts and all the readers would very easily understand these.

In this manner, a series of metaphors, symbols, and even epithets started being used in relation to certain situations. For instance the mention of a wet sleeve was an indicator that one was feeling melancholic and shed a few tears perhaps remembering a lost lover or someone that had passed away. Evidently for any reader who is not familiar with this custom or, with the key to unlocking the meaning of the symbol, it will surely prove impossible to comprehend the subtle allusions of the texts. In a similar tactic Kazuo Ishiguro hemmed in the names of the characters from his first two novels content which can only be available to a select number of readers.

What's In a Name?

First and foremost the names of the Japanese characters are all very traditional and proper to the characters they are attributed to. The names Tarō (太郎) and Jirō (次郎) are the traditional names used for the first and second-born sons: the former for the first son and the latter for the second one. The names are used both in *A Pale View of the Hills* and in *An Artist of the Floating World* and while they are not used in a traditional manner per se they still carry a deeper meaning to a speaker of Japanese.

In *A Pale View of the Hills* the first husband that the narrator had while she was still living in Japan was named Jirō (次郎) and while the second ideogram means strictly son, the first character 次(*tsugi*) literally means next, in what can be considered a warning to Etsuko from fate itself, informing her that she would have to try a next time to find her ideal husband. The same can be observed as a practice in *An Artist of the Floating World*. Noriko, the

youngest daughter of the narrator had first been engaged to a man named Jirō, while the second man in her life whom she eventually marries is very appropriately named Tarō, (太郎) which can be translated as the big son, or the important son, as in a preordained twist of fate.

5.1 Echoes of History

An instance of a name used to echo with the knowledge that readers familiar with the Japanese history have, is the name of the noodle shop owner from *A Pale View of the Hills*, Misses Fujiwara. To anyone even remotely acquainted to the history of Japan, this name should be well-known. The Fujiwara family remained famous in the history of Japan by marrying their daughters to emperors, a practice which gave them the power to control not only the present emperor of the age, but also the future one due to the transmission of the throne from father to son.

„In the Nara and early Heian periods, members of this family held high posts in the bureaucracy and were prominent advisers to the throne. After 850, as a result of close marriage ties with the imperial family and the low calibre of actual occupants of the throne, they acquired virtually dictatorial control over the court.” (Mason, Caiger 1997: p. 69)

This practice has kept the Fujiwara in power a longer time than one might expect:

„[...] there was a period of two centuries during which the Fujiwara family dominated the court and governed through puppet emperors. This meant that administration paid at least as much attention to narrow Fujiwara family concerns as to broad national interests.” (Mason, Caiger 1997: p. 51)

Due to the way in which this clan managed to control emperors in Japan for such a long time it cannot escape the notice of a reader familiar with its history especially since even after they were removed from the throne they remained one of the most influential families throughout the passing of time.

5.2 Echoes of Literature

Another name of interest from the same novel mentioned above is the name with which the narration sets off: Niki. The name of the protagonist's second daughter represents a compromise between the Japanese mother and the English father who insists that his daughter's name be a reminder of her origins. The reader is then suggested that the name is not in fact so ordinary in Japan, but she had agreed to it to comfort her husband. The name is indeed far from being a traditional Japanese name, however it sounds very similar to the word describing a literary genre which was very popular in Japan's classical arts period: the *nikki* (日記).

This genre can be roughly translated as a poetic diary and it usually combines segments of prose with poetry in the form of a travel journal in order to describe the trip which the narrator is taking while she/he is writing this account. The name Niki used in *A Pale View of the Hills* is a hint to Japanese literature, in the established way of the olden poets, but it also indicates to the reader the general layout of the following narration which is about to unfold. As it would only be reasonable for a diary, the main timeframe for the plot is clearly divided into the days during which Niki stayed at home. Each is carefully described from the morning until the evening with a rather keen sense for detail, except for the parts

which represent the trip down the memory path of the narrator. Moreover, the character who bears the name of Niki, acts as a trigger for the narrator, always asking about past events from her mother's homeland, or just reminding her of home only with her presence.

5.2.1 Further Examples of Japanese Literature

In *An Artist of the Floating World* the allusions to classical Japanese literature continue with the name that belonged to the deceased son of the protagonist. The son who had been unfortunately killed during the war is often mentioned in the text with a sense of deep regret and awe, giving the reader the impression that there was a halo around his very being. There is no mention of character flaws or any other negative traits. To a reader who is not familiar with Japanese culture this might be the indication of the voice of a grieving father who had lost his very young and only son. However, combined with the name Kenji, which the departed young man had, it offers a whole new perspective for anyone well-informed of Japanese literature.

Genji Monogatari, or *The Tale of Genji* is to this day one of the most acclaimed and respected texts in the history of Japanese literature, and regarded as the first novel in Japan, dating from around the end of the 10th century. The author's precise name is not certain, yet it is quite clear that she was part of the infamous Fujiwara family which has been mentioned above. The plot follows the life of a young man called Genji, son of the emperor with his favourite concubine, throughout his entire life from before he was conceived to his death bed. He is a very distinguished, beautiful man of many talents, and after many love affairs he finally marries a woman worthy of himself. The main character is often attributed the appellation *Hikaru* literally translated into English as to shine, to be bright. Although the character in *The Tale of Genji* is not presented as perfect or lacking in flaws, when one reads about Masuji Ono's son, Kenji, one could not escape the feeling of how much they resemble in spirit.

Further Explanations on Japanese Calligraphy

Except for the obvious references to Japanese literature and history from Kazuo Ishiguro's two novels under discussion, there are also names which have meaning according to the way they are written. The Japanese language uses three alphabets: one was imported from China, the kanji, and the other two were developed from this one due to the polysyllabic character of the Japanese language as opposed to the monosyllabic one of the Chinese. Any student of Japanese has to first study the two simplified alphabets and then begin to learn the Chinese characters. Kanji can be used phonetically in compound nouns or on their own as separate words.

As such, almost all words in Japanese have at least two ways of taking them down: one in Chinese characters, and another one in the simplified alphabets. Names for instance are always written in kanji, and this is exactly why there are dictionaries of names and places in Japan due to the multiple ways that you could pronounce one single ideogram. In this manner, all names in Japanese have meaning because they are written using multiple characters for phonetic purposes, but in the same time these can be matched to their meaning also. Ishiguro's own name for instance can be roughly translated into Blackstone because of the two ideograms used to write his name in Japanese: *ishi* (石) stone, and *kuro* (黒) black.

The Meaning Within The Names

It is this fact that becomes of interest as to what regards the names of the characters employed in Kazuo Ishiguro's first two novels. Although the names in the book are written in the Latin alphabet, as they are pronounced in Japanese, one could venture to guess the kanji they would be written in and thus the meaning attributed to them.

7.1 *A Pale View of the Hills*

In *A Pale View of the Hills* the characters whose names are interpretable are all part of the life recollected by the protagonist from her hometown, Nagasaki, which is also Ishiguro's hometown. The names given to these characters are all connected in meaning to their destiny depicted in the narration. Ogata-san the protagonist's first father-in-law is described in the text as an outdated old man who cannot in all honesty find his place in the life that his son has created in this new town. Moreover his own son does not pay too much attention to him giving the impression that for him, his father is obsolete, at times even to the point of becoming rude. In a very appropriate way *ogata* (小賀) is the name for a fossil plant, a type of Magnolia of an ancient family which have become extinct.

Etsuko, the narrator, recalls a certain summer during her pregnancy with her first daughter, who committed suicide. At that time she had a strange friendship with a woman living in the vicinity of her house who also had a daughter. It has been said that these are doppelgangers of the protagonist and her daughter. (Sim, Routledge, 2010: p. 23) The name of Etsuko's friend was Sachiko (小賀) whose name can be written in Japanese using the same ideogram as for Genji (源氏), the character mentioned above to be central to the most iconic piece of literary work in Japan.

In itself the ideogram means origin, or source, which could also hint at the fact that Sachiko is in fact a younger version of the protagonist. The name that Sachiko's daughter has, Mariko, means purity or beauty a fact which only supports what has been mentioned above due to the fact that the protagonist expresses deep regret, and guilt towards her daughter's demise giving her the allure of an angelic being.

Although not Japanese, there is an English name that could draw attention to the fact that it might be of interest to take a closer look at how the characters are called and that is Frank. This is the man that Sachiko has a relationship with. Despite her confidence in him, and in spite of his name which reminds of honesty, he makes promises he never keeps and lies to Sachiko.

7.2 *An Artist of the Floating World*

In *An Artist of the Floating World* there are also examples of how the name of the character is related to his/ her destiny or personality. The protagonist, Masuji (増司), is a retired painter who reached fame for a short while by creating works of art for the war propaganda. The ideogram used to write his name in Japanese means to increase alluding to his rise to fame by means of aiding in a fight which proved less than praiseworthy.

The names used for his daughters also match their characters and roles in the narration. His first daughter is named Setsuko (説子) which can be translated as instruction,

which is precisely what she does all through the narrative in order to help hasten the proceedings leading to her sister's engagement. It is also her who helps her father by giving him subtle instructions so as to become aware of his past wrong doings. Noriko's (令子) name, the younger of the sisters, can be translated as dictation, order, which she truly does on a regular basis to her father. The narrator is constantly being told what or how to do some thing or another by his youngest thus being in absolute agreement with the name she bears.

By far the most interesting twist encountered in the choosing of names is that of an old associate of the protagonist's, Chishu Matsuda. This character is presented from the start in a veil of mystery, being contoured as a man of hidden intentions, and a secret agenda to disseminate, always appearing to play mind tricks with the narrator. The reader is introduced to him when the protagonist pays him a visit to ensure his best recommendations, if they might be necessary, for Noriko. Unfortunately Matsuda is very ill and the reader understands that it would not be long before he would die. It becomes also clear that Matsuda was not only a former associate, as he had been described by the narrator, but also a former colleague from the house of the master painter where they had been apprentices. It was him that had influenced Masuji to leave the house of his master and start creating works of art for the war propaganda. Matsuda's (謀) name translates into to plot, or to deceive, which is once again exactly what he continues to do throughout the entire narrative seemingly pushing Masuji into taking the wrong decisions and making the mistakes that he would come to regret later.

Conclusions

In conclusion, as it has been shown above, despite his denial, Kazuo Ishiguro is in fact not only familiar, but a master of the Japanese language and culture. Time and time again clues are being given to the readers to contradict what he insists on in his interviews by hinting at such aspects of his home culture which would only be known to someone who had studied closely these values. It might be that he is trying to induce the idea that national identity is inescapable and will show even when one is not aware of it. Or perhaps maybe the opposite, mocking at such social stereotypes as pointing out that an individual is not in control of her/ his decisions but rather is governed all her/ his life by an inexplicable force like national identity. Either way, it can be stated beyond doubt that Kazuo Ishiguro keeps denying any link to his Japanese identity when all he is hinting at is in fact the very opposite.

References

- Aston, W.G. – *A History of Japanese Literature*, William Heinemann, 1907
 Birch, Anthony H. – *Nationalism and National Integration*, Academic Division of Unwin Hyman Ltd, 1989
 Childs, Peter, Fowler, Roger - *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, 2006, p. 7
 Ishiguro, Kazuo – *A Pale View of the Hills*, Vintage International, 1990
 Ishiguro, Kazuo – *An Artist of the Floating World*, Vintage International, 1989
 Keene, Donald 1999. *Seeds in the Heart: A History of Japanese Literature*, Volume 1. New York: Columbia University Press, p.361-366

Mason, R. H. P., Caiger, J. G. – *A History of Japan*, Tuttle Publishing, 1997 p. 69
Shaffer, Brian W. - *Understanding Kazuo Ishiguro Understanding - Contemporary British Literature*, University of South Carolina Press, 1998, p. 10
Sim, Wai-Chew – *Kazuo Ishiguro*, Routledge, 2010

APPENDIX 1

大郎 – Male given name or forename, JMnedict Dictionary of Names and Places
次郎 – Male given name or forename, JMnedict Dictionary of Names and Places
次 – next; following; subsequent, General Dictionary (Edict)
日記 – diary; journal, General Dictionary (Edict)
石 – stone , General Dictionary (Edict)
黒 – black, dark, General Dictionary (Edict)
小賀 – *Michelia compressa*, General Dictionary (Edict)
源氏 – Genji (the character in the *Genji Monogatari*), General Dictionary (Edict)
増司 – Name or forename, JMnedict Dictionary of Names and Places
増 – increase, growth, General Dictionary (Edict)
説子 – Name or forename, JMnedict Dictionary of Names and Places
説 – instruction, theory, General Dictionary (Edict)
令子 – Name or forename, JMnedict Dictionary of Names and Places
令 – dictation, order, General Dictionary (Edict)
謀 – Unclassified name or forename, JMnedict Dictionary of Names and Places
謀 – to plot, to deceive, General Dictionary (Edict)

PRE-RAPHAELITE PAINTERS EXPLORING THE MODERN VICTORIAN TOWN

Lavinia Hulea, Assistant, PhD, University of Petroșani

Abstract: By 1850 the artists belonging to the Pre-Raphaelite group started to show their interest in London and its modernity including the development of the city's outskirts as well as the new social patterns. It has been stressed that Victorian art commonly displayed paintings containing scenes of daily life treated through an anecdotal manner, set in a countryside that showed but small changes determined by modernity. Contrary to such scenes, those drawn by the Pre-Raphaelites focused on modernity and put forth scenes involving moral, social or political issues of modernity. The Pre-Raphaelites seemed to have been fascinated with the painting of modern life, with its multiple visual images, its bustling crowds, and the continual pulsation of ordinary activities. The city, as the embodiment of modern life, changed its appearance with extreme speed and seemed to reject everything that had to do with routine so that it became an ideal environment to be represented by the Pre-Raphaelites who were against pictorial conventions and strived to have a fresh perspective on the subject-matter they treated. They aimed at getting rid of preconceptions and targeted at finding out constraint-free means of representation which finally resulted in a vividness that managed to convey a strong feeling of immediacy.

Keywords: Victorian painting, Pre-Raphaelites, modern life, town, explorations

1. Victorian painting: a context

The early nineteenth-century British art was mainly dominated by the Romantic Movement, including artists like James Ward (whose large-scale landscape entitled *Gordale Scar* is considered a masterpiece of English Romantic painting) or John Martin. It also witnessed the geniuses of William Blake, John Constable, and Joseph Mallord William Turner who were regarded as having tremendously influenced both the British artists and the foreign movements in the decades to follow. Accordingly, Turner was credited to have exerted his influence on the Impressionist and Post-Impressionist movements while Blake was acknowledged as having influenced the group of Ancients (that included Samuel Palmer, Edward Calvert, George Richmond, and John Linnell). The Ancients, settled at Shoreham, in Kent, by the 1820s, produced intense pastoral scenes and later, together with Blake whom inspired them, were acknowledged as a source of inspiration for certain modernist artists of the twentieth century (Paul Nash, Graham Sutherland, Dora Carrington).

Victorian painting also included several artists that specialized in rendering a various range of subjects: from sentimental animal subjects (Edwin Henry Landseer) and 'beauties' in exotic or classical settings (Sir Frederic Leighton, Lawrence Alma-Tadema), to allegorical works (George Frederic Watts) or scenes of social life (William Powell Frith). Despite the fact that the subjects approached by most of those artists were characterized as 'low key' – owing to the fact that they mainly focused on figure and landscape painting - Victorian painting owed part of its importance to the previously mentioned painters.

One of the most important sources of subjects for Victorian painters was British history that provided them with a widely appreciated stuff that approached either the Middle Ages, the reign of Elizabeth I, the character of Mary, Queen of Scots, or the English Civil War (Ernest Crofts – *Cromwell at the Storming of Basing House*).

Social subjects were also approached by Victorian painters in a manner considered to have derived from Hogarth, often focusing on a perennial concern of the time: 'fallen' women

(for instance, Augustus Egg's *Past and Present* - 1858, George Frederic Watts' *Found Drowned* -1849-50 or Richard Redgrave's *The Outcast* - 1851). Critics pointed out that paintings of that type were designed to be read like novels and revealed their meanings only after having been deciphered by focused and involved viewers (Conrad, 1973). Towards the end of the nineteenth century the so-called "problem picture" used to leave the details of the painting's narrative ambiguous and restrained from providing final answers so that the viewers were free to speculate on what they saw before their eyes. Besides, such paintings often centred on sensitive social issues – which mainly targeted women – that could scarcely have been debated directly (W. F. Yeames – *And When Did You Last See Your Father?*)

Painters that included Frederick Walker (*The Vagrants*-1868), Luke Fildes (*The Village Wedding*-1883), and George Clausen (*The Girl at the gate*-1889) approached the social condition of the poor through the mediation of rural scenes where human misery appeared, to a certain extent, softened by the landscape. The milieu of heavy industry, on the other hand, was not widely represented and few were the painters who focused on subjects derived from the industrial field (James Pollard – *The Louth-London Royal Mail Travelling by Train from Peterborough East, Northamptonshire*).

Other painters like John Frederick Lewis (1804-1876, *The Coffee Bearer*, 1857), Edward Lear (1812-1888, *Masada*, 1858), Frederick Goodall (1822-1904, *The Finding of Moses*), David Roberts (1796-1864, *The Great Sphinx and Pyramids of Girzeh*, 1839), and Richard Dadd (1817-1886, *The Flight out of Egypt*, 1849-50) developed the so-called British Orientalist painting of the period that primarily exploited subjects connected with foreign countries, and, more specifically with the Middle East.

2. Pre-Raphaelite painters: exploring the modern town

The Pre-Raphaelite Brotherhood, established in 1848, with Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, and William Holman Hunt as founding members, appeared to have emerged as a mainstream artistic movement of Victorian art which subsequently came to be considered as having performed a significant change in painting.

Art historians agree that it is difficult to precisely delineate both the beginning of the Pre-Raphaelite movement and its ending. Certain scholars appreciate that Pre-Raphaelitism ceased to be a movement by the time the members of the Brotherhood stopped their regular meetings, around 1850, while others appreciate that Pre-Raphaelitism survived in the twentieth century as well. And although there is a consensus about the difficulty of fixing the boundaries of Pre-Raphaelitism, it appears that critics cannot decide who to include under that label. Accordingly, a large variety of artists – John William Waterhouse, George Frederic Watts, Aubrey Beardsley, James McNeill Whistler, and many others have been connected with the movement. And, despite its numerous representatives, Pre-Raphaelitism was not attributed an important role in the history of modern art by early criticism.

In the opinion of certain twenty-first century critics, the fact that Pre-Raphaelitism failed to hold a first rank position among modern art movements was mainly due to its inherited labelling as a 'deviation' from the main modern art current considered to have begun in France with Manet and the Impressionists. Yet, at least in the Anglo-Saxon world, Pre-Raphaelitism seemed to be quite familiar owing to reproductions on calendars, posters, and

greeting cards; meanwhile, its continual publicizing worldwide may erase the common perception of Pre-Raphaelitism as opposed to modern art.

By 1850 the artists belonging to the Pre-Raphaelite group started to show their interest in London and its modernity that included the development of the city's outskirts as well as the new social patterns. It was Ford Madox Brown who in 1852 began working three pictures that approached issues connected with 'urban modernity'. One of them, *An English Autumn Afternoon* is considered to depict the 'intersection between Hampstead Heath and the encroaching urban environment' (Prettejohn, 2007) and was first exhibited in 1855. The other two paintings, *The Last of England* (1856) and *Work* (1865) represent explorations of modern social life. The first picture is an emigration scene which used to be quite familiar in the early 1850s while the second one is an allegory of labour in modern England showing various types of work in an urban environment.



1. F.M. Brown – *An English Autumn*

Later on, other members of the Pre-Raphaelite Brotherhood were drawn by modern life aspects, mainly by city life that seemed to change according to an alert rhythm. Such new practices meant a shift from their former approaching of elevated historical and religious subjects.



2. F.M. Brown – *The Last of England*

It has been stressed that Victorian art commonly displayed paintings containing scenes of daily life treated through an anecdotal manner, set in a countryside that showed but small changes determined by modernity. Contrary to such scenes, those drawn by the Pre-Raphaelites focused on modernity and put forth scenes involving moral, social or political issues of modernity. And in order to succeed in representing the changed urban milieu they had to look for pictorial means capable of supporting their subject-matter.

The Pre-Raphaelites considered various London locations capable of displaying urban modernity (population density, fashionable dress or class mixing) and in order to render it they conceived a pictorial category that matched the features of history painting and the modern costumes and environments seen as ‘unattractive’. The new paintings that displayed a busy modern milieu also required a fresh modality of representation. As it has been asserted, modern town already had been represented by popular imagery that displayed graphic illustrations of events in magazines or newspapers: *Punch* and *Illustrated London News* had appeared since 1840s. Although the standards of Academic art considered such illustrations of low artistic value, nonetheless Millais succeeded in transforming them into art. Between 1853 and 1854, he resorted to illustration in order to draw a series of pen, ink wash and pencil works that focused on subjects inspired by modern life, and mainly on social relationships (*Retribution* – 1854) and ‘social mixing’ (*The Blind Man* – 1853). Millais’s project also included an oil painting – *The Blind Girl* (1856) that can be regarded as a step further in his adapting the mode of illustration.



3. J.E. Millais – *The Blind Man*

A serious issue of the modern Victorian town - the ‘fallen women’ – exerted its undeniable attraction on Hunt (*The Awakening Conscience* - 1854) and D.C. Rossetti (*Found* – 1854-81 – unfinished) who started several paintings that focused on that subject-matter. Hunt’s *The Awakening of the Conscience* displays an interior of a London house with its new furniture pointing to modernity and defining the subject; it is a space designed as a dwelling-place of the male character’s mistress, suffocated by kitsch – an abundance of pieces of furniture, shiny surfaces, a glaring carpet – that appears to induce the moral corruption of the scene. In the opinion of certain authors, the modernity of the picture resides in its capacity of conveying the vulgarity of the newly-rich.



4. W.H. Hunt – *The Awakening Conscience*

Twenty-first century art historians have pointed the similarities between the Pre-Raphaelites representations of the modern town and those of French artists who are considered the founders of modern art. In 1863, Charles Baudelaire wrote 'The Painter of Modern Life', the essay that demanded artists to focus on the aspects of life and manners of their time. The Pre-Raphaelites appeared to have already represented many of the modern subjects mentioned by the French writer: prostitutes (D.G. Rossetti's *Found*, Millais's *The Awakening Conscience*), fashionable women (John Roddam Spencer's *Thoughts of the Past* - 1858-9), dandies (Millais's *The Awakening Conscience*). Baudelaire got acquainted with the art of the Pre-Raphaelites on the occasion of the Universal Exhibition held in 1855, in Paris, where they displayed their work in the British section and, although those paintings did not approach modern-life subjects, they had a worth mentioning impact. It has been acknowledged that both the Pre-Raphaelites and Baudelaire used press as a source of inspiration for the representations of modern towns – for instance, the graphic artist in Baudelaire's essay had French origins and was an employee of *Illustrated London News*; nonetheless, it appears that French and British interest in modern-life subjects occurred separately and developed without influencing each other.



5. D.G. Rossetti – *Found*

The Pre-Raphaelites seemed to have been fascinated with the painting of modern life, with its multiple visual images, its bustling crowds, and the continual pulsation of ordinary activities. The city, as the embodiment of modern life, changed its appearance with extreme speed and seemed to reject everything that had to do with routine so that it became an ideal environment to be represented by the Pre-Raphaelites who were against pictorial conventions and strived to have a fresh perspective on the subject-matter they treated. They aimed at getting rid of preconceptions and targeted at finding out constraint-free means of representation which finally resulted in a vividness that managed to convey a strong feeling of immediacy, even when the subject-matter was related to the past (for instance, Millais's *Christ in the House of His Parents* 1849-50 might have been found upsetting due to its striking manner of conveying modernity in contrast with its historical setting).

From the point of view of considering modernity as the capacity of conveying a sense of immediateness, the Pre-Raphaelite project may be seen as having incorporated it from its beginning and the fact that they employed, later on, subjects inspired by modern life obviously appears as a further exploit of their primitivist approach. In order to convey such vivid impressions, the Pre-Raphaelites conceived a minutely elaborated manner that was exactly the opposite of the Impressionistic approach to life and art. While the Impressionists resorted to rapid working in order to grasp the vanishing immediacy of the moment, the Pre-Raphaelites made use of a thorough elaboration of their pictures as if through such a minutely detailed technique the moment was made still and consequently eternally preserved. There is here something that one may call the 'stiffness' of the moment rendered owing to almost suffocating details. It has been noticed that the vivid colours as well as the extremely detailed depiction of modern middle-class interiors to be found in Pre-Raphaelite paintings resemble the bustle and permanent rush of modern cities.

The rendering of such detailed modernity was possible, as stressed previously, owing to multiple elements of reality that accumulated and remained 'still' in what scholars considered to be a climax of 'specificity, solidity and abundance' of modern elements.

Besides choosing modern subject-matter, costumes and accessories, the Pre-Raphaelites reformed the way they pictorially represented modernity in that they employed extremely vivid colours and hard edges that totally opposed French Impressionists - considered to be the initiators of modern art – who instead expressed modernity through evanescent visions of light and air.

The city, as the embodiment of modern life, changed its appearance with extreme speed and seemed to reject everything that had to do with routine so that it became an ideal environment to be represented by the Pre-Raphaelites who were against pictorial conventions and strived to have a fresh perspective on the subject-matter they treated. They aimed at getting rid of preconceptions and targeted at finding out constraint-free means of representation which finally resulted in a vividness that managed to convey a strong feeling of immediacy.

Bibliography:

- Altick, R. 1985. *Painting from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*. Columbus: Ohio State University Press.
- Barringer, T. 2012. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven and London: Yale University Press.
- Brooks, C. 1984. *Signs for the Times: Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*. London, Boston and Sydney: George Allen & Unwin.
- Bullen, J.B. 1998. *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*. Oxford: Clarendon Press.
- Cherry, D. 1993. *Painting Women: Victorian Women Artists*. London and New York: Routledge.
- Grieve, A. 1976. *The Art of Dante Gabriel Rossetti*. Norwich: Real World.
- Hilton, T. 1976. *The Pre-Raphaelites*. London: Thames & Hudson.
- Hunt, W.H. 1914. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. E.P.Dutton & Company, New York, accessed on 21.03.2014, <http://archive.org/details/premp02hunt>
- Kosofsky Sedgwick, E. 1992. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Meisel, M. 1983. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in the Nineteenth Century England*. Princeton: Princeton University Press.
- Pearce, L. 1991. *Woman/Image/Text: Readings in the Pre-Raphaelite Art and Literature*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- Poggioli, R. 1968. *The Theory of the Avant-Garde*. Trans. Gerald Fitzgerald, Cambridge, Massachussets and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Pollock, G. 1998. *Vision and Difference*. London and New York: Routledge.
- Prettejohn, E. 2007. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London. Tate Publishing
- Sonstroem, D. 1970. *Rossetti and the Fair Lady*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Spender, S. 1945. "The Pre-Raphaelite Literary painters", *New Writing and Daylight*, vol.6.
- Staley, A. 2001. *The Pre-Raphaelite Landscape*. New Haven and London: Yale University Press.

VALERIU ANANIA'S EPIPHANY

Mirela Radu, Assistant, PhD Candidate, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: Valeriu Anania (1921-2011) attended between 1933 and 1941 the Central Theological Seminary in Bucharest. In 1944 he enrolled in the Conservatory of Cluj and the Faculty of Medicine. He became the president of Petru Maior Students Center and, in 1946, he led the students' anti-communist rebellion which brought him expelling from faculties. In 2009 the volume of short stories called The memories of the wingless pilgrim, with a foreword by Mircea Murthu. Conceived in the Văratie reclusion period, this gathering of short stories has its origin in the detention years. The term of "apter" (wingless) is explained from the very first story of the volume. The character, through whose p noticed the peregrination we discover the fantastic and monastic life, is a wingless angel. Mircea Murthu resemblance between the clergy's phantasmagorical and the mythical writing of another physician-literate Vasile Voiculescu: "The evocations iridesced lyrically and flowered with spectacular happenings, have stylistic glitter reminding of the phrasal structures of Galaction, but also of the mythologic poetry in Vasile Voiculescu's short stories." (Murthu, 2009:5)

The reference of the critic to the two writers is not coincidental. The first one was also a cleric and main representative of traditionalism and the second had in common the medical studies and affiliation to gândirism. Moreover, the volume of short stories has a Foreword signed by Valeriu Anania himself, on 15th February 1990. Anania confessed that the genesis of these stories lies in the period spent in Jilava when the only way to survive spiritually was that each prisoner to present the knowledge in his field. Anania went out of prison enriched with the memory of the stories he was to lay on paper after years: "After another four years I went out of Aiud with over twelve thousand lines worked in my mind and deposited in my memory." (Anania, 2009:17) Through years, these writings were to be for their author: "...the seed under soil which needed thirty years to become grass." (Anania, 2009:17)

Keywords: clergyman, wingless angel, prison, epiphany, fantastic

Valeriu Anania (1921-2011) s-a născut în județul Vâlcea și a frecventat între 1933-1941 Seminarul Teologic Central din București. În 1935 a devenit membru al grupării *Mănunchiul de prieteni* iar un an mai târziu al mișcării *Frăția de cruce*. Ambele grupări erau de orientare legionară. De altfel, apartenența la acestea îi va aduce arestarea în 1941 dar și un an mai târziu. La un an de la arestări, în 1942, s-a clugărit la Mănăstirea Antim, luându-și numele cleric de Bartolomeu. În același an primește funcția de ierodiacon. În 1944 s-a înscris la Conservatorul din Cluj și la Facultatea de Medicină. Devine președinte al *Centrul Studențesc Petru Maior* și, în 1946, conduce revolta anticomunistă a studenților, lucru care îi aduce exmatricularea din facultăți. În 1947 devine stareț al Mănăstirea Toplița iar un an mai târziu și-a obținut diploma de licență în teologie. Urmează o perioadă de împliniri pe planul activității clericale. Între 1950-1951 a fost asistent la catedra de Istorie Bisericească Universală din cadrul Institutul Teologic Universitar din București și între 1951-1952 a devenit decan al Centrului de Îndrumare Misionară și Socială a Clerului. Dar, în 1958 este din nou condamnat la închisoare sub învinuirea de a fi fost legionar iar în 1964 este grațiat. În 1966 Biserica Ortodoxă îl trimitea în S.U.A. unde a desfășurat o asiduă muncă de propovăduire a credinței. Întors în țară, a deținut între 1976-1982 funcția de director al Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române. În 1968 îi este publicat poemul dramatic *Meșterul Manole* care reprezintă "o prelucrare dramatică într-o viziune proprie, modernă, a motivului celebrei balade populare." (Chițimia, 1979:612-613)

În 1982 se consacră scrisului la Mănăstirea Văratec. Tot 1982 este și anul în care a primit Premiul pentru Dramaturgie al Uniunii Scriitorilor din România. După 1990 a deținut pe rând funcțiile de arhiepiscop și mitropolit. Iar în 1993 a devenit Membru de onoare al Senatului Universității de Medicină și Farmacie Iuliu Hațieganu din Cluj. Iar cu un an înainte de a muri a devenit membru de onoare al Academiei Române.

Simpatia pentru literatură și-a manifestat-o încă din 1933 când a început să colaboreze cu revista *Ortodoxia*, apoi cu *Vremea*, *Gândirea* și *Dacia Rediviva*, apoi cu revistele *Gazeta Literară*, *Luceafărul*, *Magazin Istoric*, *Ateneu*. A fost activ și în planul scrierilor religioase. Dar atenția au stârnit-o dramele sale *Miorița* (1966); *Meșterul Manole* (1968); *Du-te vreme, vino, vreme!* (1969); *Păhărelul cu nectar* (1969); *Steaua Zimbrului* (1971); *Poeme cu măști* (1972).

În 1980 este tipărit *Străinii din Kipukua* un roman fantastic ce îmbină "...fantasticul emanat din miraculosul pur (...), cu fantastical propriu romanului de mistere (...), cu elemente (semifantastice) de roman exotic, roman sensational, roman de groază, roman de aventuri, roman polițist, cu fabulosul feeric." (Micu, 2000:575) Practicant al cultului orthodox, Anania credea în teoria leibniziană a teoriei conform căreia liberul albitru, bunătatea divină și răul în lume pot coexista: "...romanul lui Valeriu Anania poate fi considerat o teodicee a răscumpărării noastre în lumina sfințeniei originare." (Sasu, 2010:7) Personajul central află că a murit. Întreaga acțiune se desfășoară la limita real-ireal. Supranaturalul, straniul și misteriosul abundă în economia romanului.

În 2009 apare volumul de nuvele *Amintirile peregrinului apter*, cu o prefață de Mircea Murthu. Concepute în perioada în care se retrăsese la Mănăstirea Văratec, această culegere de povestiri își are originea în perioada de detenție. Termenul de apter este explicat încă din prima nuvelă *Întâlnire la Vodița*. Personajul prin ale cărei peregrinări descoperim lumea fantastică dar și mănăstirească este un înger lipsit de aripi. Celelalte nuvele ale volumului sunt *Șarpele Tismanei*, *Cele patru domnițe*, *Talanga*, *Pasărea măiastră*, *Vasul de lut*, *Hristant și neliniștea trupului său*, *Albumița*, *Iezerul amintirii*, *Tustreiul*, *Neodihnitele cumpeni*, *Portretul*. Mircea Murthu observa asemănarea dintre fantasmagoricului prelatului și miticul și misticul altui medic literat-Vasile Voiculescu: "Evocările irizate liric și înflorite cu întâmplări spectaculoase, au străluciri stilistice amintind de structurile frastice ale lui Galaction, dar și poezia mitologică din povestirile lui Vasile Voiculescu." (Murthu, 2009:5) Nu întâmplătoare este referirea criticului la cei doi. Primul a fost și el preot și reprezentant de seamă al tradiționalismului iar al doilea are în comun cu Anania studiile medicale dar și apartenența la gândirism.

Volumul de nuvele are și o Prefață semnată de însuși Valeriu Anania, la 15 februarie 1990. Anania mărturisește că geneza acestor nuvele își are sorgintea în perioada petrecută la Jilava în care singura formă de supraviețuire spirituală a condamnaților era ca fiecare să prezinte cunoștințele pe care le avea: "Intrase în tradiția acelor generații subterane (Jilava era închisoare de transit) ca fiecare să se înscrie cu câte un ciclu de prelegeri, comunicări sau povestiri, în hotarele și la măsura propriei înzestrări, al căror duh era menit să potolească spaima și să-i dea suferinței un sens." (Anania, 2009:17) Anania le povestește confrăților de suferință poemul dramatic *Miorița*, urmat de povestiri legate de tărâmurii duhovnicești și istorice. Iese din închisoare îmbogățit cu memoria celor povestite pe care avea să le așternă pe hârtie peste ani: "După alți patru ani ieșeam din Aiud cu peste douăsprezece mii de versuri

lucrate pe creier și depozitate în memorie.”(Anania, 2009:17) Peste ani aceste scrieri aveau să fie pentru autor:”...sămânța de sub pământ căreia i-au trebuit treizeci de ani pentru ca să devină iarbă.”(Anania, 2009:18)

Personajul din *Întâlnire la Vodița* își descrie suferința fizică în termeni plastici, aproape anatomici:”Unei dureri adânci în fiecare spată îi urma o plagă roșie, ca și cum pielea s-ar fi făcut de sită și sângele ar fi ieșit să se uite pe fereastră.(...) Sângerarea dura numai două minute sau trei, după care pielea se închidea la loc, ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic.”(Anania, 2009:23) De fapt, personajul nu caută leac pentru afecțiunea sa ci înțelegere:”(...) dare u căutam altceva: nu un doctor care să mă vindece, ci un om care să aibă o suferință aceeași cu a mea.”(Anania, 2009:24)

Povestirile lui Anania sunt un amestec de religios și laic, de fapte istorice și fabuloase, de imagini figurative și mărturii etnografice:”Topind inflexii de tonalitate sadoveniană și voiculesciană într-un limbaj propriu, inedit, cu o tentă de ghidușie oltenească.....amalgam de istorie și legendă.”(Micu, 2000:578) Limbajul aglutinează termeni populari dar și arhaici:”Vocabule colectate din diferite zone ale folclorului și structuri ritmice adecvate, compun mici sau mai ample bucăți aproape autonome, un fel de arii, ce răspândesc o atmosferă de sat mitic.”(Micu, 2000:673)

Nici domeniul liric nu i-a fost străin. În 1971 îi este publicat volumul de poezii *Geneze*; cinci ani mai târziu apar alte două volume lirice *File de acatist* și *Istории agrippine*. În 1984 apare volumul *Anamneze* iar după evenimentele din 1989, mai precis în 1992, îi este publicat *Imn lui Eminescu*.

De-a lungul vieții Valeriu Anania a întâlnit diverse personalități ale culturii române, precum Arghezi, Galaction, Papilian, Blaga, Voiculescu sau Marin Preda, cărora le-a dedicat pagini de memorii. Astfel, în 1983 este publicat volumul *Rotonda plopilor aprinși*. Impactul stilului arghezian asupra lui Anania este covârșitor. De la el a împrumutat dorința de a șlefui versul, transformându-l până la perfecțiune. Cu Voiculescu are în comun, dincolo de studiile medicale, rugăciunea. De altfel, pe Voiculescu îl va reîntâlni la mănăstirea Antim, în 1952, când alături de Al. Mironescu, Ion Marin Sadoveanu și Ion Barbu vor achiesa la doctrina palamită propovăduită de poetul hirotonisit Daniil Sandu Tudor. De Victor Papilian l-au legat anii studenției mediciniste. Marelui anatomist i-a purtat o deosebită stimă.”Valeriu Anania trebuie considerat unul din cei mai importanți poeți de inspirație religioasă din literatură română a acestui veac.”(Petrescu, 1998:6)

Bibliografie

- Anania, Valeriu *Întâlnire la Vodița*, în *Amintirile pelerinului apter*, Editura Polirom, 2009
- Dicționar cronologic. Literatura română*, coordonatori I.C. Chițimia-Al. Dima, Editura Științifică și enciclopedică, București, 1979
- Micu, Dumitru *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000
- Murthu, Mircea *Pelerinul fără aripi*, Prefața la *Amintirile pelerinului apter*, Editura Polirom, 2009
- Petrescu, Liviu *Pământ și cer*, prefață la vol. Valeriu Anania, *Poeme alese*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1998

Sasu, Aurel *Cine sunt eu?*, Prefată la romanul *Străinii din Kipukua* de Valeriu Anania, Editura Polirom, 2010

LITERARY AESTHETICS PERSPECTIVE IN AUGUSTIN BUZURA'S WORKS

Carolina Botiș, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center Baia Mare

Augustin Buzura aspires to fix the moment's image in its plurality manifestations, debating actual problems, characteristic for various social environments. Novelist's declared aim is to investigate historical reality, to relive, by artistic means, human factor reactions to contemporary social and political transformations. In Augustin Buzura's vision the maturity of the actuality novel is appreciated for the existent tendencies as well, for the quantity of new, for the variety of the investigation means of the social and psychological realities, for the analyses depth and acuity, for the hot areas of the research, for the degree of synchronization with another literatures, for the dialogue maturity. Predilection for the current, hot areas research creates a vast gallery of psychological and ethical biographies, multiply involved in a flow of a turbulent epoch. Special psychological structures, nonconformists from his novels demonstrate the imperious necessity for the existence problematisation, including the labyrinth space exploration of the totalitarian regime.

Keywords: Artistic, novelist, artistic, narration, style

Opera romancierului ardelean privită din interior se organizează ca o succesiune de nuclee semiotice, puncte nodale succesiune de nuclee semiotice, puncte nodale care asigură unitatea întregului ansamblu textual. Structuri semantic recurente, aceste nuclee producătoare de sens ilustrează o strategie subversivă și trădează intenția persistentă de sfidare a esteticii românești. Continuitatea semantică specifică mimesis-ului este subminată de introducerea variațiunilor pe aceleași teme predilecte, operație realizată prin aplicarea tehnicii "punerii în abis" – "modalitate eficientă de a scurtcircuita și dezarticula logica ierarhiei narațiunii" (Mihaela Constantinescu). Obiectivul narativ se fixează asupra unor situații existențiale similare cu cea aflată la baza ansamblului textual. Mecanisme complexe care generează actul creator și, prin relație, psihologia insului care scrie, sunt subiecte urmărite nepuizabil de Augustin Buzura, cercetate din toate unghiurile, corelate oportun cu o gamă întinsă de manifestări din sfera socialului, pe de o parte, a moralei sau a disciplinelor umaniste, pe de alta. Peste tot aceeași deschidere spre câmpuri largi, același imbold de asumare bogată, în orizontul scrisului, a cunoștințelor noi din cât mai variate domenii, în special acela pe care scriitorul însuși le numește "avanposturi ale cunoașterii"¹ – lumea informaticienilor, fizicienilor, geneticienilor, psihiatrilor etc., a căror insistență invocare constituie de altfel definirea "stilului Buzura". Funcțiile narrative ale acestui autor al perspectivei centrale din roman și instanțe discursive autonome în același timp au un rol esențial, ce-l individualizează pe Buzura în scrisul estetic.

Perspectiva narativă devine o modalitate de căutare a adevărului, oferind protagoniștilor posibilitatea de a recupera timpul pierdut, irosit pe un traseu existențial fals. Finalitatea periplului constă în dobândirea unor certitudini vizând impulsurile interioare; e vorba de adaptarea explorărilor la mediul social ostil. Dorința de cunoaștere coexistă cu năzuința spre o stabilitate de ordin practic. Simțindu-se amenințat în permanență cu pierderea poziției sociale, intelectualul nonconformist se transformă într-un individ obsedat de problema propriei identități. O modalitate de căutare a adevărului devine ancheta care presupune un

¹ Augustin Buzura, Bloc-notes, Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 23.

dialog între anchetator și anchetat. Rolul de anchetatori le revine de obicei reprezentanților puterii comuniste, unor despoți neînduplecați ca torționarul Varlaam din *Orgolii* sau primarul Socoliuc din *Refugii* și *Drumul cenușii*; aceștia obișnuiesc să-și ancheteze victimele în cel mai barbar mod cu putință. Situația ”inculpaților” se reduce la o luptă continuă și zadarnică cu exponenții regimului totalitar, înrăutățindu-se cu orice nouă convorbire. Pentru Augustin Buzura ”ancheta nu este un procedeu în sine, ci chiar un mod de a ajunge la adevăr”². Dialogul în contradictoriu, fie și în condiții de maximă dificultate, relevă calitățile native și principiile de viață ale fiecărui participant la conflict. Mișcarea evenimentială propriu-zisă lipsește, accentul căzând pe discursul căruia îi va reveni rolul determinant în construirea imaginii personajelor.

Pentru nonconformiștii lui Augustin Buzura o deosebită importanță are comunicarea ca act în sine, deși anevoioasă și adesea iluzorie. Ei nu concep existența în afara dialogului și străduindu-se să mențină cu orice preț contactul cu lumea exterioară. Izolându-se în urma decepțiilor traumatizante, eroii nu reușesc să-și recapete liniștea. Spațiul claustrat al comunicării le acutizează, inevitabil, starea de vid interior. Imposibilitatea de a restabili raporturi normale cu societatea demonstrează absurditatea existenței acestor inadaptabili. Obsedat de ideea că și-ar putea pierde postul de cercetător științific la institutul condus de către profesorul Poenaru- impostor și arivist fără scrupule, unul dintre numeroșii exponenți ai răului social - protagonistul din *Absenții* se vizează discutând aprins despre necesitatea ”adaptării”. Activiștii frontului ideologic încearcă să-i impună propria lor viziune și urmăresc, de fapt, să-l atragă de partea majorității. Deșteptarea nu-i aduce nici o schimbare. Eroul continuă să se agite, în căutarea răspunsului mântuitor: ”Ceremonialul meu, de dată mult mai recentă, are la origini tot același sentiment: frica; ea este însă de o nuanță aparte, curioasă, încât de multe ori, în timpul obositoarei agitații, mă opresc brusc, stăpânit de convingerea că interpretez un rol ce nu-mi aparține, că sentimentele mi s-au tocit de mult, s-au stins lent și sigur, iar eu în virtutea inerției, nu fac decât un simplu act mecanic, mă agit steril, inconștient, căutând să umplu un timp infinit, să dau un fel de culoare zilei”³.

Utilizarea prezentului și a persoanei întâi accentuează impresia de autenticitate; autoanaliza confirmă permanența stării de criză. ”Mai puțin ambiguu” pronumele eu este, totodată, ”mai puțin românesc”⁴. Personajul încetează a mai fi un simplu participant la dialog. Nu mai vrea să se justifice în fața unor anchetatori - reali sau imaginari - preferând să se autoscruteze cu luciditate și perseverență. Asemenea intelectualului camilpetrescian, tânărul cercetător Mihai Bogdan decide să-și revadă experiențele trăite cu un ochi critic, detașat, în intenția unei clarificări interioare fundamentale. În *Absenții* nu e de găsit, ca la Marin Preda sau Nicolae Breban, preocuparea de bildungsroman, de roman al unei formațiuni. Formațiunea eroului central este văzută fragmentar, implicită în propriul său discurs impregnat de note critice, autoreflexive.

Abolirea timpului astral, ca pură abstracțiune, și instaurarea duratei subiective este determinată de situarea ”eului” naratorului în afara convenției literare. Nu mai contează decât trăirea autentică a personajului-narator, interesat în relatarea propriei experiențe existențiale.

² Mihai Ungureanu, *Arhipelag de semne*, Cartea Românească, București, 1975, p. 206.

³ Augustin Buzura, *Absenții*, Dacia, Cluj, 1970, p. 21.

⁴ Roland Barthes, *Romanul scriiturii*. Antologie. Selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Septeșean-Vasilu, Univers, București, 1987, p. 57.

Timpul subiectiv, elastic se dilată ori se restrânge în funcție de sentimentele și trăirile individuale. Așadar, „jurnalul” lui Mihai Bogdan evocă stări de continuă anxietate în care timpul, aproape material, copleșește psihicul eroului cu diverse imagini terifiante. Totodată, scena „interogatoriului” din vis este dublată de o altă viziune de coșmar: un bătrân dement, în haine ponosite, se târăște pe stradă chiar sub fereastra protagonistului adresându-se disperat celor din prejmă: „Cât mi-e de greață!...” „Nu mai pot de greață când vă văd!...”⁵. Privitorul se retrage de la geam îngrozit, pentru ca o altă imagine neplăcută să-i revină în memorie. Întorcându-se acasă mai devreme în una din zile, va rămâne perplex: un vizitator ciudat îi „cotrobăia” prin bibliotecă. O singură privire i-a fost de ajuns pentru a sesiza dedesubturile: „Făcea parte după câte mi-am dat seama, din categoria dobitoacelor puternice, de povară, care, prin stângăcia și, aș spune, imbecilitatea gafelor lor, intrigă, îți stârnesc mai degrabă uimirea sau satisfacția decât indignarea”⁶. La întrebarea firească a celui suspectat, securistul cu profil de zbor răspunde răstit: „Numai că nu dumneata îmi pui întrebări!”,⁷. Perspectiva unui dialog cu un astfel de interlocutor, care își ia în serios rolul de anchetator, pare absurdă. Prezentul, ca timp al trăirii subiective ce reflectă continuitatea stărilor de criză ale protagonistului, este totodată și timpul dialogului – raport de forțe cu reprezentanții puterii oficiale.

În succesiunea scenelor dialogate timpul acțiunii coincide cu acela al lecturii, înlesnind contacte nemediate cu textul. Dacă „imperfectul, perfectul simplu, perfectul compus și mai mult ca perfectul curg firesc în descrierea unei întâmplări; prezentul și viitorul ne duc cu gândul mai degrabă la „text”⁸. Prezentul propune o imagine panoramică a mediului social într-o perioadă istorică dată. Replicile interlocutorilor lui Augustin Buzura nu țin de firul epic, așa cum se întâmplă în dialogurile cu funcție narativă, ci marchează o ciocnire de idei, fiind de fapt niște replici conflictuale. Dialogurile contribuie la întreținerea atmosferei de conflict și au de regulă funcție dramatică. Autorul nu pare interesat atât de evoluția personajelor în plan sentimental sau profesional, cât de capacitatea lor de rezistență. În momentul începerii narațiunii personajele se află deja în scenă, gata să-și dea replicile.

Din perspectiva timpului comentativ, prezentul deține un rol central: el fixează imagini reprezentând momente-cheie. „Imaginea – care este de fapt comentariul - se derulează la prezent, intervalul pregătirilor – narațiunea propriu-zisă – ni se transmite la trecut”⁹. În felul acesta situația conflictuală, situație-pivot în romanele lui Augustin Buzura, este supusă în permanență multiplicării și amplificării și readusă în prim-plan; în fapt, ea solicită atenția maximă a cititorilor. Nu fără temei Marin Voiculescu susține că: „prin personajele sale, Augustin Buzura stă într-un permanent dialog cu cititorul. Încât e greu să abstragem o replică sau alta din concepția sa”¹⁰.

Mihai Bogdan, aflându-se în profunda criză de conștiință, transmisă prin stări apăsătoare de confuzie și disperare, își justifică rațiunea abia după ce luăm cunoștință de existența celor doi vecini din camera de alături, angajați într-o interminabilă discuție despre

⁵ Augustin Buzura, *op.cit.*, p.13.

⁶ *Idem*, p.21.

⁷ *Ibidem*, p.22.

⁸ Sorin Pîrvu, *Valori ale prezentului în narațiune. În Collegium. "Societatea se științe filologice din R.S.R."* Iași, 1987, nr. 3, p. 59.

⁹ *Idem*, p. 61.

¹⁰ Marin Voiculescu, *Replici*, Cartea Românească, București, 1983, p. 110.

sensul existenței. Eugen Simion subliniază rolul deosebit de important acestui dialog ”ionescian”¹¹ în dezvoltarea problematicii întregului roman. Starea depresivă a protagonistului, cu respectivele fluctuații ale subconștientului, evoluează paralel cu drama absurd-grotescă a cuplului decrepit, vădită într-o polemică bizară, aparent gratuită: ”Bărbatul zice: Ba am să urlu. Poate o să mai priceapă și el ceva... Ar fi vremea, e mare... (Femeia spuse: Nu, taci, nu e bine...) Bărbatul reveni: Poate că nu e bine. Dar nu-și dai seama cât simt nevoia să vorbesc și n-am cu cine. Mă îngrozește singurătatea asta insuportabilă. Am și eu ceva de spus ți atâta tot. Dar găsește-mi un ascultător, un oarecare inteligent, în câteva ore îmi termin recitalul...”¹². În esență, dialogul bătrânilor amintește de monologul protagonistului, acesta mereu în dezacord cu sine însuși și cu întreaga societate. Același imbold spre resemnare, aceeași revoltă întemeiată.

Analizând opera lui Camil Petrescu, Alexandru Protopopescu menționa că aici ”analiza funcționează nu pentru a obține fapte satisfăcătoare, ci pentru a demonstra nevalabilitatea și derizoriul faptului psihic”¹³. Cu alte cuvinte, ”psihologia cu legile ei acuză de fiecare dată inadvertențele analizei”¹⁴. Astfel, romanul camilpetrescian ia ființă ca antiteză. Expertiza psihologică nu reușește să explice contradicțiile vieții interioare. Conform cu o adevărată logică a negării, analiza psihologică relevă zadarnicia investigațiilor întreprinse de analist, adevărul situându-se dincolo de condiția natural-psihologică a omului. Un fenomen similar prezintă și creația prozatorului ardelean. Cu toate că atât critica literară cât și însuși autorul susțin că tema romanelor în discuție este determinată de reprezentarea obiectivă a raporturilor dintre om și istorie, o lectură profundă ne duce la ideea zădărnicii întreținerii unor asemenea raporturi, de pe urma cărora individul nu cunoaște decât privațiuni și suferințe. Fresca socială se reduce la tematizarea absurdității legilor guvernate în societate, iar investigația analitică – la inutilitatea sondajelor psihologice.

Natura problematică specifică fenomenului integrării sociale din perioada dominației regimului totalitar este înfățișată cu o deosebită veridicitate. Personajele nu reușesc să trăiască activ, ele par a-și consuma existența în discuții interminabile despre rostul unei angajări plene. Oscilând mereu între resemnare și angajare, ajung să-și piardă integritatea, devin niște nevrozați incapabili de acte decisive. Destinul contorsionat al protagonistului din *Absenții* are valoare de simbol pentru toate romanele lui Augustin Buzura. Asemenea eroilor lui Dumitru Radu Popescu personajele sale ”se lovesc și se apără cu cuvinte”¹⁵. Momentele de maximă tensiune dramatică sunt urmate de grave meditații asupra esenței răului social; ”vocile nopții” se confruntă între ele, pentru a se pierde din nou în spațiul obscur din care au provenit.

Prezentul, fiind timpul dialogului apare totodată ca timp al solilocviului, menit să transmită emoțiile și trăirile individuale ale intelectualului inadaptabil. Monologul se deplasează în interiorul conștiinței protagonistului înregistrând fluctuațiile psihice de profunzime. În *Arca lui Noe* Nicolae Manolescu remarcă măiestria autorului *Absenților* în captarea vieții interioare, în explorarea zonelor obscure ale psihicului uman. Ca fenomen

¹¹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Cartea Românească, București, 1978, p. 486.

¹² Augustin Buzura, *op.cit.*, p. 56.

¹³ Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 146.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Alexandru Ștefănescu, *Preludiu*, Cartea Românească, București, 1977, p. 205.

psihic în sine, fluxul conștiinței include, pe lângă relații coerente, și elemente non-verbale combinate cu diverse nuanțe de senzorial, prezentul constituindu-se ca una din coordonatele sale principale. Transcrierea avalanșei de manifestări dezordonate ale conștiinței duce în atenția lectorului reacțiile psihice ale individului anxios, frustrat de elementare drepturi omenești: ”Nu...am dreptate...am dreptate, nu..Am un tic-tac...Am ardeți legate de limba păi...păi...Nimeni...nimeni...nu e...De asta nu ne putem înțelege”¹⁶.Înregistrarea automatismelor de gândire probează cât de anevoioasă este integrarea în universul haotic al epocii. Dacă timpul trecut ne invită să urmărim desfășurarea intrigii evenimentiale, prezentul tinde să exprime complexitatea momentului actual, relevând atitudinea protagonistului-narator față de aspectele vizate în roman. Ne familiarizăm astfel cu modul său individual de a interpreta faptele.

Imaginea lumii exterioare, așa cum se reflectă ea în conștiința lui Mihai Bogdan, duce la o clară dramă existențială și amintește de cunoscuta deviză camilpetresciană: ”Câtă luciditate, atâta dramă”. La eroii lui Augustin Buzura trăirea intensă a clipei determină luarea unei atitudini radicale față de semeni, mai exact, față de faptele acestora.

Opoziția dintre timpul interior (al permanentei căutări de sine) și timpul obiectiv dominator, caracteristic unei societăți în stagnare este produsul scindării interioare. Prezentului fluctuant al concretului psihologic i se opune prezentul etern al unor afirmații cu caracter general, incluse în monologurile protagonistului: ”De fapt confesiunea frânează transformarea nedorită, închistarea, teama; prin ea îți controlezi unghiurile coloanei, eviți orice deviere posibilă”; sau: ”E vremea hibrizilor”; sau: ”Elemente care se neagă, plus cu minus, și totuși trăiesc în pace desăvârșită”¹⁷. Așadar, prezentului i se atribuie o valoare atemporală. Utilizarea prezentului atemporal în cadrul discursurilor patetice ale inadptabililor a lui Augustin Buzura denotă, pe lângă viziunea ironică asupra vieții sociale, o mare decepție în fața normelor rigide ce stau la baza raporturilor între oameni. Ca timp comentativ, menit să alimenteze curiozitatea intelectuală a lectorului, prezentul nu are funcția de a înfățișa acțiunile eroului, ci se limitează la conferirea unui grad sporit de intensitate emoțională momentelor semnificative din viața acestuia.

Scenele dialogate reeditează problematica monologurilor interioare, contribuind la exteriorizarea celor două poziții diametral opuse față de necesitatea unei angajări sociale plene. Prezentarea directă a evenimentelor în cadrul dialogului dramatic are darul de a-i procura cititorului sentimentul co-participării la evoluția conflictului. Simultaneitatea trăirilor individuale, reflectată în replicile prompte ale participanților la dialog, conjugarea timpului enunțării, relativ limitat, cu acela al lecturii și constituirea unei atmosfere tensionate, corespunzătoare situației conflictuale creează impresia unui prezent dramatic continuu.

Prezentul scenic este utilizat în intenția de a ne introduce direct în atmosfera romanului, iar prezentul comentariului ne întoarce cu gândul la persoana naratorului. Istoria vieții lui Mihai Bogdan începe cu un astfel de comentariu la prezent însumând reflecțiile cu caracter analitic ale protagonistului, distribuit în funcția de narator. Vom lua cunoștință de gândurile, sentimentele și faptele sale chiar din propria-i autocaracterizare: ”Mi-e frică de timp. Nevoia de succes are la origine tot frica de timp. Timp liber egal timp de autoanaliză.

¹⁶ Augustin Buzura, *op.cit.*, p. 130.

¹⁷ *Idem*, p.243; 227.

Ori ni-e greață să-mi amintesc mereu cât sunt de descoperit și mai ales voi continua să rămân astfel. Zilele de la institut mă golesc și mai mult, deci mă obligă să fug și mai insistent de mine însumi. Am fost treptat și inconștient depersonalizat, încât în momentul de față e suficient ca profesorul să se uite nu știu cum la mine, să-mi accentueze o frază mai ales sau cel puțin să mi se pară mie numai, ca toată ziua să mă întreb de ce a făcut-o, cu ce scop?...¹⁸. Perfect conștient de dezavantajele poziției sale sociale, tânărul cercetător științific se simte incapabil de a-și depăși condiția de rob al profesorului Poenaru, care profită de rezultatele muncii subalternilor. Permanent ignorat și umilit, Mihai Bogdan își pierde atât obișnuita sensibilitate, cât și capacitatea de revoltă. Pauzele descriptive care intersectează fluxul narațiunii trădează o atitudine de supremă detașare, semn al înstrăinării conștiinței ultragiutate de spațiul existent: ”Dulap, bibliotecă, masă, trei scaune. Nimic nr.1, 3 și 3... perdeaua ancestrală, tavanul pestriț și brăzdat de șanțuri ciudate, selenare și, în sfârșit, peretele din față, pustiu, îndepărtat”¹⁹. Valoarea de prezent a descrierii se datorează situării în același plan temporal a tuturor elementelor enumerate și trimite la caracterul impersonal al reprezentării din operele ”noilor romancieri” francezi. Descrierea punctează coeficientul redus de participare a conștiinței centrale la realitatea din preajmă. Se insinuează o treptată obiectualizare a individului marginalizat. ”Nimic nu se întâmplă în spațiul claustrării lui Mihai Bogdan. Aici este locul lipsei de evenimente, unde nu se naște decât conștiința pierderii personalității”²⁰.

Fiind jurnal și opera de ficțiune în același timp, *Absenții* se organizează în conformitate cu viziunea eroului principal asupra evenimentelor descrise. Semnificativă este, teoretic, observația americanului John R. Searle: ”O operă ficțională nu are voie să conștientizeze în întregime și în general nu va consta în întregime din discurs ficțional”²¹. Frecvențele reveniri în prezent sustrag atenția de la trecutul ”narativ” al eroului, determinându-ne să ne concentrăm asupra personalității sale. Stările succesive de revoltă și apatie capătă valoare de prezent etern, personajul nefiind în stare să ajungă la un echilibru interior. ”Teama ne reduce la tăcere”²² - spunea Martin Heidegger. Frica inițială de a a-și pierde statutul social într-un mediu guvernat de legi absurde este dublată de o hiperluciditate ieșită din comun. Ca atare, confruntarea i se pare o necesitate vitală. Spre deosebire de indivizii adaptabili din jur, el nu se poate împăca cu principiile impuse din afară. ”Absent” din viața socială, privită ca o comunitate de idei și interese, inadapabilul trăiește doar în planul conștient, autoanalizându-se cu disperare și filtrând mereu prin propriile-i trăiri faptele ce țin de realitatea exterioară. ”Mihai Bogdan din *Absenții* face din propria-i viziune documentul exclusiv al ”realității” trăite, aplicându-i acesteia, prin exemplul propriului destin, o judecată morală”²³ – observă Mihai Dinu Gheorghiu.

Suprapunerea planurilor spațiale și temporale este noul mecanism de organizare a materiei epice: episoade redactate în spiritul imperfectului narativ cu valoare rezumativă

¹⁸ Augustin Buzura, *op.cit.*, p.10.

¹⁹ *Idem*, p. 269.

²⁰ Petru Poantă, *Radiografii*, Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 53.

²¹ John R. Searle: *Statutul logic al discursului ficțional*, în vol. *Poetica americană. Orientări actuale*. Cuvânt înainte de Mircea Borcilă, Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p.224.

²² Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*. Traducere și note introductive de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Editura politică, București, 1998, p.41.

²³ Mihai Dinu Gheorghiu, *Reflexe condiționate*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 30.

alternează cu imagini ale prezentului dramatic, caracterizate printr-o ”obiectivitate împinsă până la ambiția hiperrealității...”²⁴, asemănătoare cu aceea a cinematografului. Recurența situațiilor conflictuale denotă intenția fixării perspectivei de ansamblu a textului în conștiința cititorului conectat direct la prezentul enunțării. Aceste ”punerî în abis”, multiplicare și proiectate cu deosebită frecvență în prim-planul narațiunii reflectă problematica generală a operei: opoziția dintre individul nonconformist și societatea degradată, contaminată de morbul unei ”rinoceride” ionesciene.

Ficțiunea realistă, radiografie a mediilor intelectuale din perioada totalitarismului și jurnal al experiențelor existențiale, reproduse în conștiința ultragiată a tânărului psihiatru, consacră în același timp un protagonist inteligent și spiritual care își caută propria identitate într-un univers obscur, dominat de haos și violență.

²⁴ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, ed. 1957, p. 84; apud Silviu Iosifescu, *Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul al XX-lea*, Eminescu, București, 1976, p. 75.

LOOKING ACROSS THE SURFACE OF WORDS IN NICHOL'S "THE MARTYROLOGY" VIA THE GAME THEORY AND GADAMER'S HERMENEUTICAL METHOD

Clementina Mihăilescu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Book 5 of bp Nichol's "The Martyrology" will be closely approached via Clark's considerations on the risks of miscommunication that arise when the relationship between signifier and signified becomes shifty and less intelligible. Such a linguistic reality is well illustrated through bp Nichol's ingenious linguistic games with words with a view to reporting the distorted image of the modern world full of strong moral conflicts, anxieties, dispiritualization and deprivation of cultural and moral values. Since such an intercultural dialogue with Nichol suggests the historical mobility of human existence charged with profound spiritual and religious connotations, Gadamer's hermeneutical method will be also observed in the sense of revealing that "historical conscience is circumscribed to a single horizon which is in a perpetual transformation and which incorporates both the present and the past, the material and the spiritual", the latter presented by Nichol as distorted, due to the moral crisis of humanity.

Keywords: Nichol's "The Martyrology", linguistic games, Gadamer, hermeneutical method, historical conscience

This paper tackles a delicate issue, namely what we find if we look across the surface significance of Nichol's "The Martyrology". A good starting point to approach it would be the beginning of Book 5. But this task is not simple because Book 5 offers more than one beginning in its four epigraphs and two little pages. I will focus on the first epigraph which contains a three-word game:

Blue

Bluer

Bloor

This linguistic gaming with words apparently makes no sense unless it is associated with an anecdote from Caxton, also present in Book 5, on a separate page. It is an anecdote about the risks of miscommunication that arise when the relationship between the signifier and the signified has become shifty and less intelligible. This relationship is distorted due to the infinite possibilities provided by letters or phonemes, which combine and form networks not accessible through the conventional reading methods or habits. New meanings result from the redistribution of blank spaces, shifting words, puns (bluer, bloor) etc.

As we have already noticed, there is an obvious imprecision and the semantic depth of words is constantly threatened by the slipperiness of their lettered surface. Nichol writes in Chain 1 "Looking out across the surface of words today the letters are not my or me".

He deprives the language of its prior semantic determination and is concerned with the play of its subsemantic constituents.

Book 5 abounds in instances of this kind:

I mine, the language for the heard world or
Writers struggle as I do
Make a memo
Join the torn letters of the language.

The choice of verbs is itself significant. Nichol is looking across the surface of the language that is mined, torn, mended. In another more consistent passage, Nichol self-consciously draws attention to the disseminative breakage of language, to blank spaces, shifting words and puns by describing what he is doing:

This multiplication
 Attention to a visual duration
 Comic stripping of the bare phrase
 The pain inside the language speaks.
 Ekes out meaning phase by phase
 Make my way through the maze of streets and message,
 Reading as I go
 Creating narratives by attention to a flow of signs
 Each street branches in the mind
 Puns break
 Words fall apart
 A shell
 Sure as hell's
 Ash ell
 When I let the letters shift surface
 Is just a place on which images drift.

Nichol's method is clearly stated; he comically strips the bare phrase, attends to the "flow of signs", makes the puns break, and consequently, the words fall apart: the semantic depth is constantly threatened by the slipperiness of their constituent letters.

For example "a shell" leads us to the colloquial "sure as hell's", only to finally break into the non-sensical collocation "ash ell". Equally attractive are the breakage of surface into surface and of images into images.

Clark suggests that in a radical sense, linguistic free play is central to a poststructuralist theory of language (1980:18). In Book 5, Chain 3, Nichol, the inspired puppeteers who practises his poststructuralist language show, helps us to identify "laughter" and playfulness in the graphic dismemberment of the article "the"

T he
 Hee hee
 Ha ha
 Ho ho
 Though I know it's no laughing matter some days
 A sum of ways
 Weighs the measured writing of the poem.

The phonic split, from the first line, appears separating "t" from the pattern "he". It appears as being linguistically necessary for new significance to be conferred upon the aggregate of letters.

Consequently, the "he" pattern is invested with strong playful implications in the second line, by adding the extra vowel "e" and turning it into the repeated pattern "hee, hee". In the third line, the replacement of double "ee" with "a" and the resultative repetitive pattern "ha, ha", betrays a disturbing hilarious atmosphere.

In the fourth line, Nichol replaces the playful syntagm “ha, ha” with “ho, ho”, announcing, through this acoustic metaphor, that a certain unhappy price is to be paid for this playfulness.

Meaning unveils itself in the fourth line through the syntagm “it’s no laughing matter.” Gravity is alluded to in the fifth line, through the syntagm “a sum of ways”. It may imply the measureless, incalculable possibilities that arise once the letters are unleashed.

The syntagm “the measured writing of the poem” from the last line, brings us closer to Nichol’s reconsideration of this playfulness which must be kept sometimes under control, or, must come off more soberly because of the need to impose some order upon the chaotic linguistic matter out of which poetry is made.

Some other lines from Book 5, Chain 1 reveal another facet of the poet who compares himself to “narcissus” who turns the surface of words into a fatally attractive “simulacrum of the self” (1980:19):

Narcissus as it was so long ago
E go
And maybe even I go
O go s poe goed
Edgarishly
All a narcissistically
So u go.

Here, Nichol's movement through the language's maize of messages is sustained by various associations of the verbal nucleus "go": "A go" announces the destruction of the temporal coherence; "e go" alludes to the destruction of the psychological coherence; "I go" confirms the fact that the poet continues his movement through the labyrinth of the language and that new and unexpected patterns are only waiting to be surfaced in order to shock us.

The radically deviant syntagm “o go s poe goed” sounds very much like the mythical creature Ogotropo. “Edgarishly” is another clear instance that signifiers are capable of yielding multiple meanings, claims Clark (1980: 18).

Clark also suggests that it alludes to Shakespeare, more precisely to Gloucester's mad son. The last two lines "all a narcissistically / So u go" implies total annihilation of semantic coherence.

Clark's argument is extremely relevant regarding such apparently non-signifying linguistic patterns. He claims that each pattern functions as a "phenomenal displacement of what cannot be experienced meaningfully" (1980:17). And yet, there is one thing that can be meaningfully experienced: the idea of freedom by laughing (hee hee, ha ha, ho ho, Edgarishly, O go s poe goed).

Clark also notices that Nichol's free play is illustrated in the same radical manner through the game of saint names, more specifically through the word shift "storm" into St Orm in the poem which bears the saint's name (1980:17). It shows the way Nichol exploits the linguistic possibilities to report the grey tragedy of the modern world full of strong moral conflicts, anxieties, despiritualization and deprivation of moral values. St Orm stands for the very opposite. The poet passes through a gnoseological crisis, artistically transfigured in various metaphorical constructions.

You were THE DARK WALKER
Stood by my side as a kid
I barely remember
Except the heaven I dream of
Was a land of clouds
You moved at your whim
Knowing I walked
The bottom of a sea
That heaven was up there
On that world in the sky
That this was death
That I would go there
When I came to life
How do you tell the story?
Saint Orm you were the one
You saw the sun rise
Knew the position of the stars
How far we had to go
Before the ultimate destruction
As it was prophesied in REVELATIONS
Nations would turn away from god and be destroyed
Told me the difference between now and then
When I could no longer tell the beasts from men.

As knowledge means suffering, the stronger Saint Orm's knowledge of the world grew as he saw the sun rise and knew the position of the stars, the more his suffering increased.

The dichotomy "beast-men" in the line "When I could no longer tell the beasts from men" poetically synthesizes the cause of moral anguish: the fact that the world has flown from God's hands. The betrayal of the original Paradise, grammatically supported by the past tense, is further dramatized through signs of disintegration, sustained by the alliterative series: dark, stood, kid, dream, land, clouds, death and by the rhythmic couplet "men / then" from the line: "Told me the difference between now and then / When I could no longer tell the beasts from men."

The dichotomy "now-then" launches the solution: the return towards innocence through faith. The question "how do you tell the story?" marks poetically the tragical ontological separation between soul and spirit. The soul represents the prime co-participative self that figuratively walked on the bottom of the sea in vain looking for some spiritual meaning, as the sea is the paradigm of the new life. The syntagm "that heaven was up there" reveals the spiritual distance suggested by the demonstrative adjective "that", which poetically hints at spiritual tension. As the poet receives no answer, the line ends in despair, which is lyrically orchestrated in the mythical metaphor of ultimate destruction.

The lyrical scenario is characterized by intense dramatism. The poetic discourse multiplies the signs of final disintegration culminating in the syntagm "prophesied in Revelations". Moral decline is suggested through the alliterative pairs "go / get", and "destruction / destroyed". Chaos and disorder are also suggested through the rhythmic patterns, a combination of the iamb and the anapest.

And yet, the association of the “dark walker” from the first line, with “kid”, from the second, forces us into contemplating an unexpected aesthetic and semantic effect. By associating suffering and purity spiritual brotherhood is suggested.

Saint Orm helps us reconsider Nichol’s linguistic and poetic contributions in the sense that they can be read as an act of desperation (2008: 21), of awakening our moral conscience in a monstrously indifferent inhuman age.

Since such an intercultural dialogue with Nichol suggests the historical mobility of human existence charged with profound spiritual and religious connotations, Gadamer’s hermeneutical method will be also observed. The hermeneutical theory implies that the productive interpretation of a text leads to the effective meaning of it. Taking into account Saussure’s linguistic theory, the signified is the poem itself, while the emotions transmitted stand for the signifier. Therefore, as Gadamer assumes, a literary work belongs to a “fusion of horizons” (2001: 226), where, the past, the time in which the poem was written, which drives apart as time passes by merges with the present which constitutes the moment when the poem is read and decoded. In this specific poem, the past experience is illustrated through verbs in the past tense and the line “Stood by my side as a kid”. The present is suggested by the syntagm “between now and then” and by thanking Saint Orm for his help. This dichotomy symbolizes the return to innocence, which means from present to past.

As Gadamer mentions, “our historical conscience” (2001:232) is circumscribed to a single horizon, which evolves, transforms, including both past and present. The poet could not have written the poem without the past experience and the continuous presence of Saint Orm. Furthermore, comprehension arises from the horizons existing for the self: that means personal views, experiences, emotions etc. Everything is subjective. Gadamer even states that the writer can adopt a past horizon in order to improve the present one. To conclude the mixing of horizons necessarily implies a recuperation of historical past events together with our own understanding of them so that they could be turned into a genuine literary work.

Bibliography

British Journal of Canadian Studies. Vol. 3. Nr. 2. Editorial Office 21, George Square, Edinburgh, Scotland, 1980

Gadamer Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, Editura Teora, București, 2001

FOLKLORE RESEARCH METHODOLOGY DURING THE COMMUNIST PERIOD

**Maria Grosu, Assist., PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy,
Cluj-Napoca**

Abstract: The study contains an analysis of the methodologies that have helped create a conceptual and theoretical framework for the specialists involved in researching folklore during the postwar period. According to these methodologies, folklore collections represent databases for the national patrimony of traditional immaterial culture. Comprehensiveness and objectivity are the major desiderata in the effort to achieve this patrimony. The researchers' freedom to choose their themes, area, interlocutors, etc. is limited by the imperative nature of methodological rules. Thus, the researchers' activity is understood as a mission (providing the data deemed to be relevant for the culture of an area that is defined as representative for the national territory) and is predicated on responsibility (for the objective nature of the data). The analysis shows that in the second half of the twentieth century, the research methodologies that were theorized in the Romanian space were constructed in relation to the European trends from the first half of the century, while the positivist assumptions of national ethnology remained constant.

Keywords: folklore collections, positivist paradigm, metodologie, national ethnology.

Obiectul de cercetare și scopul analizei

Studiul propune o analiză a metodologiilor care au contribuit la crearea unui cadru conceptual și teoretic pentru specialiștii implicați în cercetarea folclorului, în perioada postbelică. Metodologiile de cercetare publicate în această perioadă oferă un cadru teoretic care modelează rezultatele anchetelor de teren, din perspectiva finalităților disciplinei, așa cum sunt definite acestea de studiile teoretice ale timpului. Analiza arată că metodologiile de cercetare teoretizate în spațiul românesc, în perioada comunistă, au la bază premisele pozitivistice ale *etnologiei naționale*. Miza studiului este de a evidenția faptul că, în domeniul folcloristicii și al etnologiei, atât textele teoretice, cât și cercetările de teren, sunt determinate de contextul politic. Etnologia națională care domină câmpul cercetării din secolul al XIX-lea, până la finalul perioadei comuniste, este o creație ideologică a momentului în care s-a impus și este determinată de contextul politic. Paradigma pozitivistă este cadrul epistemologic care susține aceste construcții teoretice: etapele cercetării folcloristice, metodelul de investigație și finalitățile disciplinei. Spre deosebire de orientările teoretice ale cercetătorilor din Europa Occidentală și din Statele Unite ale Americii, în Europa de Sud-Est și implicit în spațiul științific românesc, dominanța modelului pozitivist se prelungește, datorită constrângerilor ideologiei comuniste din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Voi analiza patru metodologii publicate în perioada comunistă, corespunzătoare momentelor de apariție: 1957 – Dumitru Pop¹; 1967 – Mihai Pop²; 1969 – Ovidiu Bârlea³; 1970 – Gheorghe Vrabie⁴. Menționez faptul că lucrarea lui Gheorghe Vrabie din 1970

¹ Dumitru Pop, *Folclor literar românesc. Partea I. Note din cursul ținut în anul universitar 1956/1957*, Litografia Învățământului Cluj.

² Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Casa Centrală a Creației Populare, București, 1967.

³ Ovidiu Bârlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

⁴ Gheorghe Vrabie, *Folclorul. Obiect – principii – metodă – categorii*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1970.

reprezintă o ediție completată și revizuită⁵, a celei publicate în 1947⁶. Cartea din 1947 a rămas aproape necunoscută, întrucât, la scurt timp după apariție, a fost introdusă în fondul interzis⁷.

Indicațiile metodologice propun ca cercetătorii să selecteze ceea ce e considerat reprezentativ pentru cultura spațiului național: să identifice zonele reprezentative ale spațiului respectiv; să selecteze cei mai buni interlocutori care dețin folclorul local sau să aibă în vedere diferențierea localnicilor de cei originari din alte zone geografice; să culeagă genuri și specii folclorice canonizate de clasificările teoretice, pentru a completa colecțiile existente. Remarcă caracterul imperativ al acestor instrucțiuni. Cercetătorul trebuia să respecte cu strictețe aceste îndrumări, formulate ca *reguli*, în afara cărora cercetarea nu avea valoare științifică. Retorica textuală folosită în aceste îndrumări metodologice arată că libertatea cercetătorului de a-și alege tema, zona, interlocutorii etc., este limitată de reglementările metodologice. Astfel, activitatea acestuia este înțeleasă ca *misiune* și *responsabilitate*: *misiunea* de a furniza date relevante pentru imaginea culturii unui spațiu definit ca *reprezentativ pentru teritoriul național*; *responsabilitatea* pentru caracterul obiectiv al datelor.

Finalitățile cercetărilor folcloristice sunt definite de specialiști, în relație cu specificul național: „Folclorul fiecărui popor este un organism în care elementele – genuri, teme, motive, mijloace de expresie etc. – *se corelează în chip specific poporului respectiv* [s.n.]”⁸. „Orice cercetare de teren, monografică sau tematică, făcută cu pricepere și cu scrupulozitate științifică este în ultimă analiză o contribuție importantă la cunoașterea *patrimoniului nostru popular* [s.n.] menită să îmbogățească *colecțiile naționale* [s.n.] sau *arhivele locale* [s.n.]”⁹.

În toate cele patru studii metodologice, îndrumările sunt organizate după etapele cercetării. Acestea sunt definite astfel: alegerea zonei; pregătirea culegerii propriu-zise, etapa de documentare; alegerea interlocutorilor; redactarea fișei de material; organizarea materialului cules. Voi structura analiza îndrumărilor metodologice, după aceste etape ale cercetării de teren.

Lectura analică a indicațiilor metodologice

Alegerea zonei

Conform îndrumărilor metodologice, cercetătorul care inițiază o anchetă folcloristică alege zona după un plan al disciplinei. O primă cerință este ca specialistul să se raporteze la macro-proiectul național de repertorizare și de teaurizare a folclorului. Strategia principală de investigare este extinderea progresivă a spațiului cercetat, de la satul ales ca reprezentativ pentru o regiune, la regiunea întreagă, considerată compactă din punct de vedere cultural. Obiectivul anunțat era studierea culturii tradiționale a unui spațiu care are multe similitudini, din punct de vedere lingvistic, etnografic și istoric. În textele teoretice selectate pentru analiză apar cu recurență: referința la spațiul național; imperativul alegerii zonelor reprezentative; respectarea „planului național” de cercetare a folclorului; luarea în considerare a cercetărilor

⁵ Conținând, probabil, și compromisurile ideologice, mai mult sau mai puțin evidente, cerute în epocă. Considerăm că aceste compromisuri ideologice sunt vizibile (și explicabile, din punct de vedere pragmatic) nu doar în prefață, *Cuvânt înainte*, ci și în conținutul textului științific „revizuit”.

⁶ Gheorghe Vrabie, *Folclorul. Obiect – Principii – Metodă*, București, 1947.

⁷ Paul Caravia, *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate România 1945-1989, Cuvânt înainte* Academician Virgil Cândea, Editura Enciclopedică, București, 2000, p. 544.

⁸ Mihai Pop, *Op. Cit.*, p. 106.

⁹ *Ibidem*, p. 136.

anterioare, în vederea acoperirii „petelor albe”, a zonelor necercetate, pentru atingerea dezideratului exhaustivității; studierea corpusurilor din zonele cercetate, cu scopul realizării unor studii comparative, care să ilustreze evoluția în timp a folclorului etc. Cercetarea de teren răspunde cerințelor unui proiect major al disciplinei, care are în vedere teritoriul *național* al țării și zonele considerate *reprezentative* pentru acest teritoriu. Strategia de cercetare este identificarea unor constante și verificarea acestora, pe un teritoriu care este extins progresiv, până la granițele naționale. Finalitatea este cartografierea datelor, cu relevarea caracteristicilor generale ale unui spațiu cât mai extins din interiorul granițelor naționale și acoperirea zonelor necercetate, numite metaforic *pete albe*¹⁰.

Acest tip de investigație mizează pe obiectivitatea cercetărilor folcloristice. Folclorul este văzut ca *produs invariabil* și *predeterminat* al colectivității definite spațial. Singurele variabile în funcție de care acest produs se modifică sunt spațiul și timpul. Cercetătorul ideal, așa cum este conturat de îndrumările metodologice, prin apelul la obiectivitate, este cel care instrumentează „mutarea” folclorului dintr-un mediu în altul: din mediul rural, în arhivă și de la oralitate, la documentul scris.

Etapă premergătoare culegerii

Conform acestui cadru metodologic, este necesară o informare prealabilă în ceea ce privește istoricul localității, ocupațiile locuitorilor și cadrul geografic al zonei. Datele geografice, istorice și culturale sunt considerate relevante pentru viața folclorică a colectivității. Scopul cercetătorului este și de a face conexiuni între aceste aspecte și textele folclorice, de a identifica, la fel ca în științele exacte, relația dintre cauză și efect. Demersul de cercetare are următoarele etape: culegere, iar apoi explicare, integrare logică într-un sistem organic ce are în centru dimensiunea spațială. Exhaustivitatea și obiectivitatea sunt principii de lucru promovate de metodologiile enunțate. Astfel, paradigma pozitivistă și premisele esențialismului¹¹ stau la baza macro-proiectului disciplinei, care își propune alcătuirea corpusului folcloric național. Ancheta folcloristică are ca finalități cuprinderea întregului teritoriu al țării și realizarea patrimoniului național, prin arhivele de folclor. Pe baza acestuia se vor realiza analize și studii de sinteză despre cultura națională.

Pregătirea anchetei de teren presupune, în al doilea rând, inventarierea cronologică pe genuri și pe specii a folclorului repertorizat, în scopul demersurilor comparative. Așadar, ipostaza cercetătorului trebuia să fie una de inițiat, de cunoscător al folclorului local. Cercetarea de bibliotecă are scopul de a *verifica* colecțiile realizate anterior anchetei preconizate. Noile cercetări trebuie să le adâncească și să le completeze pe cele anterioare. Prin respectarea acestor indicații, cercetătorul ar dobândi un orizont de așteptare adecvat cercetării, iar direcția de investigare ar fi bine definită, înainte de a ajunge pe teren. Cercetarea este continuarea unei activități începute anterior. Cuprinderea întregului spațiu *național* și elaborarea unor studii de sinteză prin care să se identifice *pattern-urile culturii naționale* pot

¹⁰ Metafora *petelor albe* pentru zonele țării necercetate din punct de vedere folcloric este folosită recurent de specialiștii care s-au impus în secolul al XX-lea. Această metaforă sugerează că o miză a proiectului de cercetare este exhaustivitatea, respectiv cuprinderea întregului *spațiu din granițele naționale*.

¹¹ Folosesc termenul *esențialism* în sensul definit de Vintilă Mihăilescu, *Antropologie. Cinci introduceri*, Polirom, Iași, 2007, p. 255: „categorie ce absolutizează diferența și esențializează diferitul în cadrul unui discurs despre Celălalt”.

fi realizate doar cu ajutorul mai multor generații de cercetători. Folclorul este înțeles ca fiind un dat al unui spațiu cultural, caracteristic acestuia, care se găsește *a priori*. Cercetarea de teren este, conform acestei metodologii, procesul de transfer *ad litteram*, de la oralitate la textul scris. Acest deziderat al obiectivității este specific pozitivismului.

Alegerea interlocutorilor

Conform metodologiilor în discuție, cercetătorul își selectează interlocutorii după niște criterii date de metodologia de cercetare: *originea și talentul*.

Cercetătorul avea datoria de a acorda prioritate interlocutorilor originari din localitatea sau din zona cercetată și să facă diferența între textele folclorice locale și cele provenite din alte zone. Originea interlocutorilor este un indiciu pentru originea textului folcloric: localitatea sau zona cercetată, în cazul celor originari din satul respectiv, alte zone, în cazul celor veniți în sat, în urma căsătoriei sau în cazul celor care au călătorit în afara satului. Cercetările urmăresc viabilitatea, dar și variabilitatea în timp și în spațiu a materialului folcloric, principiu introdus în cercetarea folclorului, prin teoria și metoda geografico-istorică, de Școala Finlandeză, în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Un alt principiu de selectare a interlocutorilor vizează *talentul* acestora („condițiile esențiale pe care le îndeplinește un bun interlocutor fiind: sociabilitatea, comunicativitatea, sinceritatea, naturalețea și înainte de toate talentul” – Dumitru Pop¹²). Identificarea indivizilor talentați dintr-o colectivitate este o cerință formulată ca *misiune* pentru cercetător („misiunea cercetătorului este să-l descopere pe acest unul, purtător de cântec, de poveste, de artă populară. Și lucrul nu este greu, deoarece satul întreg ți-l recunoaște de tip reprezentativ și ți-l indică ca atare” – Gh. Vrabie¹³).

Redactarea fișei de material

Fișa de material trebuia să respecte un tipar care se referă la informațiile pe care trebuie să le conțină, precum și la plasarea lor în pagină. Aceste indicații precise ofereau o standardizare și o uniformizare a materialului notat. De asemenea, respectarea acestor îndrumări au facilitat comparațiile și studiile sintetice ulterioare anchetelor. Instrucțiunile cereau ca pe fișă să fie notată și încadrarea la un motiv/ temă din bibliografia de specialitate („jumătatea din dreapta fiind rezervată pentru adnotări. Aici se poate face, de exemplu, trimiterea bibliografică a producției la motivul căreia aparține etc.” – Dumitru Pop¹⁴). Așadar, fișa de material conține piesa folclorică și interpretarea ei în cheia indexului tematic și de motive curent. Cercetătorul încadrează materialul de teren, unei categorii folclorice, încă din faza de notare pe fișă. Investigarea se face având în vedere clasificările folclorului/ indexul de motive. Materialul de pe fișă răspunde nu doar unor premise metodologice, ci și unor premise teoretice. Fișa de teren trebuie să se plieze tiparului teoretic, să se încadreze clasificărilor folclorului deja realizate. Cercetătorul realizează interfața între folclorul găsit pe teren și conceptele teoretice canonizate ale disciplinei, concepte înțelese ca fiind unice și general valabile, conform premiselor pozitivismului.

¹² Dumitru Pop, *Op. Cit.*, p. 158.

¹³ Gheorghe Vrabie, *Op. Cit.*, p. 154.

¹⁴ Dumitru Pop, *Op. Cit.*, p. 162.

Organizarea materialului cules

Odată cules, materialul urma să fie clasificat după criteriile: localitate, gen, specie, ciclu tematic, grup tematic, motive, variante, tipuri, suptipuri etc. Modul de organizare a materialului cules este un indiciu al viziunii asupra finalităților cercetării folcloristice în perioada respectivă: indexuri de motive, hărți care să surprindă distribuția spațială a unor categorii folclorice.

Analiza comparativă a metodologiilor de cercetare relevă criteriile de selectare a materialelor care trebuie înregistrate, așa cum sunt definite de canonul metodologic și lentila prin care cercetătorul urma să privească obiectul de cercetare al folcloristicii. Notele de teren sunt, parțial, rezultate ale acestei priviri asupra folclorului. Textele teoretice analizate au în subtext următoarele constante:

cercetătorul își asumă statutul de intelectual responsabil de valorificarea culturii tradiționale, în vederea identificării unui profil național identitar;

cercetătorul își subordonează proiectele intelectuale necesităților macro-proiectului național, care cuprinde întregul teritoriu al țării;

cercetătorul respectă niște criterii, în selecția materialului ce urmează a fi inclus în patrimoniul național; criteriile vizează *spațiul* (ales ca *reprezentativ* pentru cultura unei regiuni), *interlocutorii* (aleși după calitatea de deținători ai patrimoniului cultural imaterial local și după talentul lor) și *tema* (aleasă în conformitate cu clasificările teoretice ale culturii tradiționale, precum și cu necesitățile proiectului care urmărește monografierea zonelor și cercetarea exhaustivă).

Aceste criterii de selecție aplicate succesiv, în procesul anchetei folcloristice – a zonelor de cercetat, a temelor, a interlocutorilor și a textelor folclorice relevante – constituie lentila prin care sunt redimensionate aspectele socio-culturale studiate. Alegerea a ceea ce e mai realizat estetic, ca date pentru studii de sinteză despre cultura tradițională dintr-un spațiu definit după criterii etnice, ar conduce spre surprinderea caracterului *definitiv* și *superior* al culturii naționale și implicit al *națiunii*. Cercetarea folcloristică este, de fapt, un proces de selecție și implicit de transformare a textului oral în document scris. Criteriile de alegere utilizate în cadrul anchetei de teren sunt filtre de redimensionare și de transformare a materialelor, astfel încât acestea să poată fi folosite în etapele ulterioare de patrimonializare și de teaurizare a lor. Cercetarea de teren era proiectată din perspectiva finalităților disciplinei.

Etape de cercetare în perioada comunistă

În perioada interbelică, pentru Școala Sociologică de la București, observarea aspectelor sociale, în întregul lor, este un obiectiv major al cercetărilor de teren. Cercetătorul avea în vedere atât textul poetic, cât și contextul în care e performat, având două modalități de informare cu privire la obiceiuri: observarea acestuia, în desfășurare sau obținerea informațiilor de la locuitorii satului. În 1947, Gheorghe Vrabie propune ca obiectiv de cercetare urmărirea *faptelor vii și actuale*, folclorul în *întreg angrenajul psihic și social*.

Această linie de cercetare este întreruptă, începând cu 1948. După instaurarea comunismului, cercetările din România se caracterizează printr-o ruptură față de perioada interbelică: „This scientific tradition was interrupted by the new ideology of the communist

period”¹⁵. „They represent a collection of literary folklore that does not mention, however, the context of cultural data.”¹⁶. De asemenea, studiile teoretice și metodologice din perioada interbelică au devenit inaccesibile, după instaurarea comunismului. Dumitru Pop, cel care a publicat o metodologie în primul deceniu comunist, la fel ca ceilalți specialiști din generația sa, a fost în situația de a nu putea menține repere teoretice pentru cercetarea folclorului. Conform orientărilor în vigoare și bibliografiei promovate în primii ani ai comunismului, el propune un model de cercetare diferit de cel interbelic. *Observația* ca metodă de cercetare nu mai este menționată de Dumitru Pop. Instrucțiunile sale metodologice se referă doar la un aspect al realității, cel al textelor ritual-ceremoniale și literare, nu și la cel al riturilor, al credințelor, al actelor magice etc.

După un deceniu, metodologia de culegere a foclorului scrisă de Mihai Pop și cea scrisă de Ovidiu Bârlea reintroduc, în discursul teoretic, referințe privitoare la practica cercetării ritualurilor și nu exclusiv a textelor folclorice. Așadar, relativa liberalizare din comunism (1965-1971) permite unele deschideri spre curente europene, precum și redimensionări ale discursului științific: „More and more Romanian professors were sent for didactic purposes to the USA and Western Europe, where they became acquainted with recent methodological orientations in anthropology. [...] This opening towards the West- European academia led to the application of semiotics and of structuralist and functionalist models in Romanian ethnology as well.”¹⁷

În 1967, Mihai Pop ilustrează importanța investigațiilor sociologice, pentru înțelegerea fenomenelor folclorice. Totuși, în aceste îndrumări metodologice, investigațiile sociologice sunt plasate în plan secund, în raport cu cercetarea folclorică: „[...] Cercetarea artistică presupune pentru fiecare domeniu al folclorului [literatura, muzica, dansul, n.n.], studiul genurilor, al mijloacelor de expresie ale fiecărui gen în parte și al stilurilor regionale și de epocă.”¹⁸ Chiar dacă Mihai Pop face apel la principiile funcționalismului în abordarea fenomenului folcloric, metodologia propusă urmărește în primul rând creațiile artistice și variantele acestora: „Putem deci socoti ca primă etapă a cercetării *sistematizarea variantelor, gruparea lor tipologică* [s.n.]. Tipurile de variante pot corespunde unei anumite răspândiri teritoriale și se pot stratifica în timp. Având în vedere că zonele folclorice nu evoluează uniform și că, în momentul culegerii, ele se pot găsi în etape deosebite ale dezvoltării istorice, diferențele geografice pot uneori să ne dezvăluie *stadii diferite din istoria variantelor* [s.n.].”¹⁹ Prin metodologia sa, Mihai Pop propune o ipostază a cercetătorului diferită de cea conturată anterior. Specialistul nu doar „culege date de pe teren”, ci are în vedere realizarea unor conexiuni între aspectele folclorice investigate, în vederea stabilirii unei structuri compoziționale: „Dar nici subiectele și temele nu au în folclor o existență izolată, ci se corelează prin raporturi multiple cu celelalte mijloace de expresie, în cadrul fiecărui gen. Cercetarea acestor corelații este deci o nouă etapă în munca de apropiere de esența artistică a

¹⁵ Eleonora Sava, *The Cluj Archive of the Folklore Society: Ethnological Practices in Communist Romania*, în Eleonora Sava (coordonator), *The Ethnological Archive. Paradigms and Dialogues*, Morlacchi University Press, Perugia, Italia, 2011, p. 22.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 29-30.

¹⁸ Mihai Pop, *Op. Cit.*, p. 109.

¹⁹ *Ibidem*, p. 110.

faptelor de folclor. [...] cercetarea structurii compoziționale a arhitectonicii genului.”²⁰ Așadar, cercetătorul evidențiază importanța contextualizării, însă contextualizarea este înțeleasă nu prin raportare la elemente sociale, ci prin raportare la alte elemente artistice. Remarc faptul că, în cele din urmă, cercetarea are în vedere identificarea specificității locale și a variației acesteia în timp. Așadar, finalitatea este cunoașterea caracterelor locale. Obiectul de cercetare, în acest demers, este reprezentat de creațiile artistice, iar metoda utilizată este cea geografico-istorică. Aceasta este una dintre teoriile majore în Europa secolului XX, teorie care vine pe filieră germană (secolul al XIX-lea) și pe linie scandinavă (secolul al XX-lea).²¹

În 1969, Ovidiu Bârlea propune explicit un model de anchetă prin observație, acordă importanță contextului de performare a folclorului. Și în viziunea lui Ovidiu Bârlea, folclorul, creațiile artistice sunt în prim-plan, spre deosebire de modelul de cercetare al Școlii Sociologice de la București, care vizează surprinderea întregului angrenaj social dintr-un cadru spațio-temporal determinat. Așadar, în perioada relativei liberalizări, teoreticienii revin, însă doar parțial, la principiile metodologice din perioada interbelică. Contextul ideologic al perioadei comuniste nu permite orientarea cercetărilor spre latura socială, ca în anii dintre cele două războaie. Latura artistică a folclorului ar trebui să fie, conform metodologiilor analizate, componenta principală a cercetărilor.

Îndrumările metodologice analizate mai sus indică relația dintre metodologie și finalitățile disciplinei, pe de o parte și contextele politice (perioada interbelică, primul deceniu comunist, perioada relativei liberalizări), pe de altă parte: aspecte din domeniul socio-cultural intră în atenția cercetătorilor, în perioada interbelică și în anii relativei liberalizări; în primul deceniu comunist, cercetările sunt direcționate pe linia filologică impusă și prin studii traduse din folcloristica sovietică.

Concluzii

Teoreticienii metodologiilor de cercetare din România perioadei comuniste (Dumitru Pop, Mihai Pop și Ovidiu Bârlea și Gheorghe Vrabie) pun în prim-plan cercetarea *textelor artistice* din cultura tradițională și a motivelor specifice, contextul de performare a lor fiind menit să ilustreze semnificația textelor. Deși susțin importanța contextului, cercetătorii tratează folclorul ca text cu valoare estetică, nu ca fapt social. Metodologiile de cercetare propuse ilustrează faptul că investigația de teren are scop de verificare și de completare a culegerilor anterioare, culegeri grupate pe genuri și pe specii și ordonate cronologic. Indicațiile mențin tonul imperativ în formularea îndrumărilor cu privire la temele care trebuie cercetate, la alegerea interlocutorilor, a regiunilor geografice etc.

În spațiul românesc, discursul teoretic al secolului XX se construiește în continuarea proiectelor culturale din secolul al XIX-lea. Metodologiile de cercetare definesc culegerile de folclor ca fiind surse pentru realizarea corpusurilor, a atlaselor și a tipologiilor. Exhaustivitatea și obiectivitatea sunt deziderate în realizarea acestora. *Identitatea națională, caracteristicile definitorii ale folclorului național* sunt structuri recurente în discursul teoreticienilor. Putem vorbi despre o etnologie națională practică în toată Europa, în secolul

²⁰ *Ibidem*, p. 110.

²¹ „[Comparative Folklore Theory] The main tradition of European folklore scholarship proceeds in a direct line from the Germans of the early nineteenth century to the Scandinavians of today”, Richard M. Dorson, *Current Folklore Theories*, în „Current Anthropology”, Vol. 4, No.1., Feb., 1963, pp. 93-112, p. 93.

al XIX-lea și în prima jumătate a secolului XX, revigorată și adaptată în timpul comunismului, în mod specific, în toate fostele țări comuniste. Principiile metodologice din îndrumările pentru culegerea folclorului sunt proiectate din perspectiva finalităților disciplinei. Cercetările de teren, așa cum sunt definite de studiile metodologice, modelează rezultatele anchetelor, conform acestor finalități.

Bibliografie

- BÂRLEA, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- CARAVIA, Paul, *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate România 1945-1989*, Cuvânt înainte Academician Virgil Cândea, Editura Enciclopedică, București, 2000.
- DORSON, Richard M., *Current Folklore Theories*, în „Current Anthropology”, Vol. 4, No.1., Feb. 1963, pp. 93-112.
- MIHĂILESCU, Vintilă, *Antropologie. Cinci introduceri*, Polirom, Iași, 2007.
- POP, Dumitru, *Folclor literar românesc. Partea I. Note din cursul ținut în anul universitar 1956/1957*, Litografia Învățământului Cluj.
- POP, Mihai, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Casa Centrală a Creației Populare, București, 1967.
- SAVA, Eleonora, *The Cluj Archive of the Folklore Society: Ethnological Practices in Communist Romania*, în Eleonora Sava (coordonator), *The Ethnological Archive. Paradigms and Dialogues*, Morlacchi University Press, Perugia, Italia, 2011.
- VRABIE, Gheorghe, *Folclorul. Obiect – Principii – Metodă*, București, 1947.
- VRABIE, Gheorghe, *Folclorul. Obiect – principii – metodă – categorii*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1970.

RECYCLING THE WOOLFIAN TEXT – VERSATILE GRAPHIC REPRESENTATIONS FOR VARIOUS TYPES OF RELATIONS BETWEEN TEXTS

Mihaela-Alina Ifrim, PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați

*Abstract: Literature, as well as other fields, is characterized by an 'evolution of mentalities' (Foucault) manifested as a constant re-animation of previous texts. Thus, one becomes aware of the matrix of texts around us, 'a world of others' words' (Bakhtin), which leaves a strong feeling of déjà-vu. In this context, hyperreality is no longer a concept, but a reality, a result of the continuous process of globalization triggered by the technological present society. The Woolfian text has its well-deserved place in this complex web, being able to provide the necessary samples for an analysis intended to 'technicalize' the various relations established between texts (under focus here being Sally Potter's **Orlando** and Michael Cunningham's **The Hours**). The present paper represents in fact an attempt to apply Paul Baran's graphic representation of types of internet networks in order to emphasize the interwoven texts which emerge as a result of a process of intertextuality/transtextuality. As the latter are already seen as a method of composition which pre-determines its reading by appealing to external sources belonging to a multi-dimensional cultural space, this analogy might prove useful in organizing the relations between texts, providing a clear classification into three groups: centralised, decentralised and distributed networks.*

Keywords: intertextuality, transtextuality, hyperreality, Virginia Woolf, networks

1. Intertextuality/Transtextuality

Literary theorists have always been interested in identifying the multitude of relations established between texts, aware of the fact that the birth of 'utterances' is a result of humanity being connected to a 'network' of conjoint knowledge. In the well-known modernist visionary fashion, Virginia Woolf states that 'masterpieces are not single and solitary births, they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of people, so that the experience of the mass is behind the single voice'. (1977: 72) Her words can be read as an anticipation of the postmodern debates on intertextuality/transtextuality which are focused on understanding how 'utterances' are outlined through acts of culture reanimation.

In mediating problems of inter/trans-textuality, the structuralist and poststructuralist theories regarding the literary text, as complex as they might be, in the end, have one common denominator as they see the literary work(s) as not being original, unique and able to form unitary wholes but as an enclosed system consisting of certain selections and combinations. The debates on text/textuality are created around a *trinity*: author/text – reader – intertextuality. The argument that the text is formally and semantically coded in a systemic way places the reader in the centre of this equation as his main task is to decode; nevertheless, in his quest, the reader deals with the text which is always partly written by another partly visible text, or in other words the process of decoding also implies accessing relations of intertextuality.

Early studies on intertextuality were focused around semiology. The distinction between denotation – the uncoded meaning of a sign – and connotation – the social and cultural meaning of the sign – made possible the assumption that there is a social and ideological determination of language as utterance. Thus, dealing with the concept of

intertextuality inevitably leads to posing questions which, to some extent, still remain unanswered: ‘Does intertextuality open the text to history, or to yet more textuality? Is intertextuality a manageable term, or is it essentially unmanageable, concerned with finite or infinite and overwhelming dimensions of meaning? Does intertextuality provide us with a form of knowledge, or does it destroy what was previously considered to be knowledge? Is the centre of intertextuality in the author, the reader or the text itself? Does intertextuality aid the practice of interpretation, or resist notions of interpretation?’ (Allen, 2000: 59) Although the questions formulated deepen and complicate the study of intertextuality, efforts are still made to organize the variety of articulated theories in a clear and applicable manner.

From the plethora of definitions and redefinitions regarding intertextuality, extremely useful for the attempt to graphically represent various types of relations between texts are the ground-breaking theories conveyed by Gerard Genette. Usually referred to as a fearless and tireless explorer of the relations between criticism and literature, Genette reformulates and incorporates the concept of intertextuality within transtextuality, grasped by Graham Allen as being ‘intertextuality from the viewpoint of structural poetics’. (2000: 98) Textual transcendence or transtextuality, in Genette’s vision, represents all that places the text in an either overt or concealed relation with other texts, being actually his version of what is already understood as intertextuality. In his endeavour to include all transformational processes a text may suffer, he subdivides transtextuality into five categories as follows: 1. **Intertextuality** is, here, reduced to the form of quotation, allusion or plagiarism, all implying a direct relation between two or more texts in the sense that one text contains the other; 2. **Paratextuality** represents the relation shared between a text and its paratext. Being divided into peritext (titles, chapter titles, prefaces and notes) and epitext (interviews, reviews, private letters and other authorial and editorial discussions which do not belong to the actual text) the paratext helps to direct and control the reading and more importantly, the reception of a text; 3. **Metatextuality** links a commentary to the text it comments upon or in other words it refers to both the explicit and implicit critical commentary of one text on another; 4. **Hypotextuality** or hypertextuality embodies the actual palimpsest in the sense of ‘literature in the second degree’ that is, the relation of superimposition of a text (new writing) onto another (preceding writing) via all forms of imitation such as pastiche and parody. 5. **Architextuality** represents the categorisation of a text as part of a genre, therefore linking the text to types of discourses of which it is a representative.

In order to highlight phenomena of intertextuality/transtextuality in the actual analysis of rewritten/recycled texts, Paul Baran’s graphic representation of types of internet networks¹ might prove useful. He distinguishes three types of networks: the centralized or star network, the decentralized network and the distributed or grid or mesh network (Fig. 1) (1964: 1).

¹ Paul Baran was a famous Polish-American engineer with major contributions in the development of computer networks. As my knowledge is limited in this field I must note that I came across this system of networking by chance while surfing the internet. Having found the image of the three networks following a brief description of Genette’s subdivisions of transtextuality on a blog post (<http://seansturm.wordpress.com/2010/08/09/genette-on-transtextuality/>) stirred my interest as the analogy has great potential in mapping the relations established between texts.

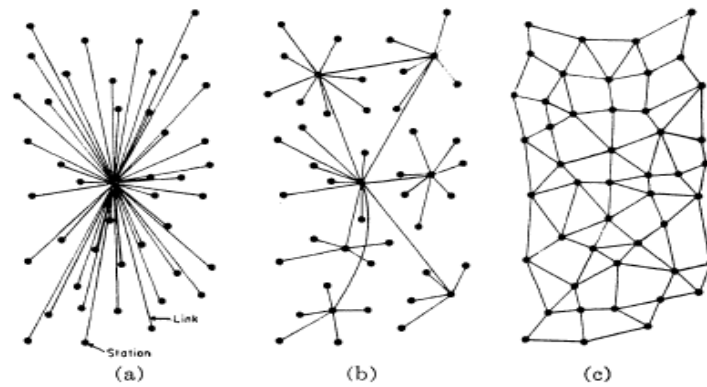


Fig. 1—(a) Centralized. (b) Decentralized. (c) Distributed networks.

Fig. 1. Paul Baran's *Types of Networks*

Following the technical language, the three types of networks are constructed around a central node (in this case the author/text) which is connected to a station via an established link. As the mere description of the networks might prove a little confusing and hard to follow, they will be reflected with examples extracted from the analysis of some samples provided by the Woolfian text and its rewritings.

2. The centralized network

When applied to represent relations between texts, the centralized network can be read as an illustration of the connection established between a text and the literary criticism emerging around it. In other words, it can reflect what Genette terms metatextuality. (Fig. 2) The central node, that is, the text, transmits information under the form of carefully constructed and encoded messages to the station, i.e., the reader, whose role is to decode. However, it cannot be omitted that at the same time the reader enables the construction of metatext, a perspective which allows the reasoning that the metatext can also function as station. Thus, the link between the central node and the station is generated by the reader. In a simplistic manner, the same network can represent the relation between the text and its epitext as, in order to decode the meaning, the reader is bound to move outside the unitary system.

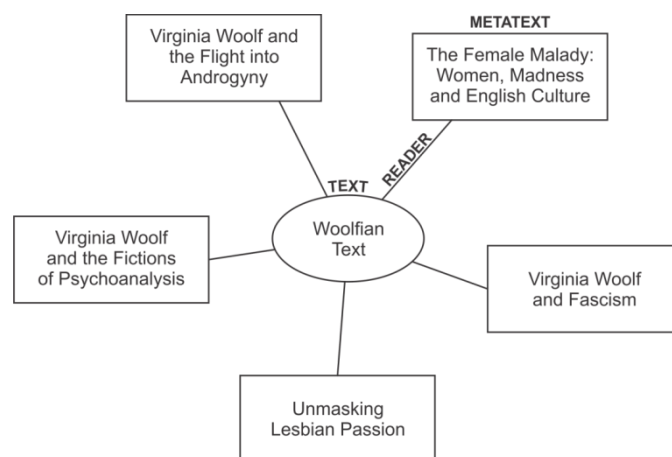


Fig. 2. Centralized network

Let us consider for example, *Mrs. Dalloway* and *Orlando: A Biography*. Whilst the two novels are written by a highly appraised writer, it is common knowledge that they are surrounded by metatextuality, that is, critical texts which, in this particular context, discuss issues of androgyny, psychology of trauma, aftermath of war, lesbianism, autobiography, and so on. Yet, in order for these theories to be formulated, the reader must apply a method of reading that requires accessing external, authorial complementary sources, i.e., - epitexts. Such sources are abundant in the case of the Woolfian text, being materialized under the form of diaries, letters and essays. Therefore, complying with the framework thus formulated, the reading of *Orlando* follows a paratextual, pre-established path, the novel being considered to be a *roman à clef*, as the entries in Woolf's diary suggest that the main character is a disguise of Vita Sackville-West – 'Vita should be Orlando, a young nobleman' (1954: 112), a standpoint which is moreover strengthened by pictures of Vita as Orlando inserted in the American edition of the book.

Also by means of epitext, the reader is convinced that in *Mrs Dalloway*, Septimus Smith functions as Clarissa's double finally dying by committing suicide in her place, as Woolf acknowledged in the introduction written for the Modern Library edition of the same novel:

'Of *Mrs Dalloway* then one can only bring to light at the moment a few scraps, of little importance or none perhaps; as that in the first version Septimus, who later is intended to be her double, has no existence; and that Mrs Dalloway was originally to kill herself, or perhaps merely to die at the end of the party. Such scraps are offered humbly to the reader in the hope that like other odds and ends they may come in useful'

(1928: vi, qtd. in Pawlowsky, 2003: xi)

Although both *Orlando* and *Mrs Dalloway* are novels constructed around the theme of androgyny, the difference resides in that *Orlando* is a character outlined in such a manner as to overtly declare it, whereas, in what regards *Mrs Dalloway*, the male and the female nature of a unitary whole implied by the myth is sustained by the declared intention that Septimus is to function as Clarissa's double. Furthermore, the reader is encouraged to decode these texts in this direction yet by means of another epitext '... in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating.' (Woolf, 1977: 106). Along these lines, metatexts such as *Androgyny in Mrs Dalloway* (Nancy Taylor, 1991) or *Virginia Woolf and the Flight into Androgyny* (Elaine Showalter, 2003) are likely to have been formulated via, among others, authorial paratexts provided perhaps with the intention to manipulate towards pre-established patterns of reading.

Therefore, one may assert that the centralized network reflects basic types of reading thus being representative for the first level of text analysis, in which both the paratexts and the metatexts direct the reading towards absolute meanings.

3. The decentralized network

The second network consists in a multitude of interconnected centralized networks where each central node of each star in the network represents a text. The connection is established via links settled only between central nodes. Here, too, must be identified a central text which finds itself in relation with other secondary texts. This particular graphic is representative both for what Genette distinguishes as being processes of intertextuality and hypertextuality, the secondary texts either making reference to the central text by means of plagiarism, quotation or allusion or transforming it. An aspect which cannot be neglected is that every secondary text produces its own metatext. (Fig. 3)

Therefore, the two Woolfian texts, *Mrs. Dalloway* and *Orlando: A Biography*, are here in direct relation with other texts, namely Michael Cunningham's novel *The Hours* and Sally Potter's filmic text *Orlando*, which contain and furthermore transform the initial text. Following Genette's terminology, both secondary texts can be considered intertexts, in the sense that they both make allusion and quote the initial text, as well as hypertexts designed to alter the meaning of the hypotext. In this network, the hypertexts absorb the original text together with its metatext in order to alter the meaning completely.

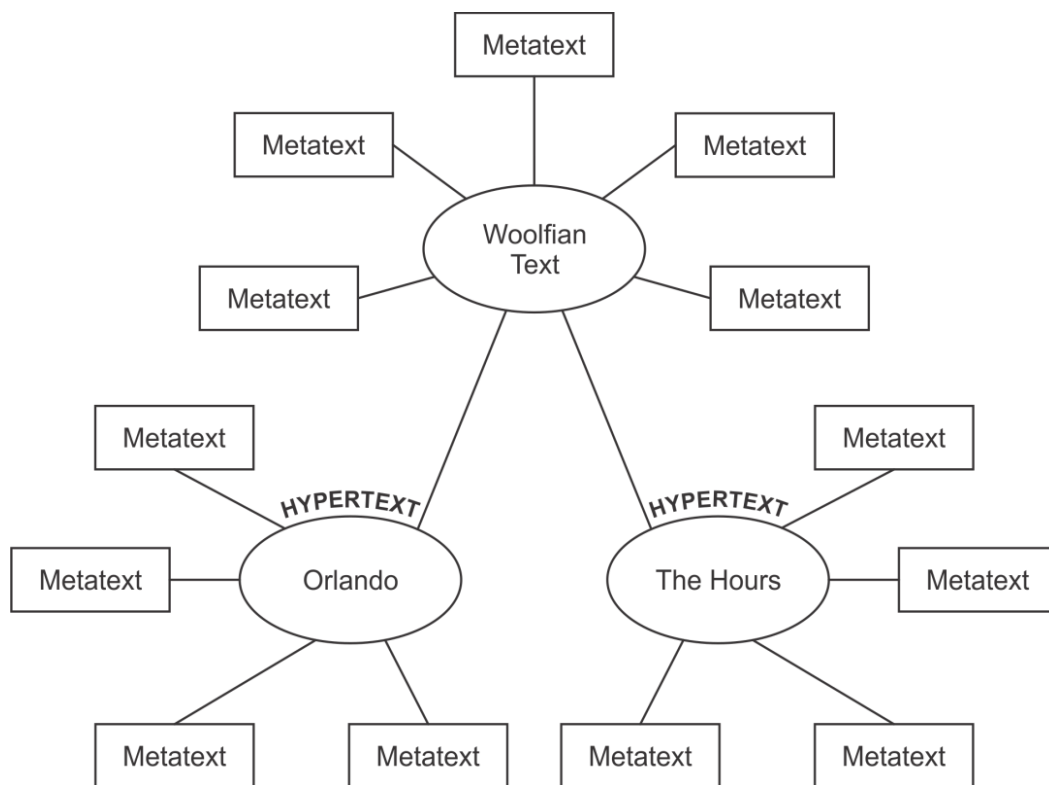


Fig. 3. Decentralized network

The Woolfian text at the core of this network led to metatexts revolving around aspects such as *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, *Unmasking Lesbian Passion*, *Virginia Woolf and Fascism*, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture*, *Reinventing Grief Work: Virginia Woolf's Feminist Representations of Mourning in*

Mrs. Dalloway and *To the Lighthouse*, **Androgyny** in *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf and the *Flight into Androgyny*, etc. In the process of transformation, the key words bolded become themes and motifs incorporated in the hypertext. In this context, Cunningham imagined a transition from the mentally ill author writing with the idea of suicide in mind to the reader tempted by the same thought and, finally, to the AIDS stricken celebrated author committing suicide, and in formulating it, as a tribute to Virginia Woolf, he constantly juggled with the idea of death and with emotional disturbed characters, blurring the certainty of sexual orientation as characters constantly oscillate between heterosexuality and homosexuality. A significant leitmotif, the theme of the scarring war in *Mrs Dalloway* is replaced in *The Hours* with the epidemic AIDS with the same intention, that of emphasizing that they are deeply damaging events ‘In *The Hours*, AIDS is a factor in one of the three stories, rather in the way the First World War is a factor in *Mrs Dalloway*. It’s the event after which nothing’s ever the same again’. (Canning, 2003: 104)

Potter’s *Orlando*, in its quality of hypertext, transforms the original text primarily to make it suitable for the screen by means of a simplified narrative which in order to be psychologically convincing has to provide motivations for the fantastic events Orlando must undergo, whilst the novel leaves them unexplained. As a result, the immortality of the main character is explained as an act of compliance to the request of Queen Elizabeth I, ‘[00:11:20] Do not fade, do not wither, do not grow old...’ (*Orlando*, 1992) and although *Orlando* is Woolf’s single novel in which death represents a remote possibility and the problem of war, is not treated as an utterly transforming and affecting event, Potter chooses to motivate the shift of gender as being a reaction of rejection towards the violence and the cold blood a man should display in time of war placing the event in the fourth section of the movie called **1700 Politics**. It has been asserted that Woolf constructed *Orlando* as a metaphor for English literature and Potter remains faithful to it by constantly gathering an entire history of famous art paintings. On screen, the shift of gender Orlando undergoes and the contemplation of his image as a she form an image which is overwhelming in how similar it is with Gustav Klimt’s 1899 Art Nouveau canvas, **Nuda Veritas**². Sally Potter outlines Orlando as a nonconformist character breaking norms by refusing to get married, for example, and by giving birth to a female child, thus disregarding Queen Victoria’s decision that, unless she has a son, she will lose her inheritance. But this rebellion against authority represents a form of homage to Virginia Woolf and a manner of remaining true to her beliefs and actions.

4. The distributed network

Finally, the third type of network in question, the distributed one, represents a multitude of texts directly connected. This mesh of interwoven texts supports the theory that the text is not and cannot be considered a monad, a unitary and self-sustainable system and must not be interpreted as a one time, unrepeatable utterance. (Fig. 4)

² A photograph of the canvas is available at <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-nuda-veritas-1899.ihtml>

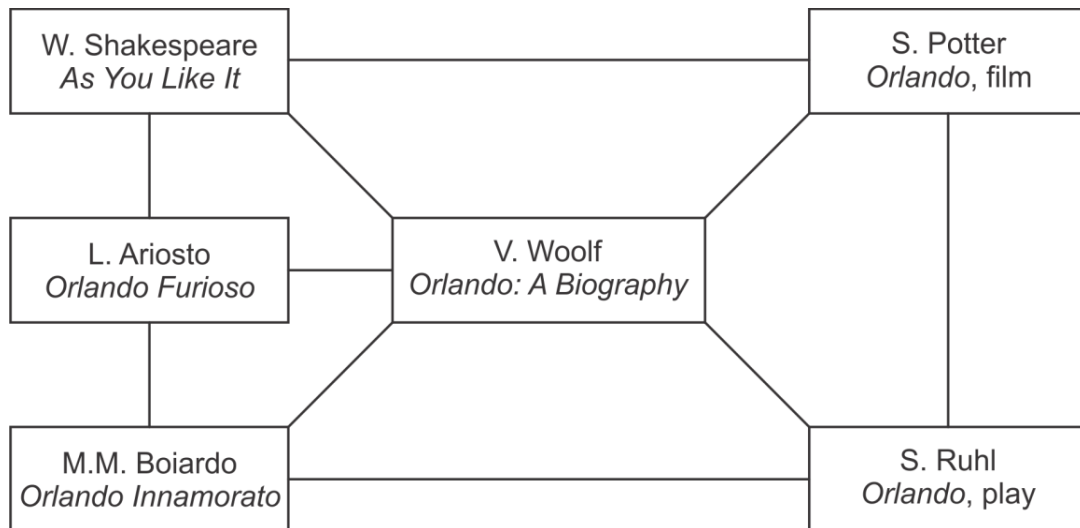


Fig. 4. Distributed network

As it can be observed in Fig. 4, the Woolfian text placed at the core of the network has a double function, being both hypertext, as – it accesses and transforms previous texts, and hypotext, as – it is accessed and transformed in its turn. Shakespeare is a recurrent theme in the works of Virginia Woolf, *Orlando: A Biography* being no exception. The novel can be read as an act of homage to Shakespeare, whose frothy comedies are a celebration of gender change and mistaken identity. The very name of the character is borrowed from the main character in Shakespeare's *As You Like It*, in its turn a choice inspired from Ariosto's *Orlando Furioso*, which is considered to be a continuation of Boiardo's unfinished poem *Orlando Innamorato*; key characters in the novel, such as Sasha, Archduke Harry, and last but not least, Orlando, disguise their gender. Woolf connects her text both with Shakespeare and with Ariosto's maddened character, in a sequence where Orlando witnesses a performance of *Othello* on the ice as an anticipation of the frenzy of grief he is to suffer by losing Sasha: 'A black man was waving his arms and vociferating. There was a woman in white laid upon a bed. [...] The frenzy of the Moor seemed to him his own frenzy, and when the Moor suffocated the woman in her bed it was Sasha he killed with his own hands' (Woolf, 2002: 33). On screen, Potter links her filmic text to Shakespeare by replicating the scene. The filmic text transforms through Orlando's direct address to the camera as he concludes [00:25:57] 'Terrific play.' (*Orlando*, 1992), almost as if Woolf's homage to Shakespeare is now incorporated in the two spoken words. It can be noticed that the texts of the grid network mirror each other in a seemingly bottomless series of reflections and repetitions, fact which allows reasoning that this type of network can be continually built by adding texts, regardless of the genre they pertain to, incessantly questioning how far back history is to be accessed in mapping the relations between texts.

5. Final remarks

One must realize that literature, seen as the postmodern condition, manifested by reiterations of previous texts or, in other words, by a continuous process of *simulacra* production, represents the source of the constant struggle to chart the numerous relations between texts, in an attempt to grasp to what extent and, more importantly, to what cost the

meaning is altered. The examples used to reflect the three types of networks are selected in such a manner as to revolve around the Woolfian text however, at the core of the networks can be positioned any text, the networks proving to be versatile from this point of view. Although the networks displayed in the present paper do not provide answers for questions raised by intertextuality, they might prove useful in selecting and organizing analyses of texts in relation.

Acknowledgement: The author acknowledges the support provided by Project SOP HRD – PERFORM/159/1.5/S/138963.

References

- Allen, Graham, (2000) *Intertextuality*, London: Routledge
- Baran, Paul, (1964) *On Distributed Communications Networks*, **Communications Systems**, Volume CS-12, Number 1, Printed in the USA
- Canning, Richard, (2003) *Hear Us Out* [conversations with gay novelists], New York: Columbia University Press
- Potter, Sally, (director/writer) (1992) *Orlando* (film), released by Sony Pictures Classics
- Woolf, Leonard, (1954) *A Writer's Diary*, New York: Harcourt Inc.
- Woolf, Virginia, (1977) *A Room of One's Own*, London: Grafton, An Imprint of HarperCollins Publishers
- Woolf, Virginia, (2003) *Mrs Dalloway*, Introduction by Merry M. Pawlowski, London: Wordsworth Classics
- Woolf, Virginia, (2002) *Orlando: A Biography*, New York: RosettaBooks LLC

MAGIC REALISM, BETWEEN GLOBALIZATION AND NATIONAL IDENTITY

Delia-Maria Radu, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: The paper focuses on the way Magic Realism had its roots in Europe, changed and became a Latin-American phenomenon, which “caught” and spread again towards Europe, being appreciated world-wide while turning to issues related to national identity, periods and features.

Keywords: Magic Realism, origins, globalization, national, success

Globalization

Before looking at Magic Realism as a globalized phenomenon, we must first see what globalization, a widely used word nowadays, really is. We start with Ronald Niezen’s definition, according to which the term globalization has come to mean almost any process in which distinct people, who possess unique languages and ways of life, are being assimilated into a wider humanity [...] the creation of a tradition- and nation-transcending, cosmopolitan way of life. (Niezen, 2004:36-37) Cultural globalization is about how people make sense of the world and themselves in the light of a variety of competing world views and assumptions (MacGregor, 2008:35)

Various studies point out the fact that globalization is not a recent (or modern) phenomenon, if we understand by it the way literary influences and ideas have „travelled” from one author to another, finding new meanings and shapes.

Magical realism has become globalized to the point that it now represents the literary language of the emergent postcolonial world, thinks Homi K. Bhabha (see Hart, 2005:6), and it has travelled a long way since its beginnings.

Magic Realism: origins and evolution

In 1925, when speaking about the post-Impressionist painting in his work *Nach Expressionismus. Magischer realismus*, the German art critic Franz Roh could never have guessed the destiny of the term he launched in the international artistic world. Showing that the mystery was not outside the represented world, but hiding behind it, he was drawing attention to the juxtaposition of reality and appearance, to the unperceived connections between objects. Translated into Spanish, his work was published in *Revista de Occidente* two years later, and reached the Latin American intellectual circles. But there were other influences as well.

Tommaso Scarano tells us the story of three young men meeting on the terrace of a Parisian café: Miguel Ángel Asturias from Guatemala, Alejo Carpentier from Cuba, and Arturo Uslar Pietri from Venezuela. They came into contact with the Surrealists and were influenced by them, but felt the desire to express the American world, to return home and learn about their continent. Asturias was obsessed by the Maya culture, Carpentier was fascinated by the negro elements of Cuban culture, Uslar Pietri became convinced by the fact that the special role of the Latin American writer was “to reveal, to discover, to

express the almost unknown, almost hallucinatory reality which was Latin America, in order to penetrate the great creative mystery of the cultural crossbreed.” (in Linguanti, 1999: 15) Consequently, Asturias adopted Mayan influences and traditional indigenous story telling structure in his *Men of Maize* (1949), Carpentier later spoke of the history of America as a chronicle of the marvellous real.

The return of these writers to Latin America coincided with a large migration of Europeans, particularly from Spain, and with a time of maturation for many Latin American countries which sought to create and express a consciousness distinct from that of Europe (Bowers, 2004:16). Magic realism (or magical realism as some critics name it) was going to become a means of expressing authentic American mentality and developing an autonomous literature, in spite of its ‘old continent’ initial influences, making use of oral and literary narrative traditions and a mixture of real and magical. Jorge Luis Borges, considered the precursor to magic realism, acknowledged influences from both European and Latin American cultural movements, and this mixture of cultural influences has remained a key aspect of magical realist writing, considers Bowers (2004:18).

Angel Flores’ essay *Magic Realism in Spanish American Fiction* (1955) emphasized the connections between magic realism and European modernist aesthetics, while Luis Leal, in *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* (1967) claimed that magic realism was an exclusively New World literary movement.

Magic Realism and the Boom

Flores’ essay attracted renewed interest in Latin America and led, in a way, to the so-called ‘Boom’ of the ’60s, a movement in which experimental Latin American literature, based on both European and Latin American influences, was published in large numbers. Thus, for the first time, Latin American novelists were able to exert an influence on their counterparts from Europe and the United States. Initially comprising only male writers, the Boom coincided with an international awakening interest for women’s voices.

Magic realist works belonged to this Boom which was also made possible by a change on the literary market. Before that, writes De Castro, (2008:100), “In each country, no one knew what was being written in other Latin American countries; especially because it was so difficult to publish a first novel or a first collection of short stories or get them recognized. All of the publishing houses were more or less poor and, in the larger countries, prejudiced in favour of foreign literature”.

Things changed when editors accepted that “Spanish literature is any literature written in the varied forms of Spanish... (our) contemporary literature is one literature and one only, even though the actual linguistic experience may be sited in places as distant as Santiago de Compostela (Spain), Santiago in Cuba, Santiago in Chile and Santiago del Estero (Argentina)” (see De Castro, 2008:172) Thus, the development of a pan-Latin American literary market and space is one of the main reasons behind the development of the boom. The works of the writers who have become known worldwide were exported not only due to their quality, but also because of their intelligent appeal to an international mass readership, argues De Castro (2008:101).

For Regina Janes, the Boom was the literary equivalent of decolonization, a decade of sudden, unexpected and international acclaim of several generations of Latin American writers whose works crossed national and linguistic boundaries within Latin America and then kept travelling, via translations, to other continents. It conquered Europe and North America, but it also made Latin American readers read Latin American writers with the avidity they had once reserved for the French, the North Americans, and Kafka (Janes, 1991:6), a phenomenon which proves, once again, more and more difficult nowadays, as in De Castro's words, "Perhaps one of the great paradoxes of globalization is that, for many of our writers, the true challenge is no longer that of being read abroad, but, rather, in capturing again the local reader" (2008:103).

Some of the novelists were at various times in regular communication with one another and, with them, Spanish American fiction found a new confidence, a sense of its place in the world, and of what its sources of power were: strong local or family traditions of oral narrative; a set of political realities which were often already, without having to be arranged or refocused, operatic or farcical; a long tradition of dead-pan irony, and a remorseless commitment to jokes. (see Sturrock, 1996:393)

In the 1990s, a new wave of writers using elements of magic realism appeared, and new theories of magical realism emerged, inspired by cultural studies and postcolonial theory, and magic realism no longer referred to Latin America only, finding representatives in North America, Europe and Africa as well. For Maggie Ann Bowers, magical realism in literature in the English language appeared first in the early 1970s, and notable locations of magical realism are Canada, the Caribbean, West Africa, South Africa, India, the United States and England, with acknowledged magical realism writing also being produced in Australia and New Zealand, but there are other voices also placing it in Eastern European countries like Romania, for instance (including Hertha Muller in it).

A list of representative novels for magic realism would include Miguel Ángel Asturias's *Men of Maize*, Alejo Carpentier's *Kingdom of this World* (both published in 1949), Günter Grass' *The Tin Drum* (1959), Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* (1967), Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior: A Memoir of a Girlhood Among Ghosts* (1976), Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1980), Isabel Allende's *The House of the Spirits* (1982), Patrick Süskind's *Perfume* (1985), Toni Morrison's *Beloved* (1987), Laura Esquivel's *Like Water for Chocolate* (1989), Ben Okri's *The Famished Road* (1991) and so on. While each displays characteristic features, critics have generally tried to find common elements to include them in the mode.

Focusing on contemporary British fiction, Anne Hegerfeld notes that magic realism has come to be regarded as a mode available to postcolonial writers in general, providing them with a means to challenge the dominant Western world-view. It has been considered a global mode (idea applied enthusiastically to American and Canadian fiction), and magic realism's increasing appearance in Western literatures might be understood as a kind of colonization in reverse, a mode coming from the political, economic and cultural margins to revitalize metropolitan literatures. (Hegerfeld, 2005:2)

Similarly, Wendy Faris considers it "a revitalizing force that comes often from the 'peripheral' regions of Western culture – Latin America and the Caribbean, India, Eastern

Europe, but in literary terms a periphery that has quickly become central and yet still retained the intriguing distance of that periphery. Like the frontier, like primitivism, the lure of peripheralism (more recently called by other names like the subaltern, the liminal, the marginal) dies hard, because the idea is so appealing and so central to the center's self-definition" (Faris, 1995:165)

She then goes on, quoting Isabel Allende (a successful post-Boom magic realist writer) on the matter: "I don't believe that the literary form often attributed to the works of... Latin American writers, that of magic realism, is a uniquely Latin American phenomenon. Magic realism is a literary device or a way of seeing in which there is space for the invisible forces that move the world: dreams, legends, myths, emotion, passion, history. All these forces find a place in the absurd, unexplainable aspects of magic realism... Magic realism is all over the world. It is the capacity to see and write about all the dimensions of reality" (Faris, 1995:187)

Magical Realism became accepted as the canon by the North American and European literary establishments, and Charles Werner Scheel's explanation of the phenomenon is very suggestive, reminding us of Angela Carter's words "new wine in old bottles": "Good sparkling white wine deserves to be labelled champagne, even if it's not French wine. It is the method rather than the mere ingredients, or their origin, which defines that product [...] so let there be French champagne, Russian champagne, or other champagnes", he says (see Schroeder, 2004:5), and then applies his idea to magical realism, noting that: "Since the cultural conditions affecting a literature are likely to be more specific [...] than the factors contributing to the production of grapes and wine [...] narratives written in the same magico-realist (or marvellous realist) mode, but in different countries or even continents, are apt to display strongly distinctive flavours".

De Castro point out to the enormous commercial success in the U.S., Europe, Spain and Latin America of novels written by Magical Realists, quoting Gustavo Guerrero, according to whom in the last fifteen years the true Latin American bestsellers have almost all been written by notorious epigones of García Márquez, or Juan Pobleto who writes about an international market saturated by magical realisms produced in different parts of the global south or by its diasporas in the metropolitan countries (see De Castro, 2008:108-109).

Wondering why magical realism has been so successful in migrating to various cultural shores, Stephen Hart (quoting Elleke Boehmer) finds the answer in its ability to express a world fissured, distorted, and made incredible by cultural displacement, to combine the supernatural with local legend and imagery, expressing cultures which have been repeatedly unsettled by invasion, occupation, and political corruption. (see Hart, 2005:6)

There are a number of important prizes and awards which reflect the appreciation Magic realist writers have enjoyed in time. Miguel Angel Asturias received the Nobel Prize in Literature in 1967, for his work deeply rooted in the national traits and traditions of Indian peoples of Latin America, Gabriel Garcia Marquez received it in 1982 for his novels and short stories which reflect an entire continent, Tony Morrison, who uses elements of African-American folklore was awarded the Nobel Prize in 1993 for giving life to an essential aspect of American reality, and the Pulitzer Prize for Fiction in 1987.

But the success of Magic Realism fiction has become a burden for the newer generation of writers who want to find their own voice, their own way. Thus, in their introduction to their anthology entitled *McOndo* (1996), Alberto Fuguet and Sergio Gomez make a comparison between the way Christophor Columbus “won” the American territory, giving the natives shards of colored glass, to their delight and surprise, and how almost five centuries later, the descendants of those remote Americans have decided to reward the Admiral’s goodness sharing with readers around the world other pieces of colored glass for their amusement and pleasure: magical realism. Fuguet and Gomez claim that the appeal of the mode makes editors and readers willing to accept them only if they conform to the same “recipe” of themes and techniques (they don’t get published as they lack traces of magic realism), complaining that they wanted to conquer the world only to be reduced to their own tradition: “We left to conquer McOndo but all we found was Macondo”. According to Rory O’Bryen, the authors show how the popularity of a genre hailed as the hallmark of the postcolonial prevents them from expressing the transformations of their postcolonial status under the conditions of late capitalism and globalisation. (2011:2)

Yet, in spite of the claims that magic realism is (or should be) a thing of the past, it seems that it continues to appeal to contemporary readers, looking for national features in imaginary lands and a globalized world.

Reference works:

- Bowers, Maggie Ann. (2004). *Magic(al) Realism*, Routledge, London and New York.
- De Castro, Juan E. (2008). *The Spaces of Latin American Literature: Tradition, Globalization, and Cultural Production*, Palgrave Macmillan, New York.
- Hart, Stephen M., Ouyang, Wen-Chin (eds.). (2005). *A Companion to Magical Realism*, Tamesis, Tamesis, Woodbridge.
- Hegerfeld, Anne C. (2005). *Lies That Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Amsterdam.
- Janes, Regina. (1991). *One Hundred Years of Solitude: Modes of Reading*, Twayne Publishers, Boston.
- Linguanti, Elsa, Francesco Maria Casotti, Carmen Concilio (eds.). (1999). *Coterminous Worlds: Magical Realism and Contemporary Post-Colonial Literature in English*, Amsterdam, Rodopi.
- MacGregor Wise, J. (2008). *Cultural Globalization. A User’s Guide*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Magical Realism: Theory, History, Community*. (1995). Edited with an Introduction by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Duke University Press, Durham&London.
- Niezen, Ronald. (2004). *A World Beyond Difference: Cultural Identity in the Age of Globalization*, Oxford, Blackwell Publishing.
- O’Bryen, Rory. 2011. *McOndo, Magical Neoliberalism and Latin American Identity*, in *Bulletin of Latin American Research*, Volume 30, Issue Supplement s1, 2011

Schroeder, Shannin. (2004.) *Rediscovering Magical Realism in the Americas*, Praeger Publishers, Westport.

Sturrock, John (ed.). (1996) *The Oxford Guide to Contemporary Writing*, Oxford University Press.

Williams, Raymond Leslie. (2005). *The Twentieth-Century Spanish American Novel*, University of Texas Press, Austin.

THE LECLÉZIEN CHARACTER: MEDIUM OF OPENNESS TOWARDS OTHERNESS/ALTERITY

Mihaela Iuliana Marari, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: J.-M.-G. Le Clézio himself has a plural identity which has certainly influenced his perspective on the act of writing, as well as its design. His creation is a meeting place of characters originating from minor cultures who, most often, enter the European space, especially the French metropolises. This way, by means of revealing the essential differences, are initiated (at a first level) the intercultural dialogue and the openness towards the otherness. The leclézien characters are a means of promoting new cultural universes, allowing a better self-knowledge through their manifested openness towards otherness/alterity.

Keywords : otherness, intercultural dialogue, protagonists, space, time.

La conception de l'acte scriptural et la manière d'envisager les différentes étapes de l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio s'organisent autour de quelques données liées au vécu et à héritage familial de l'auteur. Bien que divergentes, dans le sens où certains exégètes seraient tentés de faire entrer les premiers ouvrages de l'auteur dans la catégorie des productions semblables à celles des nouveaux-romanciers, les perspectives de délimitation de ses textes s'accordent sur quelques points. Il s'agit de l'importance du voyage de l'auteur chez les Indiens Emberas et les Waunanas d'Amérique centrale¹, de son second mariage et de la parution du *Voyages de l'autre côté*. Après de nombreuses recherches formelles et langagières censées faire voir un nouveau mode d'emploi du langage et l'accentuation du processus de mise à mort du roman traditionnel annoncé déjà par Nathalie Sarraute, car « l'exploration extrême de l'imaginaire personnel risquait de devenir répétitive. Il fallait s'ouvrir au monde des hommes »². Le roman paru en 1975 a constitué le point de départ des changements enregistrés dans les œuvres à venir. Après *Bea B*, *Naja Naja*, s'est érigé en instrument de la mise en œuvre de la suprématie des figures féminines dans la trame narrative des textes à venir. L'aboutissement d'un tel acte créateur a eu comme résultat l'écriture du roman *Désert*, repère incontournable lors de la classification et de l'analyse des productions à venir. La valorisation des figures féminines à côté des personnages masculins et le déplacement au Mexique de l'auteur ont représenté des points d'appui pour l'encadrement des textes des années 1980-1990 dans la grande catégorie du « roman de voyage [...] classé en deux catégories : le cycle de l'héroïne [...] et du héros »³. Bien que la notion de voyage soit considérée comme impropre à l'écriture leclézienne par Gérard de Cortanze qui qualifie J.-M. G. Le Clézio de « nomade immobile »⁴, en montrant que celui-ci affirme ne pas aimer voyager que dans la mesure où il fait bouger ses personnages, cette question d'ordre terminologique est loin de décider de notre choix. L'ensemble des données paratextuelles repérables au fil du temps éclairent sur les significations des œuvres et nous amènent presque

¹ Cf. Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009, p. 208.

² Jean Onimus, *Pour Lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, p. 14. ,

³ Hiroshi Matsui, *Paradoxe colonial dans le roman de voyage de Le Clézio*, « ICU Comparative Culture », Tokyo, n° 36, 2004 p. 104.

⁴ Gérard de Cortanze, *J. M .G. Le Clézio. Le nomade immobile*, Paris, Gallimard, 1999.

toujours vers l'idée d'un voyage réel et imaginaire. Dans ce sens, un exemple on ne peut plus meilleur est l'écriture du roman *Désert*, livre qui fait preuve de l'« attirance verbale »⁵ que le romancier ressent pour le désert, constituant à l'époque de sa conception l'accomplissement d'un rêve qu'il partageait avec Jémia, son épouse d'origine africaine. A cette occasion, après la publication de *Gens des nuages*, la description des préparatifs et de l'expérience du même voyage attirent notre attention, illustrant l'idée que l'écrivain ne prend pas de plaisir à voyager : « Je ne peux me déplacer qu'avec d'innombrables précautions, en sachant où je vais, et en ayant, au préalable, mûri très longuement ma décision »⁶. Pourtant voyager est synonyme d'écrire dans le cas du prix Nobel de littérature de 2008, car depuis le moment où il a quitté Nice pour rejoindre son père en Afrique, il n'a pas cessé d'écrire et de se déplacer par l'intermédiaire de sa plume, celle-ci empruntant, par l'utilisation de la mémoire et de l'imagination, des voies extraordinaires⁷.

Chaque protagoniste nouveau nous apprend quelque chose de singulier, étant un initiateur qui crée son propre monde par l'utilisation des moyens différents de ceux du commun des mortels, un être en papier qui tente de préserver les valeurs vraiment importantes qui n'annihilent pas sa propre identité. Envisagés parfois comme « des êtres nus, tels quels, des espèces de prototypes, [...] des asociaux »⁸, les protagonistes le clézien doivent pourtant être considérés dans leur évolution. Une évolution tout d'abord d'ordre spirituel, réalisable par l'intermédiaire de l'influence qu'ils ont sur les autres ou de l'ouverture qu'ils manifestent envers eux. Naja Naja, Lalla et Ujine en font preuve.

Voyages de l'autre côté ébauche un personnage « qui tient de l'Alice de Lewis Carroll, de la Nadja de Breton, [ressemblant] étrangement à l'Enfant de la haute mer de J. Supervielle »⁹, un produit des contrastes qui suscite notre imagination, à commencer par son identité nominale qui change d'ailleurs en cours de route. Son nom, Naja Naja, renvoie en cinghalais et en français au serpent qui fascine et qui tue, tandis qu'en arabe, il veut dire celle qui sauve¹⁰ et elle accomplit parfaitement ces deux rôles. D'un côté, elle fait pénétrer ses proches dans le pays du silence, en jouant sur leur imagination et d'un autre, elle abolit tout repère identitaire de ceux-ci, car pour pouvoir la suivre, il faut devenir léger, se débarrasser de la lourdeur des pensées et du langage :

« Quand tu veux être dans le pays qui ne parle pas, il ne faut rien avoir. Il faut faire le vide dans ta tête, le vide dans ton corps. Il y a encore des mots dans la moelle des os, dans les tibias, dans la colonne vertébrale. Ils sont tenaces ces animaux-là. Il faut les expulser vite, vite ou Naja Naja va s'enfoncer encore plus loin dans son pays muet, et on aura complètement

⁵ Gérard de Cortanze, J.- M. G. *Le Clézio*, Paris, Gallimard, Cultures France Editions, 2009, p. 97. A l'occasion de l'une de ses nombreuses interviews accordées à celui-ci, l'écrivain lui confie que « J'étais attiré par ce que les autres en avaient dit [...] Un peu comme quelqu'un qui écrit, guidé vers le désert par les légendes et les paroles ».

⁶ Gérard de Cortanze, J. M. G. *Le Clézio. Le nomade immobile*, éd. cit., p. 216.

⁷ J.- M. G. Le Clézio insiste encore une fois sur sa perception sur rôle du voyage dans son entreprise littéraire, avouant lors d'une visite en Chine pour « La Lettre de Shanghai » : « Je ne suis pas un écrivain voyageur. Je suis quelquefois un écrivain qui voyage, mais je n'écris pas sur les voyages. [...] C'est plutôt un voyage intérieur, c'est lié à l'imagination et à la mémoire, qui sont, comme le disait Proust, la même chose. En cela, je suis plus près du littéraire que du vécu ». (<http://www.ambafrance-cn.org/Entretien-avec-Jean-Marie-Gustave-Le-Clezio.html>).

⁸ Jean Onimus, *op.cit.*, p. 17.

⁹ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

perdu sa route »¹¹. Une fois le voyage commencé, rien n'est plus pareil. Les repères spatio-temporels se perdent et avec eux, la matérialité et l'identité de l'être : « Les heures n'ont pas d'importance [...]. Les rues n'ont pas de commencement, et tu es ici, ou bien là, c'est la même chose. Les gens n'ont pas de noms [...]. Quelquefois quand ils se croisent, ils échangent leurs noms sans même s'en rendre compte »¹². Naja Naja se différencie des autres de plusieurs points de vue : « Elle n'a ni commencement, ni fin »¹³, « n'aime pas les pensées »¹⁴, « ne dit jamais rien »¹⁵, « est la seule qui sache éteindre les bruits des mots avec ses yeux »¹⁶, « n'est pas intelligente »¹⁷, dans le sens où celle-ci suppose une simple acquisition de connaissances. C'est justement cet excès de concrétude qui détermine l'errance du personnage qui est pétri des quatre matières fondamentales, étant le résultat de l'imagination de ceux qui veulent échapper à l'uniformisation que suppose la société actuelle. D'ailleurs, les autres personnages portent des surnoms faisant penser à des marques de motocyclettes, notamment Yamaha, de cigarettes, dans ce cas, Winston ou d'alcool, Gin Fizz ou au déplacement aquatique, dans le cas d'Alligator Barks. Ces désignations dénotent leur opposition au processus d'effacement de leur propre identité dont il n'est plus question dans le roman. Les tendances actuelles les ont poussées, contre leur gré parfois, à embrasser d'autres cultures que les leurs et à perdre leur individualité par le ralliement à une société globalisée, une société de consommation. Leur choix montre une sorte de révolte contre la situation dans laquelle ils se trouvent. Ils soulagent leur peine dans l'alcool, les cigarettes et essaient de se sentir autrement en roulant à grande vitesse.

Le caractère distinctif de Naja Naja passe pour un aspect lié à altérité, étant parfaitement rattachable au concept d'altérité binaire basée sur « une logique du miroir, à partir de laquelle l'altérité est envisagée de manière univoque, comme une opposition tranchée entre le moi et ce qui est autre, étrange, étranger. La construction de l'altérité est régie par le mécanisme de l'opposition, de la différence »¹⁸. L'opposition entre Naja Naja et les autres est observable à plusieurs niveaux. Un premier niveau distinctif serait lié à des données d'ordre spatial et économique, la jeune fille habitant « dans une maison, à la sortie de la ville et [vivant] de choses et d'autres, de pain, de chocolat et de cigarette »¹⁹. Un deuxième point de différenciation serait celui du sens qu'elle attribue à des notions comme le savoir, l'amour, la connaissance, etc. et au rôle d'instruments de communication qu'elle confère au regard et au corps, se passant de mots, usant toujours de l'imagination des autres. Tous ces aspects sont renforcés par l'emploi des personnes grammaticales différentes. « Elle » est un pronom considéré par Benveniste comme non personne qui s'oppose dans ce cas à « nous autres » et à « tu », adresse directe au lecteur, les vraies personnes dans la vision du linguiste

¹¹ J.-M. G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, Paris, L'Imaginaire, Gallimard, 2008 [1975], p. 33-34.

¹² *Ibid.*, p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ (Sous la direction de) Bruno Thibault et Keith Moser, J.- M. G. Le Clézio *Dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 81.

¹⁹ J.- M. G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, éd. cit, p. 21.

en question. Naja Naja est un être à pouvoirs magiques qui entraîne tout le monde dans son errance onirique.

L'accès à une autre culture, à un mode de vie différent de celui du monde occidental, nous est assuré par Lalla, l'un des personnages principaux du roman *Désert*. « La dame »²⁰, signification de son nom en arabe, fait penser également à Lalla Meymuna, épouse de Ma El Aïnine, l'un de ses ancêtres, parent de sa mère. À la différence de Naja Naja, l'héroïne de *Désert* semble être plus ancrée dans la réalité, au moins du point de vue historique. Elle renvoie à l'époque où les Marocains partaient de leur pays pour travailler et s'arrêtaient le plus souvent à Marseille. Pourtant, Lalla hérite des traits essentiels de Naja Naja. Souffrant du même « syndrome de l'errance »²¹, elle est obligée de renoncer au « Bonheur » en faveur de « La vie chez les esclaves » parce que sa tante, la femme qui l'a prise en charge après la mort de ses parents, veut la marier de force. À dix-sept ans, elle quitte le pays des sables et se rend à Marseille, confiante en une vie meilleure. Son attitude est influencée par Naman le pêcheur, mais au moment où elle est confrontée aux réalités des lieux, il ne reste rien de la magie des contes de celui-ci : « Lalla a beau regarder, elle ne voit pas la ville blanche dont parlait Naman le pêcheur, ni les palais, ni les tours des églises. Maintenant, il n'y a que des quais, sans fin, couleur de pierre et de ciment, des quais qui s'ouvrent sur d'autres quais »²². Au moment où elle quitte le bateau, elle n'est qu'un nom associé à un numéro qu'un policier appelle et les mauvaises expériences se poursuivent. Une fois arrivée à Marseille, elle rend visite au frère de Naman qui est le patron d'une épicerie pour se faire embaucher, mais « quand il a su que Lalla cherchait du travail, ses yeux se sont mis à briller et il est devenu nerveux. Il a dit à Lalla que justement il avait besoin d'une jeune fille pour l'aider tenir l'épicerie. [...] Mais quand il parlait de cela, tout le temps il regardait le ventre et les seins de Lalla, avec ses vilains yeux humides »²³. Les épisodes de ce genre continuent jusqu'au moment où le photographe Paul Estève rend célèbre Lalla dont l'image est dans tous les magazines, devenant pour les autres une sorte de produit de consommation, apprécié en vertu de sa différence. Les escapades qu'elle fait en dehors de la ville l'aident à se détacher de toute contrainte et de retrouver quelque peu sa paix intérieure, bien que ni le vent ni la mer ne ressemblent à ceux du désert. Les attaches à l'élémentaire, à la tradition ancestrale sont plus fortes que toute renommée éphémère, c'est pourquoi la jeune fille décide un beau jour de regagner son pays d'origine pour accoucher d'une fille de la même manière que sa mère l'avait fait : à proximité d'une source d'eau, là où il y a un figuier. Les valeurs symboliques rattachables à cet arbre renvoient à des moments religieux, à l'idée de puissance de la vie, à l'immortalité, à la connaissance supérieure ou à des rites de fécondation, significations adoptées en fonction de la culture qui les valorise. En plus, au Maroc, pays où Lalla voit le jour et met elle-même au monde une fille, en fait dans toute l'Afrique du Nord, « la figue est le symbole de la fécondité venue des morts »²⁴. Ainsi, les deux accouchements ne sont-ils que la répétition du même moment, à quelque dix-sept-ans de distance.

²⁰ Michelle Labbé, *op. cit.*, p. 85.

²¹ Claude Cavallero, *op. cit.*, p. 191.

²² J.- M. G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, p. 260-261.

²³ *Ibid.*, p. 267.

²⁴ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Payot, 1976, p. 239-240.

Un épisode similaire aura lieu également à la fin de la première nouvelle qui figure dans le dernier recueil de l'auteur, *Histoire du pied et autres fantaisies*. Ce livre « montre la capacité de Le Clézio à investir d'autres points de vue, à aller à la rencontre de l'ailleurs, toujours plus lointain, au-delà et en dessous de la civilisation régnante »²⁵ et à valoriser le pied qui « unifie le dernier volume en date »²⁶. A la différence de Lalla qui, à la mort de son père, est prise en charge par sa tante, Ujine est obligée de vivre seule depuis l'âge de seize ans : « C'était l'année où sa mère était morte à l'hôpital d'un cancer de pancréas, il n'avait pas fallu trois mois. On l'avait enterré dans le petit cimetière de Villejuif, mais comme elle, était bouddhiste, on l'avait d'abord brûlé dans un four. Son père parti pour le tour du monde, jamais revenu »²⁷. Elle réussit pourtant à travailler ça et là et à fréquenter à la fois les cours de la faculté de droit. Ujine est embauchée justement en vertu de sa différence. En expliquant les noms des personnages de son dernier recueil, Le Clézio affirme : « Ce sont des prénoms qui existent : Ujine est un prénom coréen »²⁸, prénom qui est corroboré avec l'allure de la jeune femme : « Les employeurs [...] l'aimaient bien parce qu'elle avait ce type eurasienn, les cheveux clairs et les yeux obliques, et qu'elle était mince comme une liane, ça faisait bien dans les salons, ils disaient qu'ils portaient bien les robes fourreau noires »²⁹. À cause du fait qu'elle est toujours en retard, elle se fait casser les pieds par un employeur nerveux dont les propos montrent bien qu'Ujine est réduite à une simple image qui garantit la vente d'un produit : « 'Pourquoi tu crois qu'on t'engage, hein ? Parce que tu es jolie, voilà, mais ça ne dispense pas d'être à l'heure' »³⁰. La jeune femme en est consciente et fait valoir ses qualités physiques à différentes occasions, mais la situation change au moment où elle tombe amoureuse et, au bout de quelques mois, enceinte, décidant de ne pas avorter. L'ouverture envers l'autre, représenté dans ce cas par Samuel, lui dicte la façon de passer ses jours. Entre les cours et les petits boulots, elle court à la rencontre de son bien-aimé qui réussit à contribuer à sa transformation, réalisée antérieurement à travers la danse. D'ailleurs, les trois protagonistes, Naja Naja, Lalla et Ujine partagent en égale mesure ce penchant et en font voir les effets : « Si vous voyiez Naja Naja danser. Elle nage et vole sur place, comme une mouette qui décolle. [...] Elle danse au milieu de la salle sombre, sans s'occuper des autres. [...] Sa danse c'est pour vous libérer, pour vous faire échapper de toutes les prisons de brique »³¹. Si Lalla danse c'est pour se libérer de toute attache spatio-temporelle : « Lalla danse, les gens se mettent à la regarder ; elle se sent enfin libre. [...] elle est libre, elle tourne sur elle-même, les bras écartés et ses pieds frappent de sol du bout des orteils, puis du talon, comme sur les rayons d'une grande roue dont l'axe monte jusqu'à la nuit. Elle danse pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau vers les nuages. Sous ces pieds nus, le sol de plastique devient brûlant, léger, couleur de sable, et l'air tourne autour de son corps à la vitesse du vent. Le vertige de la danse fait apparaître la lumière maintenant [...], la belle

²⁵ Claire Colin, *Ecrire, un jeu joyeux et nécessaire*, « Roman 20-50 », Lille, Septentrion, n° 55, juin 2013, p. 79.

²⁶ Sabrinelle Bedrane, *Histoire du pied et autres fantaisies. Déplacements génériques*, « Roman 20-50 », n° cit., p. 29.

²⁷ J.- M. G. Le Clézio, *Histoire du pied et autres fantaisies*, Paris, Gallimard, 2011, p. 18.

²⁸ Isabelle Roussel-Gillet, *En dialogue avec Jean-Marie Gustave Le Clézio. Sous le signe de la fantaisie*, « Roman 20-50 », n° cit., p. 139.

²⁹ J.- M. G. Le Clézio, *Histoire du pied et autres fantaisies*, éd. cit., p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 19.

³¹ J.- M. G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, éd. cit., p. 67-71.

lumière du soleil, quand la terre, les rochers et même le ciel sont blancs »³². Ujine commence à le faire, en utilisant de hauts talons : « Elle dansait. Ses pieds s’envolaient maintenant, portés par le rythme de la musique, les talons claquaient sur le sol, servaient de pivots, tout était devenu facile, rapide »³³, puisque c’est sa manière de devenir « une héroïne qui fait preuve de force et de volonté »³⁴, c’est l’expérience qui « faisait d’elle une femme, une vraie femme, plus une enfant timide et dépendante »³⁵. La marche sur les talons n’est pourtant qu’une manière de se protéger contre les autres. Dès qu’elle arrive chez elle, Ujine est obligée de marcher pieds nus, à cause des observations que lui fait une de ses voisines, professeur de lettres, habitant au cinquième étage. Elle ne le fait pas non plus en compagnie de Samuel et les signes de la liberté absolue du personnage sont « les pieds au bord de la mer, simplement poudrés de sable, désormais libres de toute entrave, une fois Ujine devenue mère d’Eulalie »³⁶.

Un aspect de plus qui permet au lecteur de s’ouvrir à l’autre, de se laisser emporter par son imagination, est lié dans ce cas à des données géographiques qui conduisent vers l’idée que l’action de la nouvelle pourrait se passer en France, Villejuif étant une petite ville du département de Val-de-Marne, situé en l’Île de France. Dans ce cas-là, la description de l’aéroport où Ujine est allée attendre Samuel pourrait faire penser à celui de Roissy-en-France, situé dans le département Val d’Oise, dans la même région ou si l’on prend en considération le prénom du personnage principal et le fait qu’elle emmène chaque jour à la mer Eulalie cela pourrait correspondre à la Corée aussi. Nous pourrions supposer qu’Ujine a quitté la France pour aller vivre en Corée après l’accouchement de sa fille, avant le retour de Samuel.

Le Clézio s’explique : « J’aime bien donner des prénoms qui ne correspondent pas nécessairement à l’histoire que je vais raconter et qui ne se rattachent pas forcément à la description d’un endroit parce que cela pourrait se passer aussi dans un autre pays que la Corée. Une personne que j’ai rencontrée m’a dit : ‘Vous avez bien décrit les environs de Roissy’. J’ai dit merci. En réalité, pour moi ce n’était pas Roissy mais plutôt Incheon en Corée [...] »³⁷. *Histoire du pied* constitue le premier pas vers d’« autres fantaisies » suscitant la participation active et affective du lecteur entraîné, à cette occasion, dans un jeu qui suppose une meilleure connaissance de soi à l’aide des personnages qui, en se laissant connaître, s’érigent en des promoteurs de l’ouverture envers l’altérité, de la « littérature-monde ». Pour pouvoir y arriver, il faut continuer de « voyager » et de « rêver » et d’essayer de se comprendre et de comprendre les autres ; autrement, « la fin des voyages est toujours triste, parce que c’est la fin des rêves ».

³² J.- M. G. Le Clézio, *Désert*, éd. cit., p. 355-356.

³³ J.- M. G. Le Clézio, *Histoire des pieds et autres fantaisies*, éd. cit., p. 16-17.

³⁴ Nathalie Crom, *Histoires du pied et autres fantaisies*, « Télérama », n° 3224, octobre 2011 (version électronique <http://www.telerama.fr/livres/histoire-du-pied-et-autres-fantaisies,74299.php>).

³⁵ J.- M. G. Le Clézio, *Histoire du pied et autres fantaisies*, éd. cit., p. 17.

³⁶ Claire Colin, art. cit., p. 80.

³⁷ Isabelle Roussel-Gillet, art. cit., p. 139.

Bibliographie

- Bedrane, Sabrinelle, *Histoire du pied et autres fantaisies : déplacements génériques*, « Roman 20-50 », Lille Septentrion, n° 55, p. 25-37.
- Cavallero, Claude, *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alin, Paris, Payot, 1976.
- Colin, Claude, *Ecrire, un jeu joyeux et nécessaire*, « Roman 20-50 », Lille, Septentrion, n° 55, p. 77-91.
- Cortanze (de), Gérard, J. M. G. *Le Clézio*, Paris, Gallimard, Culture Editions, 2009.
- Cortanze (de), Gérard, J. M. G. *Le Clézio. Le nomade immobile*, Paris, Gallimard, 1999.
- Crom, Nathalie, *Histoire du pied et autres fantaisies*, « Télérama », Paris, n° 3224, octobre 2011 (version électronique <http://www.telerama.fr/livres/histoire-du-pied-et-autres-fantaisies,74299.php>).
- Labbé, Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Le Clézio, J. - M. G. *Le Clézio, Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- Le Clézio, J.- M. G., *Gens des nuages*, Paris, Stock, 1997.
- Le Clézio, J.- M. G., *Histoire du pied et autres fantaisies*, Paris, Gallimard, 2011.
- Le Clézio, J.- M. G., *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 2008 [1975].
- Matsui, Hiroshi, *Paradoxe colonial dans le roman de voyage de Le Clézio*, Tokyo, « ICU Comparative Culture », n° 36, 2004 p. 103-120.
- Meysen, Félix ; Boittout, Joachim ; Thomas, Rollet, *Entretien avec J.- M. G. Le Clézio*, « La Lettre de Shanghai », Shanghai, novembre 2013 (version électronique <http://www.ambafrance-cn.org/Entretien-avec-Jean-Marie-Gustave-Le-Clezio.html>).
- Onimus, Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994.
- Rousselle-Gillet, Isabelle, *En dialogue avec Jean-Marie Gustave Le Clézio. Sous le signe de la fantaisie*, « Roman 20-50 », Lille, Septentrion, n° 55, p. 131-147.
- (sous la direction de) Thibault, Bruno et Moser, Keih, J.- M. G. *Le Clézio. Dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2012.

FROM "AURORA" TO "PANDORA": GLOBALIZATION AND THE END OF HUMANISM IN MICHEL HOUELLEBECQ'S NOVELS

Monica HĂRȘAN, Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: This paper is conceived as a radiography of a tragic feeling that haunts the whole fiction of Michel Houellebecq: the presentiment of the death of Man (of the human being, as we know it), accompanied by the end of Humanism, under the circumstances of globalization and contemporary ultra-competitive society. There are five major causes, detectable in Houellebecq's writings, that seem to have led to the de-humanization of Man: 1) the legacy of the '68 Revolution', especially the 'sexual liberation', accompanied by the lack of parental responsibility; 2) the hyper-individualism of postmodern Man, accompanied by a total lack of empathy towards his fellow-man and resulting in a tragic alienation; 3) the proliferation of corporatism, which favoured a particularly sharp competition; 4) the extreme mobility of people all around the World, which favoured the development of tourism, but also of the 'non-places'; 5) the absence of God and the loss of traditional axiological bearings, which brought about increasing violence and shocking cruelty in contemporary world. These five causes provide a possible explanation for Houellebecq's philosophical despair, which generates, at the literary level, the darkest pessimism encountered in French fiction, ever since the novels of Louis-Ferdinand Céline.

Keywords: globalization, corporatism, sexual liberation, non-places, axiological bearings, de-humanization.

Postmodernisme et globalisation

Michel Houellebecq réussit à se maintenir à l'attention des médias, de la critique littéraire, et en général des milieux culturels (français et non seulement), depuis plus d'une vingtaine d'années. Adulé ou haï, acclamé ou blâmé, apprécié ou minimisé, étiqueté soit d'écrivain commercial et opportuniste, soit de penseur extrêmement profond et de romancier génial (souvent, tout cela à la fois), Houellebecq ne saurait jamais être ignoré, ni par le public lecteur, ni par la critique littéraire, ni même par ses détracteurs ; et si nous tenons pour vrai le propos d'André Gide : « *J'appelle un livre manqué celui qui laisse intact le lecteur* », aucun texte houellebecquien ne pourrait être rangé dans la catégorie « livres ratés ». Romancier, poète, essayiste, parfois réalisateur/coréalisateur, Houellebecq est devenu, depuis la fin des années 1990, l'un des auteurs français contemporains les plus traduits dans le monde, un produit d'exportation rentable (« Nous aussi, nous sommes des produits... (...) des produits culturels. Nous aussi, nous serons frappés d'obsolescence »¹, sentencie le personnage Houellebecq, dans *La Carte et le territoire*). Sa création a été couronnée et confirmée par plusieurs prix de prestige : prix Tristan Tzara, pour *La Poursuite du bonheur* en 1991, « meilleur livre de l'année », pour *Les Particules élémentaires*, en 1998 (après avoir raté de peu le Goncourt) ; prix IMPAC pour *Atomised*, en 2002 (traduction anglaise de son roman *Les Particules élémentaires*), enfin, prix Goncourt en 2010, pour *La Carte et le territoire*. Cependant, l'homme lui-même paraît assez peu ému par son propre succès, il n'y rien de jubilatoire dans son attitude ; malgré son ironie parfois souriante, son regard intense trahit une tristesse résignée, qui suggère la proximité de la dépression nerveuse et la lassitude de vivre d'un pessimiste véritable, d'un pessimiste authentique. Ce pessimisme – apparemment le plus

¹ HOUELLEBECQ, Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Éditions *J'ai lu*, 2012, p.167.

noir depuis Céline – hante comme un spectre toutes les fictions de Houellebecq. Un sentiment indistinct de vide, de vertige, de malaise (sans objet précis) se fait place dans l'esprit du lecteur. Le prototype de l'homme contemporain, dépeint par Houellebecq, est celui de l'individu appartenant à « l'ère du soupçon »² : sans illusions sur le tout-pouvoir de la raison et du savoir humains, déçu par toutes les théories socio-économiques, méfiant envers tout système politico-social, réservé vis-à-vis tout échafaudage philosophique et même incrédule concernant le pouvoir cathartique de l'art. Décidément, l'homme postmoderne se trouve dans une impasse, dans une dégringolade axiologique. Et comme si tout cela ne suffisait pas, à l'aube du XXI^e siècle, la globalisation, avec ses avantages et désavantages inhérents, vient s'ajouter à ce tableau déjà assez embrouillé du monde contemporain. Le chemin parcouru par la société humaine depuis les années 1960-1970 (l'âge de l'optimisme et des idéaux soixante-huitards) et jusqu'aux temps présents (ceux de la globalisation et de la perte de tous les idéaux), est artistiquement reconstitué dans les fictions houellebecquiennes. C'est, d'ailleurs, ce qui explique notre titre, « d'*Aurore*³ à *Pandore*⁴ », symbolisant l'évolution de l'état d'esprit de l'humanité, depuis l'Aurore de la modernité jusqu'aux temps postmodernes, ceux de tous les malheurs de la boîte de Pandore. (Par pure coïncidence, *Aurore* est aussi le nom d'un puissant groupe hôtelier transnational, dans le roman *Plateforme*). Analysant les romans de Houellebecq, nous avons repéré cinq épiphénomènes de la globalisation qui pourraient constituer autant de causes possibles ayant conduit à la crise de l'humanisme : 1) les effets tardifs de la « libération sexuelle » et la dissolution des relations familiales ; 2) l'hyper-individualisme de l'homme postmoderne et son indifférence par rapport à autrui ; 3) la prolifération du corporatisme et la concurrence sauvage ; 4) l'extrême mobilité des gens autour du monde, ayant favorisé le tourisme, mais aussi la préférence pour les *non-lieux* 5) la perte des repères axiologiques traditionnels et la vacuité de l'existence.

La « libération sexuelle » : l'envers et l'endroit

L'héritage des mouvements de 1968, autant en Europe qu'en Amérique, comporte un nombre important de conquêtes capitales en ce qui concerne les *droits de l'homme* ; leur importance ne saurait jamais être minimisée ou niée par personne. Mais, comme c'est le cas pour tout phénomène, il y a toujours l'envers et l'endroit de la monnaie. La « libération sexuelle » surtout, semble avoir été une bombe à retardement. La flexibilisation des mœurs avait été positive – au début ; les femmes, longtemps enfermées dans une sorte de canon sexuel très strict et astreintes au foyer conjugal et à la maternité, avaient, sans doute, leurs frustrations vis-à-vis des hommes, dont le statut avait toujours été privilégié. La libération du « deuxième sexe », comme l'appela Simone de Beauvoir dans son essai homonyme, fait découvrir aux femmes le droit au plaisir, au même titre que l'homme. Elles gagnent aussi des droits confirmés par la loi : l'égalité au sein du couple, le droit à la contraception et le droit à

² Ce syntagme est emprunté au titre d'un essai de Nathalie Sarraute, publié en 1956.

³ *Aurore* (dans la mythologie romaine) est la déesse responsable de l'aube, soeur de Sol (le soleil) et Luna (la lune); elle a plusieurs idylles avec des hommes, des titans ou des dieux, étant aussi associée à l'amour et à la fertilité.

⁴ *Pandore* (dans mythologie grecque) créature superbe, conçue par Zeus afin de se venger de Prométhée; donnée en mariage à Epiméthée, frère de Prométhée, elle amena sur la Terre une boîte (cadeau de Zeus), qu'elle ouvrit ensuite, laissant échapper dans le monde tous les maux (la vieillesse, la maladie, la guerre, la famine, la misère, la folie, le vice, la tromperie, la passion, l'orgueil) et une seule chose positive (l'espérance).

l'avortement. La morale traditionnelle se relâche et les mœurs s'assouplissent. Et pourtant, à la longue, ce laxisme a conduit à des exagérations ultérieures, dont le principal effet a été la déresponsabilisation des parents et l'effondrement du foyer familial. Trop souvent, les parents délaissent leurs enfants aux soins des grands parents (c'est aussi le cas de Houellebecq, qui à la naissance sa sœur cadette, fut transféré à la charge de sa grand-mère) ; le drame des enfants délaissés par des parents irresponsables est un motif/leitmotiv des romans houellebecquiens. Les deux demi-frères Michel et Bruno, dans *Les Particules élémentaires*, sont abandonnés bientôt après leur naissance par une mère *hippie* et nymphomane, dont l'âge mental s'arrête définitivement à l'adolescence ; elle n'a la moindre idée de ce que la maternité veut dire, elle joue la femme libérée, fait l'amour à tout va et s'établit en Californie où elle s'aligne sous le slogan « Make love, not war » (dont elle n'est intéressée que par la première partie). Les orgies se multiplient chez la mère, alors que les deux garçons, chacun de son côté, souffrent et se sentent rejetés. Ils seront élevés par leurs grand-mères respectives, mais les conséquences de l'absence parentale et de la violence du milieu scolaire sont dramatiques. Michel, le plus cérébral des deux, restera froid et distant vis-à-vis des femmes, évitant tout lien affectif (excepté l'amour pour sa grand-mère) ; le sexe non plus, ne lui dira pas grand-chose ; finalement, dégoûté par la race humaine, il mettra en place une stratégie génétique qui conduira à la disparition de cette espèce gênante. À l'autre extrême, Bruno devient un obsédé sexuel, qui s'habille cuir, fréquente les sex-shops et les bordels, use et abuse du « minitel rose » et des films porno sur internet ; malgré ses nombreuses tentatives, il n'arrivera jamais, en fait, ni à donner ni à obtenir la satisfaction érotique ; plus encore, il sera incapable lui-même d'offrir un minimum d'affection à son propre fils. « Maintenant, c'était fini. (...) Et, Bruno le savait, les choses allaient encore s'aggraver : de l'indifférence réciproque, ils allaient progressivement passer à la haine. Dans deux ans tout au plus, son fils essaierait de sortir avec des filles de son âge ; ces filles de quinze ans, Bruno les désirerait lui aussi. Ils approchaient de l'état de rivalité, état naturel des hommes. Ils étaient comme des animaux se battant dans la même cage, qui était le temps »⁵. Dans *La Carte et le territoire*, les relations familiales sont, en général, froides, quand elles ne sont pas carrément absentes. Jed et son père sont à-peu-près des inconnus l'un pour l'autre ; depuis des années, ils ne se rencontrent qu'une fois par an, le soir du Noël, pour dîner ensemble dans un restaurant *traditionnel*, en mangeant toujours les mêmes plats *traditionnels* et en buvant toujours les mêmes boissons *traditionnelles*. Ils parlent vraiment peu, accomplissant ce rituel annuel en silence : en réalité, Jed aurait, de temps en temps, des petits événements à raconter, mais la conversation lui semble inutile : « (...) à quoi bon de dire tout ça à son père, il n'y pouvait rien, personne n'y pouvait rien d'ailleurs, les gens ne pouvaient, devant une telle confiance, que légèrement s'attrister ; c'est bien peu de chose, quand même, les relations humaines »⁶. Jusqu'au moment où le père, malade de cancer, se rend compte de l'imminence de sa mort, aucune communication réelle ne s'établit entre eux. La dissolution des relations familiales s'encadre dans un autre phénomène, plus large, plus général : l'indifférence envers autrui, qui est le résultat de l'hyper-individualisme de l'époque contemporaine. Houellebecq le note, dans *l'Extension du domaine de la lutte* : « (...) cette libération sexuelle a parfois été présentée sous la forme d'un

⁵ HOUELLEBECQ, Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p.109.

⁶ HOUELLEBECQ, Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Éditions J'ai lu, 2012, p. 22.

rêve communautaire, alors qu'il s'agissait en réalité d'un nouveau palier dans la montée historique de l'individualisme. »⁷

L'hyper-individualisme et l'indifférence envers autrui

Selon le sociologue et historien des mentalités américain Isaiah Berlin, le progrès scientifique et technique, au lieu d'être un moteur de la civilisation, semble devenir aujourd'hui une entrave dans l'évolution de l'homme, dans le sens qu'il fragilise toute forme d'identité communautaire et accentue l'individualisme⁸. Cet individualisme, qui était nécessaire et bénéfique au début, afin de contrecarrer la situation de l'« homme-rouage de la mécanique sociale », est aujourd'hui poussé jusqu'à sa dernière limite, et semble marquer la fin de l'humanisme (dans le sens large, anhistorique, du mot). In extremis, cette évolution – ou plutôt involution – du genre humain a atténué, parfois jusqu'à l'anéantissement, le *sentiment d'empathie*, rendant l'homme indifférent au monde qui l'entoure et insensible aux malheurs d'autrui, son prochain. L'homme postmoderne, paraît-il, n'a plus de « prochains », il n'a que des... « lointains », comme la majorité des personnages houellebecquiens. La solidarité humaine, que les penseurs existentialistes (Sartre, Camus) ont trouvée comme unique solution à l'absurde existentiel, n'a pas de sens en dehors d'un sentiment d'appartenance à une communauté, à une identité collective. Au temps de l'existentialisme, malgré le constat (assez désespérant) de l'absurdité du monde, on gardait encore un certain optimisme concernant les relations interhumaines : « Pessimiste quant à la destinée humaine, je suis optimiste quant à l'homme »⁹ affirmait Camus. Malheureusement, l'époque contemporaine est celle de l'indifférence et de la non-solidarité : « C'est vrai – avoue le personnage Michel Houellebecq dans *La Carte et le territoire* – je n'éprouve qu'un faible sentiment de solidarité à l'égard de l'espèce humaine »¹⁰. Cette indifférence quasi-totale envers son semblable et envers la société a finalement pour résultat *l'aliénation* de l'être humain par rapport à toutes les formes associatives qui fonctionnent au niveau micro- ou macro-social (couple, famille, groupe social, communauté locale, nation, humanité). Et l'aliénation va de pair avec la solitude, qui accablera tôt ou tard l'individu – surtout lorsqu'il devient vieux, malade et impuissant. Désespéré, il ressent alors un désir de mort, un « vouloir-mourir », qui – chez certains personnages – se résout par une forme ou une autre de suicide. Dans *La Carte et le territoire*, il y a d'abord le suicide de la mère de Jed Martin : lassée de vivre, à un âge encore jeune, sans aucune raison apparente, elle s'est décidée de mettre fin à sa vie, avec la joie d'une personne qui s'apprête à partir en vacances, selon le témoignage d'une voisine, qui l'avait rencontrée quelques heures avant sa mort. Parlant pour la première fois, à Jed, de la motivation du suicide de sa mère, le père conquiert : « Elle était si raffinée, si élégante... La déchéance physique, elle n'aurait pas supporté. »¹¹ Dans la même catégorie, celle des morts volontaires, se range aussi l'euthanasie que le père de Jed se procure en Suisse, contre la somme de cinq mille euros, et qui semble un dernier luxe qu'il puisse

⁷ HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions *J'ai lu*, coll. « Nouvelle génération », 2005, p.116.

⁸ BERLIN, Isaiah, *Le Sens des réalités*, (trad. française par G. Delannoy et A. Butin), Paris, Éditions des Syrtes, 2003.

⁹ CAMUS Albert, *Actuelles. Chroniques (1944-1948)*, Paris, Gallimard, 1950, p.164

¹⁰ HOUELLEBECQ Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Éditions *J'ai lu*, 2012, p.171.

¹¹ *Ibidem*, p. 207.

s'offrir ; avec le cynisme qui le caractérise, Houellebecq remarque, à travers Jed, que le bordel avoisiné au centre d'euthanasie, ne doit encaisser que des sommes dérisoires, par rapport à cette organisation, pompeusement appelée *Dignitas*, qui s'enrichit sur le compte des vieillards désespérés. « La valeur marchande de la souffrance et de la mort était devenue supérieure à celle du plaisir et du sexe – se dit Jed »¹². Cependant, la mort par euthanasie avait été considérée par son vieux père comme une alternative nettement préférable à la déchéance progressive et à la souffrance *ante finem*. À ces deux cas évidents, on peut ajouter également la langueur prolongée et le souhait de mort (inavoué) de la grand-mère de Jed, qui, paraît-il, ne s'est jamais remise de la mort de son mari, qu'elle avait passionnément aimé ; elle était peut-être le dernier exemplaire d'une espèce en voie de disparition, (ce que les Romains appelaient *univira*, « la femme d'un seul homme ») ; après avoir perdu son conjoint, elle ne trouve plus aucune raison de vivre. Par le biais de Jed, Houellebecq laisse apercevoir un respect presque pieux vis-à-vis de ce dévouement incompréhensible et désuet. Une autre espèce menacée, à l'extinction de laquelle on assiste avec regret et nostalgie, c'est la grand-mère de Michel Djerzinski, dans *Les Particules élémentaires* ; après sa mort, Michel a la certitude d'un final, de l'effondrement de tout un monde : celui protégé et agréable du foyer familial. Dans les deux cas, le fait romanesque se lie à une référence autobiographique : la grand-mère de Houellebecq avait joué un rôle fondamental dans sa vie : elle semble avoir été la seule figure lumineuse de son enfance et sa disparition a dû, sans doute, l'affecter profondément. Dans les fictions romanesques houellebecquiennes, il y a parfois des morts *symboliques*, on dirait des morts symptomatiques, qui sont toujours porteuses de message : elles fonctionnent comme des clignotants qui présagent, calmement et silencieusement, le final de l'Homme et de l'humain. Le roman *Les Particules élémentaires* s'achève sur une image qui aurait dû, dans des circonstances normales, paraître apocalyptique : l'extinction de l'espèce humaine ; le fait est rendu possible grâce à l'ingénieuse farce scientifique du savant généticien Michel Djerzinski, inventeur d'une nouvelle race d'hommes, capable de faire l'amour, mais incapable de se reproduire ; curieusement, chez Houellebecq, ce final n'a rien de tragique : au contraire, l'éradication de l'espèce humaine de l'univers terrestre a l'air d'une opération de nettoyage, d'un assainissement purificateur et nécessaire, plutôt que celui d'une catastrophe effrayante. Dans *La Carte et le territoire*, l'auteur imagine la mort du personnage de « Michel Houellebecq, écrivain », survenue par un meurtre atroce, d'un rare sadisme, qui réussit à choquer non seulement les voisins de la petite communauté rurale de Montargis, mais aussi les gens de la police criminelle, habitués à toutes les horreurs possibles. Outre le fait que Houellebecq se plaît à dépeindre, dans les moindres détails, tous les aspects dégoûtants et sinistres de ce crime, il nous décrit aussi, en toute sérénité, sa sépulture, qui a lieu conformément aux derniers vœux du défunt. Ce dernier avait pressenti sa mort depuis quelque temps, probablement dès le moment où, arrivé à *un certain âge*, il avait pris la décision de quitter Paris pour se retirer à la campagne ; il en avait parlé à Jed, sans aucune émotion apparente, attendant sa fin comme une délivrance de cette existence misérable.

¹² *Ibidem*, p. 360.

La globalisation, le corporatisme et la concurrence

En l'absence de l'humanisme, la vie en société ressemble de plus en plus au domaine de l'animalité ; elle suppose, en tout premier lieu, le principe de la *concurrence*, dont la manifestation la plus fréquente est la lutte. Les animaux mènent, dans le seul dessein de leur survie, une lutte à la vie et à la mort, pour le territoire, pour la nourriture, pour le droit à la procréation. Les humains sont amenés à en faire de même. La société postindustrielle et, surtout, la globalisation ont encouragé et accentué la concurrence, dans tous les domaines : non seulement au niveau des groupes professionnels, des sociétés et des corporations, mais aussi au niveau des pays, des groupes d'États, d'entières zones de la planète. Les multinationales et les grandes corporations (comme Michelin, dans *La carte et le territoire*, le groupe hôtelier *Aurore*, l'agence *Thaï Trip* dans *Plateforme*, l'entreprise de services en informatique, dans *L'extension du domaine de la lutte*) se partagent le marché national, zonal ou planétaire, établissant leurs classements par une lutte acharnée, acerbe. Une lutte pareille a également lieu au niveau micro, entre les individus, afin d'obtenir un emploi ou une promotion dans une telle entreprise. Une fois que l'on a conquis une bonne position, on s'y agrippe de toutes ses forces. Le héros-narrateur de *L'extension*, qui occupe un poste satisfaisant dans une compagnie bien située sur le marché, se trouve dans la situation de ne pas pouvoir démissionner, bien qu'il soit quotidiennement persécuté par son chef : « J'aurais pu rétorquer : 'Eh bien, je démissionne !' Mais je ne l'ai pas fait. (...) C'est une entreprise performante, jouissant d'une réputation enviable dans sa partie ; à tous points de vue, une bonne boîte. Je ne peux pas démissionner sur un coup de tête, on le comprend ». ¹³

Petit à petit, l'employeur (en l'occurrence, la corporation) arrive à tout contrôler dans la vie de ses employés, jusqu'aux relations intimes. Tel est le cas du couple Jed–Olga, dans *La Carte et le territoire*. Le changement d'affectation d'Olga, promue sur un poste supérieur dans la multinationale Michelin, l'oblige au sacrifice de son amour sincère pour Jed ; elle repartira temporairement en Russie et, lorsqu'elle reviendra en France quelques années plus tard, la belle liaison amoureuse se sera déjà essoufflée. Jed, non plus, d'ailleurs, ne songe à s'arrêter pour une seconde de son ascension prometteuse, pour essayer de lui proposer une solution de compromis, afin de sauver leur amour. Lui, il deviendra un artiste riche et célèbre, elle sera une réalisatrice d'émissions TV de succès ; tous les deux seront des gens réalisés, mais leur bonheur restera une victime collatérale de leur carrière. Dans *L'extension du domaine de la lutte*, le narrateur, qui a réussi sur le plan social, professionnel et matériel, s'avère complètement inapte à nouer et à maintenir une relation affective ou sexuelle avec une femme, se trouvant défavorisé par son physique, mais aussi et surtout par son psychique, bourré de complexes : « Dans nos sociétés, le sexe représente bel et bien un second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent » ¹⁴ affirme-t-il. Il parle ouvertement de la concurrence, qui s'étend aussi dans le domaine des relations intimes, et dont il rend responsable le libéralisme : « Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la

¹³ HOUELLEBECQ Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions *J'ai lu*, 1997, p.10.

¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

vie et à toutes les classes de la société. »¹⁵ Si, dans certains domaines, la concurrence est bénéfique pour l'essor de la société, dans les relations interpersonnelles elle est un facteur perturbateur, qui peut détruire les destinées humaines : elle peut décourager définitivement une personne timide ou complexée (le héros de *l'Extension du domaine de la lutte*), épuiser un amour sincère (relation Jed–Olga, dans *La Carte et le territoire*), ou bien rendre quelqu'un fou, par la trop grande fréquence des tentatives ratées (Bruno, dans *Les particules élémentaires*).

L'essor du tourisme et la préférence pour les non-lieux

Dans la vision du futurologue américain Alvin Toffler, la période de l'industrialisation (qu'il appelle « la Seconde Vague ») était caractérisée par « l'éthos du travail acharné »¹⁶, qui était considéré comme le moteur du progrès ; dans l'étape suivante, celle postindustrielle (appelée « la Troisième Vague »), l'homme favorise la consommation et une recherche hédoniste du loisir et du plaisir, chose qui va changer radicalement le visage de la société. Entre les plaisirs courants, l'immense majorité des gens préfèrent le voyage : qu'il s'agisse d'un « ailleurs » baudelairien ou bovaryste, le tourisme reste l'activité principale, pendant les périodes libres, dans le monde occidental : « Dès qu'ils ont quelques jours de liberté, les habitants d'Europe occidentale se précipitent à l'autre bout du monde, ils traversent la moitié du monde en avion, ils se comportent littéralement comme des évadés de prison. Je ne les en blâme pas ; je me prépare à agir de la même manière »¹⁷ – avoue Michel, le héros de *Plateforme*. Le besoin d'évasion tend, naturellement, à contrecarrer la fatigue et la lassitude des jours de travail et le désir d'aventure cherche des compensations à la monotonie de la vie. « Mes rêves sont médiocres », reconnaît Michel, « Comme tous les habitants d'Europe occidentale, je souhaite voyager. (...) On a les rêves qu'on peut ; et mon rêve à moi c'est d'enchaîner à l'infini les 'circuits passion', les 'séjours couleur' et les 'plaisirs à la carte' (...) ».¹⁸ Malgré de petites tracasseries occasionnelles, le voyage est aujourd'hui un acte facile à réaliser. L'extrême mobilité des gens sur toute la surface de notre planète est un effet positif et admirable de la globalisation, qui a amené un bon nombre d'avantages : l'essor sans précédent des communications, les transports rapides d'un bout à l'autre du monde, la facilité des opérations par l'internet, la gamme très variée des offres et des prix, tout cela a transformé le monde dans un espace commun, accessible de n'importe quel méridien ou parallèle et à la portée de tous. L'essor extraordinaire du tourisme à l'époque contemporaine est dû également à la réclame (l'âme du commerce), qui est conçue par des professionnels de façon à enchanter le public amateur de voyages : « Il faut reconnaître que le texte de présentation de la brochure était habile, propre à séduire les âmes moyennes : 'Un circuit organisé avec un zeste d'aventure, qui vous mènera des bambous de la rivière Kwaï à l'île de Koh Samui, pour terminer à Koh Phi Phi, au large de Phuket, après une magnifique traversée de l'isthme de Kra. Un voyage « cool » sous les Tropiques'. »¹⁹ Voilà l'escapade parfaite pour Michel, un Français de la classe moyenne, sans trop d'ambitions et sans souhaits particuliers, autrement

¹⁵ HOUELLEBECQ Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions *J'ai lu*, 1997, p.100.

¹⁶ TOFFLER Alvin, *The Third Wave*, New York, Bantam Books, 1975, p. 41.

¹⁷ HOUELLEBECQ Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 28.

¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

¹⁹ HOUELLEBECQ Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 28.

dit, d'un consommateur. Il partira pour la Thaïlande, choisissant le paquet touristique « Tropic Thaï » (15 jour/13 nuits, 9 950 F en chambre double, supplément chambre individuelle : 1 175 F). La Thaïlande lui offre le contraste, l'intérêt du « culture clash », mais, en revanche, amplifie son sentiment qu'il y a quelque chose qui ne va pas très bien en Occident : l'activité sexuelle. Le tourisme sexuel est envisagé comme un possible remède à cette déficience. Rentré de son voyage, pendant lequel il a formé un couple heureux et sexuellement satisfait avec Valérie, Michel est convaincu que l'avenir du sexe est en Thaïlande, ou, en Orient, en tout cas – une idée si naïve, qu'elle nous fait penser au titre d'une pièce d'Eugène Ionesco : « L'avenir est dans les œufs ». Avec Valérie, il fonde le réseau des clubs de plaisir *Eldorado Aphrodite*, placé sous l'égide du puissant groupe hôtelier *Aurore* ; l'affaire progresse, mais... les Musulmanes (de nouveaux ces sacrés Musulmanes, qui avaient tué son père !) interviennent pour tout gâcher. Le tourisme sexuel, comme toute autre forme de consumérisme, n'est pas la panacée universelle, et, en tout cas, il comporte des risques. Quant au paradis érotique, il est toujours intérieur. Aux antipodes de cette expérience, *La Carte et le territoire* nous fait connaître une autre tendance particulièrement forte du tourisme contemporain : la reconstitution d'une France du terroir, forcément traditionnelle et artificiellement teintée de couleur locale et d'une atmosphère historique ; comme le guide Michelin l'indique, toutes les résidences sont équipées des dernières conquêtes du confort actuel. Le résultat est semblable aux films en noir et blanc, ultérieurement colorés grâce aux techniques modernes, digitales ; c'est pourquoi « la carte est plus intéressante que le territoire »²⁰. Théoriquement, il ne devrait y avoir aucun problème avec l'idée de ressusciter les traditions d'un pays si riche en ressources historiques, culturelles, ethnologiques, gastronomiques, œnologiques ; mais lorsqu'on combine, par exemple, l'hébergement dans un château du XVI^e siècle, avec une piscine à bulles, un terrain de tennis, une salle d'internet à connexion *Wi fi* et un ragoût obligatoirement traditionnel, cela donne un peu l'impression d'une France de devanture (comme le château où Jed et Olga passent leurs vacances). D'autrefois, des contrées entières comportent un bizarre mélange de styles architectoniques, de provenances variées, qui font penser, sans le vouloir, au mot « artificiel » – non dans le sens latin d'*arti factum* (fait avec art), mais dans celui d'*artifex* (faux, factice). C'est l'impression de Jed Martin, lorsqu'il arrive au village de Montargis : « C'était une alternance de maisons en pierre calcaire, aux toits de tuiles anciennes, qui devaient être typiques de la région, et d'autres, à colombages, blanchies à la chaux, qu'on se serait plutôt attendu à rencontrer dans la campagne normande. L'église, aux arcs-boutants recouverts de lierre, portait les traces d'une rénovation menée avec ardeur ; manifestement, ici on ne plaisantait pas avec le patrimoine. (...) Des pancartes de bois brun invitaient le visiteur à un circuit aventure aux confins de la Puisaye. La salle culturelle polyvalente proposait une exposition permanente d'artisanat local. »²¹ Qu'il s'agisse du tourisme intercontinental ou national, il y a le même problème : le commercialisme l'emporte sur le charme naturel des lieux. Que ce soit la France ou la Thaïlande, le Pérou ou la Californie, tous les sites se ressemblent par cet air invraisemblable de carte postale, auquel s'ajoute l'uniformité dans le confort et le traditionalisme obligatoire. Presque tous les sites touristiques décrits ont l'aspect de *non-*

²⁰ HOUELLEBECQ Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Éditions *J'ai lu*, 2012, p. 80.

²¹ HOUELLEBECQ Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Éditions *J'ai lu*, 2012, p. 246

*lieux*²², correspondant à la définition de l'anthropologue Marc Augé. En opposant « le lieu anthropologique » au « le non-lieu », Augé précise qu'ils se différencient, en principal, par l'existence ou l'inexistence de trois coordonnées *sine qua non* : « identitaire, relationnelle et historique »²³. Or, ces lieux de vacances et de villégiature, artificiellement adaptés aux besoins du tourisme, sont impersonnels et non-identitaires (ils se ressemblent par leur aspect d'exposition ou de musée), non-relationnels (ils ne sont pas des lieux de « l'identité partagée »²⁴, mais des lieux de passage) et *un peu trop* historiques (suite à de nombreuses restaurations et rénovations, qui faussent leur aspect naturel). Les non-lieux répondent à des stratégies managériales précises et standardisées ; ils sont expressément conçus pour la villégiature, pour le tourisme, ce qui anéantit *l'âme de l'endroit*, son aura naturelle, chargée d'une spiritualité spécifique, qui ne peut être qu'identitaire.

La perte des repères axiologiques traditionnels et la vacuité de l'existence

La perte de l'identité locale s'encadre dans un phénomène plus ample, celui de la perte des repères axiologiques. L'ère post-nietzschéenne a réussi à éliminer définitivement Dieu de l'équation universelle : elle marque la crise de la pensée métaphysique européenne et la fin de l'idée de Transcendance ; on entre de plain-pied dans l'ère de l'athéisme et, dans certains domaines (enseignement, culture, politique) la sécularisation donne des résultats bénéfiques. Mais l'absence de Dieu a laissé aussi des traces, plus profondes qu'on ne le soupçonnerait, dans la spiritualité des hommes : un sentiment de vacuité, de manque d'un sens existentiel, se fait place, peu-à-peu, dans l'âme humaine. Ce qui suit c'est la dégringolade axiologique, où l'humanité reste en panne d'idéaux. La différence spécifique de l'Homme par rapport à son *genus proximum* est la conscience : d'une part, il y a la conscience d'être au monde, dans le sens philosophique ; d'autre part, il y a la conscience morale, qui lui permet de distinguer entre le Bien et le Mal. Finalement, une question légitime apparaît : en l'absence d'une instance divine suprême qui juge les actes des mortels, pourquoi l'homme est-il doué d'une conscience morale ? À quoi cela lui sert ? La conscience n'était pas nécessaire à la survie ; au contraire, elle est plutôt une entrave, en atténuant les instincts animalesques. Les repères de la morale religieuse (qui ont jalonné jusqu'ici la conduite humaine « correcte ») s'effacent graduellement pour laisser parler la loi du plus fort (qui *est toujours la meilleure*, selon La Fontaine), autrement dit, la loi de la jungle. Du coup, l'Homme abdique de son statut privilégié de création divine, porteuse d'une miette de Dieu, et douée d'une âme immortelle. Il renonce à sa position d'apogée de la Création (ou de l'évolution), pour s'abaisser à la condition d'un animal, en rien supérieur aux autres espèces. Il vit, au niveau de ses instincts, « dans l'immédiat et pour la survie »²⁵ (dans les termes de Bergson), au lieu de vivre « dans le mystère et pour la contemplation »²⁶ (selon Lucian Blaga) ; la deuxième hypostase représente le propre de l'Homme. En l'absence d'une conscience morale, « l'humanité

²² AUGÉ Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, collection « La Librairie du XX^e siècle », 1992.

²³ *Ibidem*, p. 68-69

²⁴ *Ibidem*, p. 69

²⁵ BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice* (1907) réédité : Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

²⁶ BLAGA Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii* [La genèse de la métaphore et le sens de la culture], (1944); réédité dans : *Trilogia culturii*, [La trilogie de la culture], București, Ed. Humanitas, 2011.

d'Abel » risque de se faire écraser par « l'humanité de Caïn »²⁷ (conformément à Gabriel Liiceanu). Et nous pouvons observer que c'est à la seconde catégorie, celle de de Caïn, que se rattachent bien des personnages houellebecquiens : les horribles collègues de lycée de Bruno, impitoyables, cruels, voire sadiques (dans *Les Particules élémentaires*), le sinistre chirurgien esthétique, meurtrier de Houellebecq, mais aussi et le trafiquant d'insectes qui le tue ; l'on peut y ajouter le personnel sans scrupules de la clinique d'euthanasie *Dignitas*, qui s'enrichit en faisant le commerce de la mort (dans *La Carte et le territoire*). L'humanité de Caïn triomphe de celle d'Abel et cela marque, symboliquement, la fin de l'humanisme.

Conclusion

Sans doute, bon nombre d'admirateurs de l'œuvre houellebecquienne se reconnaissent dans l'attitude désabusée de ses héros, qui représente, en fait, l'attitude typique de l'homme postmoderne ; elle reflète, indéniablement, la certitude d'une fin : la fin des illusions de l'étape antérieure, de la modernité. En plus, la vacuité d'une vie sans repères axiologiques, combinée avec le constat de l'indifférence, du commercialisme et de la violence du monde, renforcent le sentiment de la fin de l'humanisme. L'omniprésence de la mort, visible ou pressentie, achève le tableau du pessimisme houellebecquien. Il semble que l'auteur français ait subi également une certaine influence de la philosophie heideggérienne, puisqu'il illustre parfaitement le concept de « Sein-zum-Tode » (l'Existence-vers-la-mort) du philosophe allemand ; plus encore, ce principe paraît sous-tendre l'ensemble de sa vision romanesque. Le pessimisme houellebecquien, voire son nihilisme ne sauraient être forcément considérés comme une attitude négative, stérile, destructrice, car, selon Pablo Picasso, « tout acte de création est d'abord un acte de destruction ».

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de l'auteur

HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éd. J'ai lu, 1997.

HOUELLEBECQ, Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998

HOUELLEBECQ, Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

HOUELLEBECQ, Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

HOUELLEBECQ, Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Éd. J'ai lu, 2012.

Ouvrages théoriques ou critiques, articles

ARABAL, Fernando, *¡Houellebecq!*, Paris, Le Cherche midi, 2005.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, collection « La Librairie du XX^e siècle », 1992.

BARDOLLE, Olivier, *La littérature à vif (La cas Houellebecq)*, Paris, L'esprit des péninsules, 2004.

²⁷ LIICEANU Gabriel, *Despre ură*, [Sur la haine], București, Ed. Humanitas, 2007.

- BERLIN, Isaiah, *Le Sens des réalités*, (trad. française par G. Delannoy et A. Butin), Paris, Éditions des Syrtes, 2003.
- CLÉMENT, Murielle Lucie, *Michel Houellebecq revisité*, L'Harmattan, 2007.
- CLÉMENT, Murielle Lucie, *Michel Houellebecq. Sexuellement correct*, Paris, Éd. Emelci, 2011.
- DAVID, Michel, *La Mélancolie de Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- DION, Emmanuel, *La Comédie économique : le monde marchand selon Houellebecq, Le Retour aux sources* éditions, 2011.
- LASCH, Christopher, *La Culture du narcissisme*, Paris, Climats, 2009.
- NOGUEZ, Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003.
- PATRICOLA, Jean-François, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Écriture, 2005.
- SANDNES-LØVSETH, Rita, *Nihilisme de Houellebecq ? Le saut dans le vide. Une étude sur 'Les Particules élémentaires' de Michel Houellebecq*, Oslo, Éditions de l'Université d'Oslo, 2007.
- TOFFLER, Alvin, *The Third Wave*, New York, Bantam Books, 1975.
- VAN WESEMAEL, Sabine, *Houellebecq : le plaisir du texte*, L'Harmattan, 2005.
- VIARD, Bruno, *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Presses universitaires de France, 2013.

Sitographie

<http://fct.u-paris10.fr/rechpubForm.do>
http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/FRANCE/LETTRES/houellebecq/houellebecq.html
<http://www.houellebecq.info/>

VICTORIAN WRITING AND PERIODICAL LITERATURE

Lavinia Hulea, Assistant, PhD, University of Petroșani

Abstract. Perhaps one of the most notable observations that concern Victorian writing was the wide range of British periodicals which came to be perceived as a new and powerful literary force that left its mark on the nineteenth-century literary milieu. It is generally considered nowadays that both the periodicals and the newly developed printing technologies truly represented the spirit of the age. And, as early as 1828, periodicals were predicted an increasingly influential future while periodical literature was regarded as being capable of acting upon the minds of all social classes and of setting up its own definitions of what 'right' and 'wrong' meant. The changed social environment that witnessed the growth of population and of literacy - owing to the widespread of general minimal education, the widening of the social system, and the implementation of the innovative technical devices enabled periodical literature to assert its remarkable influence throughout the Victorian age.

Keywords: Victorian age, writing, periodical literature, education, printing devices

The Victorian Age was one of the longest periods in the history of Great Britain and affected as well the countries that entered, at one moment or another, under its influence as colonies (the United States of America, Australia, New Zealand), territories (in Africa and Asia), dominions (Canada), and regions under British control (Egypt, Sudan).

The delineation of the Victorian Age ranged between 1830 and 1901 and covered, for its most part, the reign of Queen Victoria; it is largely accepted that Victorianism, in its broader meaning, included both the formal Regency which stretched between 1811 and 1820 (in 1810 King George III was deemed unfit to exert his prerogatives due to the fact that he manifested signs of a recurrent mental illness and his eldest son, George, Prince of Wales, ruled as Prince Regent), the Napoleonic wars (1803 – 1815 comprising several wars between the French Empire of Napoleon and the coalitions led by Great Britain) as well as the interval that closely succeeded Queen Victoria's reigning years – the Edwardian age and the period before World War I.

Nineteenth-century literature bears the imprint of change: the Romantic starting shifted into a realistic perception of the world and subsequently into a profound awareness of the determination of individual destiny through personal social and biological conditioning. Owing to the remarkable growth of periodical publications and to the spreading literacy, the epoch displayed a wide range of fiction and non-fiction prose, poetry and drama. The novel may be considered the most prevalent genre of the time and well suited the writers' new interest in grasping the vastness of industrial life. Non-fiction prose also appeared to have emerged so remarkably owing to periodical publishing and became a vehicle for focusing on and dealing with the issues of the country. Although fiction and non-fiction prose were largely circulated at the time, poetry maintained its status as 'high literature' and that despite the assumption that poetry was considered to have narrowed its status with the recent deaths of Byron, Shelley, and Keats.

One of the most notable observations that concern Victorian writing, according to a wide number of scholars, was the wide range of British periodicals that were seen as a new and powerful literary force that left its mark on the nineteenth-century literary milieu. It is

considered that both the periodicals and the newly developed printing technologies truly represented the spirit of the age. As early as 1828, Henry Stebbing, the editor of the *Athenaeum*, assessed that periodicals would exert an unprecedented influence while periodical literature would be able to act upon the minds of all social classes and set up its own definitions of what ‘right’ and ‘wrong’ meant. Historians assert that the new social environment including population increase, the widening of the educational system, and the implementation of the new technologies had been the main reason that enabled periodical literature to have such a remarkable influence. Printing gradually became less expensive so that the lower prices and the more rapid circulation of periodicals owing to improved transport means resulted in larger audiences.

Already around 1837 almost half of the population of England was literate and Victorian age enabled the growth of the number largely due to a series of reforms that stipulated general minimal education. The immediate result of widely spread literacy determined the increase of the reading public which gradually ceased to display a unified taste and demanded the writers to reconsider their audiences.

Literature of the time used to be published in periodicals appearing weekly, monthly or quarterly. Generally, Victorian periodicals used to focus on a vast range of subjects and appeared to have constantly reiterated one of the major characteristics of the epoch: the belief in progress. For their most part, nineteenth-century publications expressed a “unity of learning and a community of knowledge” which made historians appreciate that the period between 1830 and 1880 had been characterized by a sense of community and affiliation to societies and clubs. Editors like Henry Stebbing even proposed a series of categories of the literary concerns of their periodicals: the “works of imagination”, those questioning “moral nature” which encompassed philosophy, history, and theology, and the category of “those which are composed from the results of philosophical enquiry into natural causes”.

Periodicals as *Quarterly*, established in 1809, *Westminster*, founded in 1824, or *Edinburgh Review* (1802) provided substantial articles which, according to the epoch’s habits, were not signed. *Blackwood’s Magazine* founded in 1817 and *Fraser’s Magazine* (1830) used to publish new fiction as well as poetry while *Ainsworth’s Magazine* (1842) and *Household Words* (1850) mainly addressed to common people. It is significant to notice that the first of these last two magazines was edited by William Harrison Ainsworth, a historical novelist, while the second one belonged to Charles Dickens who not only published his own novels in his magazines (besides *Household Words*, he also edited *All the Year Round* that first appeared in 1859) but also recruited other writers (Elizabeth Gaskell’s *North and South*, Edward Bulwer Lytton’s *A Strange Story*, etc.)

The major writers of the Victorian age were intrinsically connected with the periodicals of their time either owing to their work being published by those periodicals or owing to their direct participation as members of the editorial boards or as editors. *Cornhill Magazine*, for instance, founded in 1860 and having Thackeray as an editor, included both works belonging to the most important writers of the era – George Eliot, Thackeray, Elizabeth Gaskell, Trollope, Meredith, Tennyson, Arnold, Elizabeth Barret Browning, and Charlotte Bronte) and illustrations designed by English artists.

Not only did the important Victorian journals publish great literary works of contemporary novelists, they also asserted themselves as public forums engaging debates on

politics, religion, society, and literature. It was in *Edinburgh* and *Fraser's* that Carlyle, for instance, first wrote articles and reviews while Thackeray had published critical articles on fiction in periodicals before having written his own novels.

Victorian periodical literature, perceived as one of the most remarkable characteristics of Victorian writing and determined by the population's growth and literacy as well as by the widespread of general minimal education, the widening of the social system, and the new innovative technical devices, managed to operate a shift in the perception of the works of the intellect which thus became "public property".

Bibliography:

- Reynolds, G.M.W. 2008. *Nineteenth-Century Fiction, Politics, and the Press*. Eds. Humphreys, Anne & Louis James, Aldershot: Ashgate.
- Rogers, P. editor. 1987. *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford University Press, Oxford, New York.
- Shattock, J. 1989. *Politics and Reviewers: the Edinburgh and the Quarterly in the Early Victorian Age*. London, Leicester & New York: Leicester University Press.
- Sumpter, C. 2008. *The Victorian Press and the Fairy Tale*. New York: Palgrave Macmillan.
- Turner, M.W. 2000. *Trollope and the Magazines in Mid-Victorian Britain*. London: Macmillan.
- Waters, C. 2008. *Commodity Culture in Dickens's Household Words*. Aldershot: Ashgate.

BALKAN REPRESENTATIONS OF POSTMODERNISM IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S *LEVANTUL*

Marius Nica, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract: Mircea Cărtărescu's epopee owns multiple values; yet, the one that seems to be fundamental is the interweaving of Balkan identity elements with the postmodern theories. The Balkan background of the text, as it molds on the postmodern dimension, creates an unusual hybrid: the Balkan author-narrator-character whose epic evolution ends up in impossible paradoxes. This study brings forward the way in which postmodern fiction builds up a specific imagery with South-East Europe elements, bearing (self)ironic attitude of the narrator who lets himself caught in the pleasure of story-telling with an infinite delight of the verb.

Keywords: Balkan, postmodernism, paradox, narrative structures.

Orice studiu asupra elementelor balcanice în *Levantul*, cea de-a doua epopee, în ordine cronologică, din literatura română, trebuie mai întâi să clarifice noțiunea de *balcanism*. Și aceasta deoarece conceptul a fost și este de foarte multe ori preluat în mod automat în critica literară românească, fără a i se delimita în mod clar nivelul denotativ. „Când vorbim de *balcanism literar* trebuie luate în considerație toate acele constante, tipologii sau motive ce pot fi regăsite în spiritualitatea popoarelor din Peninsula Balcanică, elemente ce contribuie la determinarea și afirmarea unei mentalități unitare, valide din punct de vedere antropologic” (Nica, 25). În cele ce urmează, vom încerca să demonstrăm cum trăsături specifice arealului geografic balcanic se reflectă în epopeea lui Mircea Cărtărescu, sub diferite aspecte: naratorul devine povestitorul balcanic, lumea – atât drept cadru spațial, cât și în dimensiunea ei culturală – îmbracă o haină orientală, iar personajele oglinzi oglinzile ficționale ale unor prototipuri peninsulare.

„Balcanizarea” autorului-narator-personaj postmodern

În contextul literar românesc, epopeea *Levantul* joacă un rol asemănător romanului lui John Fowles – *The French Lieutenant's Woman*, în literatura engleză, rolul fiind aproape unul didactic. În ambele opere sunt ilustrate majoritatea tehnicilor folosite de către scriitorii postmoderni: parodiarea modelelor consacrate și demitizarea aderentă, ironia, intertextualitatea, intruziunea autorului în text. În ceea ce privește acest ultim aspect, fondul balcanic al epopeii, mulat pe dimensiunea postmodernă a textului, dă naștere unui hibrid insolit: autorul-narator-personaj balcanic ce își asumă tacit universul ce îl susține.

Un narator locvace – care iubește conștient cuvântul tocmai pentru puterea acestuia de a orna, de a crea tablouri puternic colorate și ornate – nu poate fi decât balcanic; privind din această perspectivă, nu este deloc surprinzătoare volubilitatea naratorului din *Levantul*, care se lasă furat de plăcerea de a povesti. Naratorul conștientizează, însă, necesitatea urmăririi firului epic și își impune respectarea convenției¹ scriitoricești: „Dar, efendi narator,/ Cam grăbiși cu

¹ Gestul său poate părea paradoxal, având în vedere caracterul postmodern al textului, care ar impune mai degrabă încălcarea convenției decât respectarea acesteia. Metadiscursul narativ arunca astfel umbra (auto)ironiei chiar asupra actului creator-narativ și construiește un mic „tratat” de teorie literară, în care convențiile sunt explicit aruncate în nivelul prim al lecturii. Tehnicile narrative sunt intenționat dezvăluite, accentuând astfel atributele ficționalității.

diegesis și te luă gura-nainte” (Cărtărescu, 7). Chiar și apelativul sugerează originea balcanică a actului de a povesti, substantivul „efendi”² părănd a fi atras până la adeziune de celălalt termen al adresării, „narator”. Locvacitatea naratorului tinde să se transforme în pălăvrăgeală, din dorința de a dezvălui cât mai mult: „Dară iar anticip, ce nărav!” (Cărtărescu, 44). Astfel, încă din primele „întâlniri” ale cititorului cu naratorul, cel din urmă trădează faptul că în structura sa există trăsături inerente, potențiale, caracteristice lui *homo balcanicus*.

Naratorul, care se rezumă înainte doar la schițarea tabloului levantin în tușe mai mult sau mai puțin îngroșate, ia „o gură de Levant”, integrându-se ca personaj în epopee, la intervenția lui Manoil. Primul contact al acestuia cu spațiul Levantului este senzorial, înainte de toate: „Ptui! ce gust... colivă... alviță... ghici! salep! nuuu... fistic! nuuu” (*ibid.*), iar rezultatul lui este unul imediat, constând în „balcanizarea” autorului-narator devenit „personagi”. Întrucât indicii caracteriale ale balcanismului puteau fi sesizate la narator încă din primele cânturi ale epopeii, transformarea care se impune prin evidență este cea exterioară. Astfel, pentru a nu face notă discordantă, vădit occidentalilor bluejeans ai lui „efendi Auctore” le este luat locul de către ceacșirii turcești, iar al său „pulovăr care dunge albe pă fond mov lățește” este înlocuit de o „libadea cu flori dă vișin scrise-n ape de mătase” (Cărtărescu, 143). Noul portret este unul aflat în perfectă concordanță cu spațiul levantin: generos în podoabe, de o plasticitate frapantă, prezentat în cele mai minuțioase detalii – de la bumbii de aur de pe iminei, la inscripțiile gravate pe mânerlele cuțitului și la reflexiile diamantelor inelelor.

Naratorul *balcanic* este o instanță la care simțurile prevalează. „Simț enorm și văz monstruos” – ar putea afirma oricând naratorul balcanic, care transpune prin intermediul cuvântului-podoabă multitudinea de stimuli externi receptați de organele senzoriale. Tocmai de aceea, lumea închipuită în *Levantul* lui Mircea Cărtărescu abundă în nuanțe, mirosuri, vibrații și texturi. De la salepgiul care își ispitește clienții însetați cu băutura, de la negustorii ce-i „momesc” pe călători în aglomeratele bazaruri turcești, naratorul *balcanic* deprinde arta de a-și vinde marfa. Cititorul este ademenit în lumea orientală prin exercițiul-artificiu al naratorului, care atrage prin forța spectacolului lingvistic și vizual.

Universul balcanic

Spațiul desfășurării acțiunii în *Levantul* este unul văzut prin lentila caleidoscopului, colorat și halucinant de detaliat și de divers. Acest univers caleidoscopic și diversitatea adiacentă sunt sugerate încă din titlul anticipativ al epopeii, „Levant” reprezentând denumirea generală dată țărilor care înconjoară bazinul oriental al Mării Mediterane.

Reprezentativă pentru întreagă lume balcanică construită în epopee este imaginea târgului, a cărei descriere este făcută cu ocazia întâlnirii acolo a eroilor revoluționari. Dacă Levantul este o „floare-a lumilor”, atunci putem afirma cu ușurință că Giurgiul este floarea Levantului. Conturată în detalii minuțioase, contraste frapante, cetatea pestriță, agitată, aglomerată pulsează viață prin toți porii. Turci, moldoveni, tătari, bulgari, olteni, armeni, greci – cu toții își găsesc locul în diversitatea etnică întruchipată de raiaua Giurgiului. Aceasta este, prin excelență, „un târg [...] balcan-peninsular” (Barbu, 50) asemănător Brăilei lui Panait Istrati, un spațiu deschis, solar, al contemplării. Piața din Giurgiu devine loc de întâlnire

² Provenit din limba turcă, cuvântul desemnează un titlu de politețe.

pentru *homo balcanicus*. Fie că este vorba de țărani sau de oameni de condiție socială bună, în piață toți sunt reduși la același statut, acela al individului ce trăiește prin și pentru a contempla evenimentele, indiferent de amploarea lor: „Mușteriii, negustorii, în cașmir sau în dimie/ Perd lulelele dâ n gure” (Cărtărescu, 159) la vederea zepelinului în care călătoresc Manoil și tovarășii săi de drum.

Nu doar lumea materială, fizică este pur balcanică în *Levantul*. Asemeni luminii care traversează mediile transparente ale ochiului uman și formează pe retină imaginea răsturnată, lumea – sub toate aspectele sale – este reflectată prin ochiul naratorului balcanic într-un fel aparte, specific oriental. Dovadă stau în text trimiterile către nume cunoscute din cultura universală, care trec prin filtrul balcanic și își capătă gradul de specificitate: în ceea ce privește scriitorii, Homer devine Omir, George Gordon Byron devine Bairon, lui William Shakespeare i se creează varianta solară, orientală – Șecspir, iar François-René de Chateaubriand se metamorfozează în Șatobrian, nume cu rezonanță locală; în cazul celorlalte arte, procedeul este același – prin transcrierea fonetică exactă, numele în cauză par să se integreze perfect în spațiul levantin: Amedeo Preziosi³ este prezentat drept localul Prețiosii, iar sculptorul grec Praxiteles devine Praxitel. Sunetele ce încântă urechea sunt, de asemenea, orientale: fondul sonor în *Levant* îl constituie la tot pasul meterhanelele, ritmuri turcești susținute de dairele⁴ zornăitoare. Chiar și în cazul notelor muzicale se optează pentru varianta lor bizantină – „pa, vu, ga, di”, în detrimentul celei occidentale⁵. În plus, menționată în contextul prezentării statuii ce ține „*Craii*-n mâna dreaptă lucrind ca d-un halou” (Cărtărescu, 100), această secvență sonoră capătă valențe noi, care o apropie de cunoscutele „*Cir-li-lai*”, „*Vir-o-con-go-eo-lig*”, „*Lir-liu-gean*” (Barbu, 52) izvorâte la Ion Barbu din pasiunea pentru spațiul balcanic.

Se remarcă paleta bogată a descripției realist-fantastice: întâlnim prezența contururilor șerpuitoare, linii care se desprind sau se împletesc, sunete stridente și foșnete, mirosuri înțepătoare și arome divine, forfota urbei, înregistrată cu răbdare și atenție distributivă. Astfel Mircea Cărtărescu captează ca într-un tablou lumea întreagă, lumea sensibilă.

Firul confesiunii lui Mircea Cărtărescu este punctat de fraze scurte ce anunță nenorocirile ce urmează să se întâmple, iar aceasta este argumentată de către un proverb, o vorbă de duh, ce demonstrează tocmai implacabilitatea destinului și imposibilitatea acestuia de a se sustrage: „Manoile cum te plâng! În poema mea bizară ai pornit cu pasul stâng. Mi-e să nu îți pierzi simțirea dac-ai ști ce se urmează, dac-ai vede ca periplu-ți nu-i decât o anabază, dacă ai afla că soarta-ți e doar una de papir./ Spune-mi cu cine te însoțești, ca să-ți spun cine ești./ Fă-te frate cu dracul până treci puntea./ Mai aproape dinții decât părinții./ Decât ci înțeleptul în smoală, mai bine cu nebunul în ceruri” (Cărtărescu, 126).

³ Pictor maltez fascinat de orientalistică.

⁴ Instrument muzical popular de percuție, de origine orientală, asemănător cu tamburina.

⁵ În muzica psaltică bizantină, gama este NI, PA, VU, GA, DI, KE, ZO, NI, corespondentă în muzica liniară cu DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO.

Omul balcanic – oglinzi

Având deja conștiința plasării acțiunii într-un spațiu declarat balcanic, condiția *sine qua non* pentru a întări convingerea că există elemente de balcanism în *Levantul* lui Mircea Cărtărescu este încadrarea personajelor din epopee în matrița tipologică a lui *homo balcanicus*. La o privire de ansamblu asupra personajelor epopeii, întâia trăsătură a balcanismului pe care lectorul o observă este *diversitatea în unitate*. În epopee coexistă români, greci, turci, țigani, ca etaloane ale individului oriental, iar acestora li se adaugă chiar și occidentalul, în personajul lui Languedoc Brilliant. În ceea ce privește personajele, impresia pe care textul o lasă este aceea de conglomerat: deși diferă ca naționalitate, ele se dezvoltă pe aceiași piloni caracteriali.

Pasiunea. Hedonismul. Voluptatea

Zoe și Zenaida sunt personajele care, prin individualizare, se ridică deasupra mulțimii de alte siluete feminine ale epopeii. Alegerea numelor celor două personaje nu a fost deloc fortuită, dincolo de sonoritatea grecească a apelativelor existând o semnificație aparte: numele sunt strâns înrudite și semnifică „viață”; tocmai plăcerea de a trăi este ceea ce le apropie pe Zoe și pe Zenaida. Astfel, dacă admitem ideea că există și un alt fel de feminitate balcanică în afară de prototipul huriei, putem considera aceste două personaje întrupări feminine ale lui *homo balcanicus*, iar primul indiciu care le trădează natura peninsulară este simbolismul nominal.

Totuși, cele două personaje sunt *balcanice* sub aspecte diferite: în cazul Zenaidei, plăcerea de a trăi se manifestă în *eros*, iar în cazul lui Zoe, în *ethos*. Astfel, latura peninsulară a Zenaidei se definește prin dorința de a trăi dragostea intens și pasional; la Zoe, aceasta rezidă în pasiunea cu care însuflețește ideile revoluționare: pentru „intrepida/ Zoe cea republicană”, viața înseamnă a domina, a subordona pe cei din jur. Dacă Zenaida reprezintă tipul feminității răpitoare, cadâna seducătoare, dedată desfătărilor sufletești⁶, Zoe este opusul, cel puțin sub raport gestual. Grațiile feminine ale lui Zoe, deși latente, nu transpar decât arareori, și atunci tot în circumstanțe ce țin de conducere: astfel, când îi vorbește lui Manoil despre idealuri politice, lui Zoe îi scapă în mod involuntar „un zâmbet îngeresc”. Femeia descrisă pe parcursul epopeii ca fiind aprigă, bărbătoasă, „damă turbată”, de neclintit – dovedește că posedă, totuși, atributele unei hurii.

Adevărata odaliscă a epopeii este, fără îndoială, Zenaida, sora lui Manoil. În diversitatea etnică a spațiului balcanic, Zenaida este exponentul feminității românești, sud-dunărene. Ea este prezentată în contrast cu celelalte siluete din galeria frumuseților balcanice; grațiile grecoaicelor, farmecele egiptencelor sau ale macedonencelor pălesc în fața româncei: „nici una nu-i mai dulce ca rumânca din Carpați” (Cărtărescu, 7).

Portretul Zenaidei amintește de cel al frumoasei Chira Chiralina din romanul lui Panait Istrati. Ritualul de înfrumusețare al Chirei și al mamei sale – „Dintr-o cutie de fildeș, amândouă înaintea oglinzii, își făceau genele cu chinoroz înmuiat în untdelemn, sprâncenele cu un tăciune de lemn de busuioc, iar pe buze, pe obraji, ca și pe unghii dădeau cu roșu de

⁶ Totuși, Zenaida nu seduce voluntar, plăcerea ei de a iubi și de a fi iubită nu cade în depravare precum se întâmplă în cazul personajelor feminine ale lui Panait Istrati. Ea este seducătoare tocmai prin frumusețea cu care e înzestrată și prin tumultul trăirilor pe care le lasă să se reverse vădit.

cârmâz” (Istrati, 77) – pare să fie identic cu acela al Zenaidei, despre care bănuim că există, deși nu este menționat în epopee; portretul fizic al surorii lui Manoil creează iluzia oglinzii, de parcă domnița lui Istrati s-ar farda minuțios de o parte a sticlei, iar de partea cealaltă ar răspunde chipul Zenaidei din *Levantul*: „Pletele prea lung-e curge ca o apă volutoasă [...] Fața-i este alabastru, pleoapele-i sunt înnegrite/ Cu kohl scump de Chios, pleoape ca ghiocii zuvelcați;/ Gene grele și-ncurcate” (Cărtărescu, 7).

Schițat în tușe amănunțite încă din primul cânt al *Levantului*, portretul surorii lui Manoil este reîmprospătat în cânturile următoare prin formulări care nu fac decât să îi pună în valoare atributele fizice: personajul său este introdus ca „frumoasa Zenaidă”, „Zenaida-mbujorată”, „Zenaida, ce-avea ruje în obraze”.

Paralela Zenaida – Chira Chiralina poate fi dusă chiar mai departe, trecând la planul factual. Dincolo de similitudinile de ordin fizic, cele două personaje sunt apropiate prin conjunctură: ambele reprezintă imaginea surorii pierdute și mult căutate de către frate. O diferență se interpune, însă, prin faptul că Manoil și Zenaida sunt readuși împreună. Într-o anumită măsură, viața trăită de Zenaida în lipsa lui Manoil amintește de traiul eroilor picarești: „e aceea Zenaida, sorioara/ Ce-o lăsase la Atina și-o găsisese la Buhara/ Și-o pierduse iar pe strade la Stambul și-abea-n Firențe/ O-ntâlnise iar în straie de princesă; dar în zdrențe/ Preste-un an, p-un pod, în Cipru, ea vindea piper, măslini” (Cărtărescu, 31). Fragmentul sugerează, de asemenea, maleabilitatea, trăsătură caracterială fundamentală a lui *homo balcanicus*, regăsită în personajul Zenaida.

Parvenitismul

Maleabil se dovedește a fi și Zotalis, fiul iubit al lui Iaurta, pe care acesta îl știe student la Cambridge. Zotalis renunță la un mod de a trăi, în favoarea altuia de care diferă în totalitate, dar la care se adaptează perfect. Trecând de derizoriul situației, care devine justificabil, dat fiind caracterul postmodern al textului și ruperea aderentă a convențiilor de orice natură, ceea ce face Zotalis (alegerea de a trăi nomad, alături de țigani⁷, în detrimentul realizării studiilor superioare la Cambridge) este un salt imens între două lumi aflate în contrast evident. Gestul afirmă încă o dată originea sud-est europeană a personajului: Contrastele puternice (de multe ori frapante) sunt, de fapt, o caracteristică esențială a balcanismului.

Zotalis face mai mult decât să se integreze unei comunități. El ajunge, fără merite deosebite, prin mijloace neoneste, în poziția de conducător al șatrei de țigani. Nici aceștia, ca grup etnic, nu se dezică de trăsăturile celor ce se identifică cu spațiul balcanic: „cel mai ușor e să-i păcălești cu o vorbă frumoasă” (Selimović, 295). Folosindu-se de voluptatea verbală pe care este conștient că o posedă, Zotalis – care îi seamănă întru totul vicleanului tată, Iaurta – sub pretextul visului trimis de Dumnezeu, îi amăgește pe țigani pentru a le deveni bulibașă: „Însă eu numai minciune și gogoși le-am îndrugat” (Cărtărescu, 122).

Scopul vieții însăși e descris de Iaurta și de replica lui mai tânără, Zotalis, ca fiind ascensiunea, indiferent de mijloace: „Noi, ce știm că lumea asta e tavernă și bordel/ Unde iei cât poți, te cațeri tot mai sus și asta-i tot”, „lumea [...] Tablă e de șah în care cel mai ascuțit la

⁷ Astfel își motivează Zotalis hotărârea în fața tatălui: „uite, mă făcui țăgan,/ Că acilea viața este fericită, de vultan” (Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 122).

mente/ Știe turlele dă fildeş a muta napoi, nainte/ Că să-nghesuie pă riga celuiilalt, să biruiască” (Cărtărescu, 125-126). Aspirațiile sale către o bună situație socială și către superioritate față de ceilalți îl plasează în panopia parveniților, alături de Dinu Păturică ori Stănică Rațiu.

Plăcerea călătoriei. Ospitalitatea. „Kefurile”

Omul balcanic este omul aventurii, al călătoriei, omul liber. De la înțeleptul rătăcitor Nastratin Hogeia al lui Anton Pann, până la Stavru din textul lui Panait Istrati și la Stoicea din nuvela lui Gala Galaction (*Moara lui Călifâr*), drumul se impune ca o necesitate și duce adesea la inițiere. În ceea ce privește *Levantul* lui Mircea Cărtărescu, întâlnirea dintre *călător* și lector se realizează încă din primele versuri, în care valahul Manoil este descris navigând apele învolburate ale Mediteranei, dinspre Corfu către Zante, unde îl așteaptă sora Zenaida.

Prin definiție, termenii „drumeț” și „libertate” sunt inseparabili, captivitatea fiind pentru călătorul balcanic echivalentă cu moartea; tocmai de aceea, nu este deloc surprinzătoare afirmația lui Manoil, aflat pe punctul de a fi subjugat de piratul grec Iaurta: „să mai am eu nu o viață,/ Ci o mie vieți în mine toate pline de răsfăț/ Tot le-aș da curând de dragul drăgălașei libertăți” (Cărtărescu, 12).

În *Levantul* există, inițial, cu un singur călător. Asemeni bulgărelui de zăpadă, care își mărește dimensiunea alunecând la vale, acestuia i se alătură, ulterior, o mulțime pestriță de oameni: pirăți sub cârmuirea grecului Iaurta, palicari ai Zenaidei, sanculoți, țigani peste care Zotalis s-a numit conducător. Zavera colorată pornită în aventură se comportă ca un tot unitar, vorbește sub o singură voce – aceea a *călătorului* – dovedind încă o dată diversitatea în unitate în spațiul levantin.

Noianul de oameni angrenați în călătoria ce are ca scop restituirea dreptății în Valahia se bucură de orice prilej de petrecere, de a se așeza la masă și de a se avea în tovărășie. Ospetele descrise în *Levantul* sunt balcanice până la ultimul cuvânt – abundență, varietate, spectacol – pentru ilustrarea cărora este necesară citarea *in extenso* a fragmentului banchetului de sub acoperișul ospitalierului Iaurta :

Căci zăreai, subt maioneza străvezie și-nspumată,
Icre de chefal cu boaba mărginit și marinată
De stavrid în taleri lunge ciocănite-n cositor.
Crași tăiați pe lung cu solzii ca de sticlă, ce se-omor
Grecii după ei când burta albă-i plină de stafizi,
De lămâie de Messina au în jur felii limpizi.
Purceliși umpluți cu-alune, care pielea le-a crăpat
Au piper și-enibaharuri pe spinare și pe lat,
Conjurați de chifteluțe cu mărar și hasmațuki,
Țelină ce face s-arză ochii negri care țuchi-i,
Ghiudeni, trandafiri, ridiche în felii alb-roz, cu sare
Care face să se ducă vinul pe înghițitoare.
Coșuri de răchite poartă cozonacii grei cu nucă
Și cu mac, alături melcii fierți pe frunze de lăptucă
Roșesc galeș ca fecioara care mâna-i pui pe sân.
Brânză de burduf cu chimer ice se ține în chersân
Însoțită e de ceapă cu cămașa ca de steclă
Și de cidru ce cu spume ți se suie drept la meclă,

De îți vine a pune mâna pe cosor și de-a tăia.
Se fărâcă-n pulberi umezi calupi aspri de halva.
Sunt dân loc în loc pe taleri, lângă sfeșnice ce ard,
Ananași grămezi și struguri ce miros a mosc și nard,
Tămâioși și țâța caprei, portocale sunt și gref;
De de toate avu grijă bucătarul muchelef.
Între vrafuri de clătite rumenite cu mult har
Și umplute cu migdale, lisă și rodohazar,
Trei butelci de răfioară trase-s care încotro.
Ele poartă vin de Chios, de Madera, de Bordo (Cărtărescu, 17-18).

Orice încăpere în care se întâlnesc balcanicii se transformă în han, topos specific zonei geografice pe care aceștia o reprezintă. „Keful” este, pentru balcanici, traducerea bucuriei de a trăi și reflectă valoarea comuniunii.

4. Concluzii

Spiritul meditativ, contemplativ, caracterul visător al „spiritului ființei levantine” se desprinde din dorința lui „chir auctore” de a se „dezvălui” pe sine, de a-și face „cunoscute” trăirile interioare, gândurile ce-i zdruncină întreaga ființă, din acea neliniște sufletească provocată de lipsa unei „muse” (pe care o invocă și o numește „steaua Inspirație”) fără de care nu poate exista – creația/ poezia, – element vital al existenței sale. Prin întrebările inserate în text („Ce este poezia?”, „Unde ești musă?”, „Este omul o jivină sau e zeilor asemeni?”), spiritul auctorelui caută răspunsul în interiorul propriei creații prin intermediul personajelor conturate de *fantasia*.

Lumea este, la rândul ei, imaginată simbolic ca stând înscrisă într-o sferă, acel glob magic în care privirea personajului descoperă și se descoperă. O caracteristică ce relevă diversitatea în unitate a spațiului balcanic este evidențiată de această lume descrisă în epopeea lui Cărtărescu, lume pestriță populată de un grup diversificat de tipologii balcanice: bulgari, sârbi, greci, aromâni, români, țigani, care, de-a lungul cânturilor se ceartă și se împacă de dragul unui „republic democratic”.

Deși curiozitatea, dorința de a-și afla destinul îi împinge pe eroii epopeii să apeleze la „nimfa Hyacint” și la magia globului de cristal în care Manoil caută răspunsuri, modul oriental de a privi destinul determină personajele să conștientizeze și să accepte destinul implacabil ce-i este rezervat și pe care nu îl poate schimba, dar pe care, în cele din urmă și-l va asuma. Comportamentul dual, pendularea lui *homo balcanicus* între laic și profan, poate fi privit ca rezultat al acestui spațiu al contradicțiilor, al filonului oriental.

Ceea ce obține Mircea Cărtărescu odată cu scrierea epopeii *Levantul* este un rezultat aparte. Deoarece el creează un univers ficțional balcanic uzând de mijloace postmoderne, efectul pe care lumea imaginată îl are asupra cititorului este unul cu atât mai puternic și fascinant. Fasciculusul de trăsături comune în spiritualitatea popoarelor din regiunea geografică balcanică, trăsături identificabile în literatură sub termenul de *balcanism*, este mai mult decât evident în epopeea lui Mircea Cărtărescu: începând cu naratorul locvace care derulează povestea în culori și cuvinte orientale, până la personaje și la cadrul spațial, totul stă sub semnul orientalului. Astfel, epopeea poate fi alăturată celorlalte opere scrise în tușe balcanice cu siguranța de a se deosebi de ele prin insolitul scriiturii.

Bibliografie:

- Barbu, Ion, *Poezii. Proză. Publicistică.*, Editura Minerva, București, 1987.
- Cărtărescu, Mircea, *Levantul*, Humanitas, București, 2009.
- Istrati, Panait, *Chira Chiralina*, Editura Gramar, [s.l.], 2006.
- Muthu, Mircea, *Balkanitate și Balcanism*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Nica, Marius, *Oceanul balcanic*, Institutul European, Iași, 2009.
- Selimović, Meša, *Dervişul și moartea*, Univers, 1971.

RADU G. ȚEPOSU'S CRITICISM AND THE NATIONAL IDENTITY**Andreea Oana Oprea, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov**

Abstract: This paper starts from the idea that literature represented for Roumanian society, especially during hard times, a way of expressing it's national assertion. However, there are some important writers, critics and historians that, despite their value, are not brought at the attention of the public, being defectively promoted. This is the case of Radu G. Țeposu a critic and historian whose cast in the shade is unjust. His entire work is focused on a close analysis, without any trace of compromise and preconception, of an important part of the national identity: Roumanian literature. His first work, a synthesis of the Roumanian novel discusses the character's emancipation from the author's slavery and it's development from it's beginnings to the 60s Generation's masterpieces. The second one, provides a panorama of the 80s Generation, in full bloom, while the third, based on his master's degree but reshaped by the mature critic, illustrates the ontological crisis of the being in Roumanian decadent literature. At its core, this paper is an attempt to bring arguments that Radu G Țeposu's work that illustrates the value of the Roumanian literature, should be brought in the attention of literates.

Keywords: national assertion, decadent literature, 80^s Generation, hierarchy of literary values, emancipation (of the character)

Literatura a reprezentat dintotdeauna pentru societatea română o manieră de legitimare și, mai ales în perioadele de dificultate, o încercare de păstrare a specificului național. Cultul cărții și al scriitorului ca bun național este prezent în mentalitatea românească și joacă un rol important în păstrarea specificului național. Iar în contextul actual, al unei globalizări accelerate, identitatea națională, identificarea elementelor specifice, culturale ale unui popor în raport cu altul devin probleme esențiale. Chiar dacă apetența pentru lectură și-a mai pierdut din intensitate după anii '90, iar tendința de a lectura orice carte putea fi procurată din anii comunismului a fost înlocuită de o sortare a cărții pe considerente de preferință și interes ale cititorului, românii încă citesc și sunt interesați de carte și literatură. Cu toate acestea, în atenția publicului român nu ajung toate numele de scriitori, critici și istorici literari de valoare, nefiind suficient promovați. Un astfel de caz este cel al criticului și istoricului literar Radu G. Țeposu a cărui întreagă activitate s-a concentrat asupra studiului literaturii române.

După 1983, Radu G. Țeposu publică prima sa carte *Viața și opiniile personajelor*, la editura Cartea Românească. Volumul urmărește evoluția literaturii române autohtone, transformare ce capătă în penelul criticului sensul jocului relațional de mare finețe dintre autor-narator-personaj, accentul căzând mai ales, pe pierderea de teren înregistrată de autor și narator și emanciparea din ce în ce mai proeminentă a personajului în romanele românești, urmărite cronologic de la *Manoil* de Dimitrie Bolintineanu până la *Cartea milionarului* de Ștefan Bănuțescu.

Caracterul dual al acestui volum pe care Radu G. Țeposu îl afișează cu nonșalanță și anume spiritul critic al unui aprig observator științific și patima scriitorului, imprimă discursului o ușoară tentă liricizantă, atent șlefuită care pare că ține piept medotei analitice pe care criticul o aplică. Tocmai datorită acestei complexități, discursul nu este fad, lipsit de savoare sau arid ci este unul ce seduce prin expresivitate. Miza eseului este aceea de a urmări

emanciparea personajului, drumul parcurs de acesta către definire, mai exact, cumulul de relații în care este implicat cu sine însuși, cu naratorul, autorul și celelalte personaje: Iar „Din evoluția personajului decurge una a romanului însuși.”¹

Interesantă este și maniera interpretativă aplicată, manieră ce se îndepărtează de cea care abundă de clișee, nuanțarea având rolul de a pune în evidență elementele narative, de a lua în considerare și chiar de a căuta fără ascunzișuri afirmațiile pertinente ale predecesorilor, atât timp cât ele sunt considerate argumente necesare ale demonstrației. Aflându-se într-un dialog virtual cu alți critici prin intermediul paginii, Radu G. Țeposu nu se sfiește nici în a sancționa, nici în a întări opiniile critice existente. Deși, la un prim contact, atenția sporită pentru detalii poate induce idee de redundanță, volumul criticului este absolvit de o asemenea greșală deoarece Radu G. Țeposu jonglează cu structurile mici, cu strategiile textuale, cu elementele tehnice românești miniaturale, de amănunt, însă vitale urmăririi și înțelegerii evoluției personajului de la simplă marionetă ale cărei ițe îl deposeau de voință, gândire și trăire proprie la individualitatea independentă care mai presupus de toate pare că posedă senzații, simte și trăiește. Preocuparea criticului este orientată spre o redefinire a tipologiilor personajelor, deja instaurate și menținute în timp, de cele mai multe ori incorecte sau incomplete, ce deformau fizionomia personajului. Criteriul caracteriologic nu este doar insuficient și limitator ci și inadecvat deoarece, așa cum criticul afirma: „receptarea acestuia ca tipologie ne apare mai degrabă ca o concepere rudimentară a înseși ideii de roman care nu este ilustrarea dogmatică a unui caracter ci a unui proces constitutiv al ființei, de la indeterminare la autodeterminare; niciodată personajul nu este ci devine.”²

Această revenire la viață, „emanciparea personajelor” după cum Radu G. Țeposu o numește este echivalentă unei dezțeleniri, unei ieșiri din amorțeala parcă interminabilă, de la trecerea de la stadiul de jucărie aflată la buna dispoziție a unui stăpân tiranic-autorul, la o libertate în care se dezvoltă identitatea furnizatoare de dezechilibre și discomfort, de intrare într-o nouă criză, de o cu totul altă natură față de cea inițială, însă și ea inhibitoare. Totuși, preocuparea lui Radu G. Țeposu nu se concentrează doar asupra tipologiei personajelor și pe caracterizarea succintă a acestora ci și pe: „reliefarea cadrului și modalităților de construcție a romanului, pe dialectica strategiilor auctoriale ce conduc la înnoirea însăși a genului în consonanță cu modernitatea gândirii artistice a secolului nostru.”³ În acest joc de forțe românești dintre autor și personaj, criticul este atras, mai ales, de periplusul personajului, de ipostazele sale, de ieșirea de sub tirania unui autor-stăpân pe fiecare gest, mișcare, zvâcnire de voință, emancipare ce coincide cu o eliberare încarceratoare, problematică și creatoare de un veritabil impas pentru că: „Viața și opiniile personajelor fiind o veritabilă odisee, la capătul căreia personajul de roman, la fel ca autorul homeric este constrâns de propria-i libertate să devină el însuși autorul, să-și potolească și să-și însceneze ficțiunea din care totodată se naște.”⁴

Deși nelipsită de coerență, întreaga lucrare a criticului este caracterizată, pe alocuri, de fragmentarism, de ieșirea dintr-o schemă pestabilă pentru a fi aplicată tuturor romanelor avute în discuție, însă aceste rupturi aduc un plus de valoare deoarece acolo unde demersul

¹ Nicolae Manolescu, *Emanciparea personajului*, în *România literară*, an XVII, nr. 2, joi, 12 ian 1984

² Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1983, pag. 188

³ Mihai Botez, Radu G. Țeposu: *Viața și opiniile personajelor*, în *Ateneu*, an XXI, nr. 5(174), mai 1984

⁴ Mircea Iorgulescu, *Meta-critica*, în *Flacăra*, an XXXIII, nr. 7(1496), 17 feb 1984

critic necesită o afundare în descriere, Radu G. Țeposu nu ezită să aloce mai mult timp și spațiu tipografic unei problematice ce vizează diferențierea unui element specific fizionomiei unui personaj. Împărtășind uneori opinii critice preexistente în spațiul românesc, alteori demontându-le prin argumente solide sau doar îmbunătățindu-le, Radu G. Țeposu nu își propune prin *Viața și opiniile personajelor* să realizeze o simplă sinteză ci are un scop superior urmărind, chiar dacă cu mici decalaje, evoluția personajului începând cu *Manoil* al lui Dimitrie Bolintineanu până la *Milionarul* lui Ștefan Bănuțescu. Aceste discontinuități în parcursul critic propus sunt prezente, mai ales, în eseurile finale când „nu se mai vorbește depre viața și opiniile personajelor pentru simplu motiv că nici romanele respective nu mai sunt centrate pe figura unui erou.”⁵ Criticul împarte romanele în trei categorii, în funcție de trei etape ale procesului narativ. Prima categorie, a romanului tranzitiv, care are la bază: „reflectarea, bazată pe omnisciența naratorului, în care personajul este narat și are iluzia vieții.”⁶ include romane ca : *Manoil* de Dimitrie Bolintineanu, *Ciocoii vechi și noi* de Filimon, *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, *Ion și Pădurea spânzuraților* de Rebreanu, *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, *Enigma Otiliei și Bietul Ioanide* de Călinescu, *Moromeții* de Marin Preda, *Mara* de Slavici, *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, *Groapa* de Eugen Barbu, *Absenții* de Augustin Buzura, *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu.

Cea de a doua categorie este marcată de reflecție: „bazată pe conștiința de sine a personajului care e și narator[...] dar care păstrează încă iluzia vieții”⁷-romanele reflexive: *Adela* de Ibrăileanu, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale, *Întâmplări în irealitatea imediată* de Blecher, *Vestibulul* de Ivăsiuc, *Vânătoarea regală* de D.R. Popescu, *Jocurile Daniei* de Anton Holban, *Concert din muzica de Bach* de H. P. Bengescu, *Întâia noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu. Iar cea de a treia tipologie romanescă, a metaromanului, este stric legată de actul imaginării însă: „ca asumare conștientă a ficțiunii, bazată pe conștiința de sine a personajului care e și scriitor (ori povestitor ce mistifică premeditat) și care uzează deliberat de convenția literaturii”⁸ : *Ioana* de Holban, *Bunavestire* și *Don Juan* de Breban, *Cartea de la Metopolis* de Ștefan Bănuțescu, *Ucenicul neascultător* de George Bălăiță, *Viața și opera lui Tiron B.* de D.R. Popescu și *Solștițiul tulburat* de Paul Georgescu.

În 1993, la o distanță de zece ani de volumul dedicat devenirii personajului din proza românească, apare *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, care a stârnit în rândul consumatorilor de critică literară un adevărat interes, dată fiind lipsa unor astfel de cărți-sinteză în climatul literar românesc. Este o carte a începuturilor de generație '80, pe care o surprinde chiar în plină afirmare. În acest volum, punctele esențiale ale discuției sunt reprezentate de: ierarhia valorilor literare, Radu G. Țeposu propunând o altă ierarhie, definirea conceptului de postmodernism pe care exegetul îl atribuie întregii generații optzeciste și racordarea stilului critic la viziunea postmodernă.

Preocuparea criticului pentru realizarea unei noi table a valorilor din literatura română optzecistă are ca miză propunerea unei ierarhii care urmează criteriul tipologic, răsturnând-o pe cea precedentă, a lui Nicolae Manolescu, recunoscută ca oficială și preluată, în nenumărate

⁵ Gheorghe Perian, *Cititorul de romane*, în Vatra, an XIV, nr.163, 20 oct 1984

⁶ Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, p. 193

⁷ *Ibidem*, p. 197

⁸ *Ibidem*, p. 193

rânduri de personalitățile critice. Noutatea demersului său, însă nu atinge cote maxime deoarece Radu G. Țeposu nu reușește să se desprindă total de ierarhiile precedente și mai ales, de noțiunea de ierarhie înțeleasă în contextul cultural românesc, în care primează criteriul artisticului. Totuși, criticul aduce în prim plan nume ale unor scriitori ce până atunci fie nu intrau în categoria valorică oficială, fie ocupau un loc marginal, fiind puțin cunoscuți sau scăpați din privirea ageră a unor figuri proeminente ale criticii autohtone. Reminiscențele de sorginte manolesciană, pe care inconștient nu reușește să le elimine, se fac vizibile în alegerea de a plasa în fruntea generației '80 pe Mircea Cărtărescu și pe Mircea Nedelciu. În plus, numărul de pagini alocate acestora este vizibil mai mare, curgerea penelului găsindu-și motivația în îngemănarea concepției despre postmodernism, dar și în volumul impresionant de literatură produs de cei doi în comparație cu ceilalți colegi de generație.

Volumul începe cu un capitol de dimensiuni considerabile, consacrat ideii de generație și conceptului de postmodernism, care etalează concepțiile criticului: „Importanța cărții lui Radu G. Țeposu este aceea de a fi o lucrare de sinteză, cea dintâi sinteză asupra literaturii publicate de către scriitorii anilor '80. O carte de acest fel nu poate fi scrisă fără a întreprinde, în prealabil câteva clarificări terminologice. Noțiuni asupra cărora autorul insită în partea introductivă a lucrării sale sunt două: noțiunea de <generație literară> (înțeleasă, pe urmele lui Thibaudet, ca noțiune de periodizare cuprinzând un interval aproximativ de treizeci de ani) și noțiunea de <postmodernism> (în lămurirea căreia e pusă o întreagă bibliografie)”⁹ Însă dominantă, în materie de bibliografie, o reprezintă eseul lui Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, de care Radu G. Țeposu se lasă convins în așa manieră încât extinde până la cote maxime conceptul de postmodernism pentru a putea încorpora întreaga generație '80. Generația optzeci ajunge să fie privita sub incidența *gândirii slabe sau pensiero debole*, însă pe parcursul analizelor, nu toți membrii grupării pot fi incluși ceea ce dă demersului critic impresia de discontinuitate.

Soluția pe care Radu G. Țeposu o găsește este în aceeași direcție postmodernă, pe care criticul și-o declară ca ultimă probă a nonconformismului care îi caracterizează textul, lăsând, în același timp, discuția asupra postmodernismului deschisă deoarece acesta alege să nu dea sentințe definitive: „Ultima nebunie care îmi rămâne probabil, este aceea de a mă crede postmodern. E treaba criticii să mă vindece de ea.”¹⁰ Mai exact soluția constă în ironie și autoironie. Mai mult, acest refugiu în ironia cu caracter salvator este și maniera prin care exegetul nu renunță la spiritul său liber, opus apelativului de „iobag al textului”, pe care l-a cultivat de-a lungul timpului și la care ține prea mult pentru a înlocui libertatea de expresie cu subjugarea în propria grupare.

Tot acest simț critic liber, îl conduce pe Radu G. Țeposu spre convingerea că tocmai în existența unor elemente ce ies din schemă constă valoarea literaturii și capacitatea ei de a evolua. Definirea postmodernismului nu înseamnă pentru Țeposu identificarea cu orice preț a unui model central, ci se axează pe reperarea dominantelor din varietatea orientărilor artistice ale scriitorilor. În definitiv, scopul cărții exegetului era acela de a demonstra, la momentul scrierii ei, că generația '80 era existentă, însă, pe parcursul analizelor, se tinde spre diferențiere, lăsând în plan secund argumentarea intrării în program. Noțiunea de generație,

⁹Gheorghe Perian, *Istoria tragică și grotescă*, în Vatra, an XXIII, nr.9 (270), septembrie 1993

¹⁰ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. a 3-a, București, Editura Cartea Românească, 2006, p.42

așa cum o prezintă și utilizează Radu G. Țeposu, face abstracție de toate celelalte opinii critice exprimate în epocă, sau mai bine zis, lasă această impresie, din paginile volumului reieșind că opinia exegetului asupra formării generației optzeciste suferă o mutație o dată cu scurgerea intervalului de timp dintre *Caitele critice* (nr.1-2/1986) și scrierea, în ultima variantă, a *Istoriei...* Pornind de la convingerea că postmodernismul nu s-a format prin ruptură, cel puțin nu una radicală și violentă, de modernitate, criticul ajunge să își schimbe supozițiile inițiale, momentul crucial fiind reprezentat de lectura cărții lui Gianni Vattimo, de care Radu G. Țeposu se lasă total captivat. Iată ce notează criticul în prima parte a volumului său: „[...]în ordine spirituală, oricât am încerca să fim de radicali, nu cred că postmodernismul, reprezintă totuși o abatere fundamentală de la doctrina modernistă, întrucât nu s-au schimbat propriu-zis modelele esențiale (ontologice, esențiale, culturale).[...] Acum nu mai cred acest lucru și mă dezic de vechea opinie. Mă revizuiesc. Fie ca această abdicare să fie un semn de neseriozitate postmodernă. Dacă totul e posibil, înseamnă că și această revenire mi se va ierta. Și-apoi, lucru deloc neglijabil, eram mult mai prost pe-atunci. L-am citat pe Barbu.”¹¹ Întoarcerea spre ironie, autoironie, ludic, caracteristică postmodernismului, autorul urmărind racordarea stilului critic la concept, este ușor de sesizat în întregul volum, căci, mai presus de toate, cartea lui Radu G. Țeposu nu are nimic din tonul solemn pe care un susținător vehement al generației ’80 l-ar putea avea, această carte nu este pro acestei grupări. Și nu se oprește doar la utilizarea unui limbaj ludic și ironic, ci merge mai departe implantându-și propria personalitate în paginile de critică și istorie literară.

Capitolul ultim, *Melancolia textului*, cu un vizibil caracter introspectivo-confesiv, nu este unica manifestare a exceselor de personalitate, textul integral al *Istoriei tragice & grotești...* este animat de intermitențele biografismului. Se ajunge astfel, ca volumul, să fie pe de o parte o carte despre literatura optzecistă, și pe de altă parte, o istorie a autorului ei, critică și ficțiune. Rezultatul este ușor de identificat, pornind de la aspirația sa spre un autor complex, care mânuiește fără ezitare tehnicile cronicii literare și manifestă preferință spre teoretizare, creația sa este un volum hibrid, o carte” altfel”.

Cea de a treia carte, în ordinea apariției, însă prima luând în considerare criteriul redactării: *Suferințele tânărului Blecher*, apărută la Editura Minerva, în 1996 se ocupă, după cum se poate întui încă din titlu, de autorul *Întâmplărilor din irealitatea imediată*, Max Blecher, pe care criticul încearcă să îl încadreze într-o tipologie definită pe parcursul întregului eseu.

Personalitatea scindată între eseist și istoric literar a lui Radu G. Țeposu imprimă studiului o notă superioară, transformând un simplu portret de istorie literară al unui artist chinuit de boală și de propria individualitate, care nu a reușit să se afirme suficient din cauza unui sfârșit mult prea rapid, survenit la numai 29, într-o demonstrație a cărei miză stă în relevarea importanței literaturii de factură decadentistă.

Identificând apetența scriitorului către: „imagarul subiectivității, fantasmalele interiorității, irealitatea halucinantă a adâncimilor psihice, profunzimile inconștientului, spectacolul terifiant al abisalului”¹², Radu G. Țeposu cheamă lectorul spre cunoașterea operei blecheriene, zăbovind asupra spațiului inconștientului în care ființa și viața însăși se dezbracă

¹¹ *Ibidem*. p. 53

¹² Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, p. 22

de hainele realității pentru a apărea într-un nud lipsit chiar și de cel mai mic înțeles al cuvântului „gol”, scheletul umplându-și oasele cu seva oniricului, irealității, pe care nu de puține ori, scriitorul declară că nu o mai poate distinge de realitate. Aceste „obsesii”, după cum exegetul le numește, ale creației lui Max Blecher îl scot oarecum din tipologia impusă de G. Calinescu, Camil Baltazar, Ovid S. Crohmălniceanu și alții, conform căreia acesta ar aparține „direcției autenticiste și experimentaliste, literaturii de factură subiectivă, confesivă, promovată și teoretizată la noi de Camil Petrescu”¹³ și îl plasează la intersecția suprealismului și decadentismului: care opun realității sărăcite, lipsite de substanță, devitalizate, o lume a aparențelor, cizelată, artificială, contrafăcută, prin care curge sângele albastru al ficțiunii.”¹⁴

Fiind diferită de proza din epocă, creația blecheriană se bucură de o multitudine de apelative care mai de care mai prudente, pe care Radu G. Țeposu le amintește în cel de al treilea capitol al eseului său, tocmai pentru a le demonstra inadecvarea acestora, pentru ca mai apoi, criticul să scoată la iveală singura formulă adecvată- *Roman autobiografic*.

Criticul alocă un spațiu destul de larg din capitol al treilea, *Romanul autobiografic*, pentru a demonstra pas cu pas cât de diferită de jurnal este proza lui Blecher, pornind demersul de la identificarea absenței pactului referențial, deoarece în opera lui Max Blecher, elementele biografice ce pot fi identificate se apropie de zero, dacă se înlătură șiretlicurile, specifice modernilor ca acela de a da subtitlul *Viziunii luminate-Jurnal de sanatoriu*, sau a declara veridicitatea faptelor relatate, la care criticul mai adaugă și mărturisirile naratorului privind momentele de incapacitate de a distinge visul de realitate. Apoi sunt luate în considerare lipsa conștiinței construirii unei opere și rigurozitatea notării zilnice în jurnal, autorul *Viziunii luminate* fiind un scriitor care își elaborează textele pierzând nopți întregi scriind și transcriind, având în minte viitorii cititori. Eseul despre Blecher se încheie cu un capitol: *Boală, vertij, fandacșie* care se îndepărtează foarte mult de stilul caracterist celorlalte capitole. Parcă împrumutând din curgerea confesivă din proza lui Blecher, Radu G. Țeposu își pune amprenta printr-un text literar în care se exprimă pe sine, în stilul lui Blecher.

Conștiința critică a lui Radu G. Țeposu este caracterizată de personalitatea scindată între un eseist de excepție și un istoric literar dintre cei mai de seamă din generația sa. Interesul său pentru tot câmpul literar autohton a reușit să îl transforme într-un fin analist al literaturii române, care preferă mai ales libertatea în interpretare, posibilitatea de digresiune și speculație asupra subiectelor deja abordate de mulți critici consacrați, reușind astfel, fără să ignore referințele ci purtând în minte ideile predecesorilor să imprime o cu totul altă viziune nonșalantă asupra textului.

Capacitatea de sinteză a fost clădită pe munca asiduă depusă în perioada de jurnalism când efortul de a deveni un gazetar de excepție, fără amendamente, părea a îl îndepărta de câmpul literar însă, aproape insesizabil la acel moment, îl pregătea pentru a devenii: „unul dintre cei mai credibili și profesioniști critici literari[...] Țeposu nu a fost numai cronicar literar, ci a ambiționat la o sinteză, lucru rar la noi, unde criticii sunt fie antologari, fie cronicari.”¹⁵ Libertatea în gândire a criticului căruia: „îi repugnă factologia, didacticismul,

¹³ *Ibidem.*, p. 24

¹⁴ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, p. 25

¹⁵ Cătălin Țîrlea, *Politică literară și viceversa, Țepi*, în *Contemporanul-ideea europeană*, an 9(nr.43), 11 nov 1999

excesul metodologic, subsolul încărcat de note.”¹⁶, este imprimată întregului discurs din cele trei cărți publicate. În fiecare dintre ele dă impresia de fraze care curg ușor, fără a se ține agățate de obsesiile celorlalți, fără a da impresia de deja-vu, scrierile sale părând o gură de aer proaspăt în materie de critică și istorie literară, facilitând astfel și lectura. Având în vedere toate aceste considerente, opera lui Radu G. Țeposu, care se dedică exclusiv literaturii române, merită readusă în atenția publicului român.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government

Bibliography:

- Botez, Mihai, *Radu G. Țeposu: Viața și opiniile personajelor*, în „Ateneu”, Bacău, nr.5(174), mai 1984
- Iorgulescu, Mircea, *Meta-critica*, în „Flacăra”, București, an XXXIII, nr. 7 (1496), 17 februarie, 1984
- Perian, Gheorghe, *Cititorul de romane*, în „Vatra”, Târgul Mureș, an XIV, nr.163, 20 octombrie, 1984
- Perian, Gheorghe, *Istoria tragică și gotescă*, în „Vatra”, an XXIII, nr. 9 (270), septembrie, 1993
- Simuț, Ion, *Radu G. Țeposu. Suferințele tânărului Blecher*, în „Familia”, Oradea, nr.2, februarie, 1997
- Țârlea, Cătălin, *Politică literară și viceversa.Țepi*, în „Contemporanul.Ideea europeană.”, București, an 9, nr. 43, 11 noiembrie, 1999
- Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1986
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. a3-a, București, Editura Cartea Românească, 2006
- Țeposu, Radu G., *Suferințele tânărului Blecher*, București, Editura Minerva, 1996

¹⁶ Ion Simuț, *Resursele istoriei literare. Radu G. Țeposu. Suferințele tânărului Blecher*, în Familia, nr.2, februarie 1997

OTHERING THE WALLACHIAN NATIONAL IDENTITY: BRITISH VICTORIAN TRAVELLERS VOYAGING DOWN THE DANUBE

Eliana Ionoaia, Assist., PhD, University of Bucharest

Abstract: During their voyages on steamboats down the Danube, Michael Joseph Quin (1835), Edmund Spencer (1837), Charles Boileau Elliott (1838) and John Paget (1839)¹ reveal the British national identity as it is constructed abroad, in the process revealing the national identity of the inhabitants of the territories visited by them. Such a reading of these travel narratives is in line with Benedict Arnold's theory of imagined communities and Homi Bhabha's discussion of the narrative of nations. The dichotomy of the two different national identities is set up by reverse-mirror imaging (Gerd Baumann) since where one is technological, civilized and superior; the other is primitive and indolent. Thus, by setting the British identity as a positive pole, these travellers establish the projected image of the Eastern Wallachians as an instance of the Orientalized identity, essentially othering it.

Keywords: Othering, Wallachian identity, British identity, reverse-mirror imaging, Orientalism.

The Steamboat and British Travel Narratives

The historical context of the various journeys undertaken by British subjects along the Danube river at the very beginning of the Victorian Age, in the 1830s decade of the 19th century, is one of innovation, based essentially on a British invention of the 18th century – the steam engine. This heralded a new age – the industrial one – and permitted safer and faster travel in voyaging on rivers towards territories previously inaccessible. The British quickly took advantage of the opportunity; as a result, in the above mentioned decade there were several British travellers to reach the territory of present day Romania. For some this was the end of their journey, while others were only passing through. Once the steamboat was introduced on the Danube River, the difficulties of obtaining free passage throughout the territories of all the countries crossed or bordered by the Danube was seen as a small obstacle indeed. In addition, for those travellers setting forth in the 1830s, this new avenue of voyaging represented novelty and adventure.

Initially however the voyage was fragmented. The steam boats could not reach the Black Sea; portions of the voyage required travelling over land due to the dangers of the turbulent waters of the Danube between Moldova and Schela Cladovei. Thus, a portion of the voyage could be undertaken overland or by small barges whose progress would not have been impeded by the shallow waters. From Schela Cladovei the traveller could continue his journey on another steamboat that was meant to travel on the lower Danube. At times, as a result of the drought, there were longer segments of the Danube that could not be navigated due to the shallow waters.² Some of the travellers who braved the dangers were Michael Joseph Quin (1834), Edmund Spencer (1836), Charles Boileau Elliott (1837) and John Paget (1838).³

¹ The years here indicated refer to the time of publication of their travel narratives.

² I would like to acknowledge here the assistance received from lecturer dr. James Brown (University of Bucharest) who has patiently answered my questions regarding the steamboat service on the Danube and suggested some names of British travellers who had journeyed through the territory of present day Romania in the 19th century.

³ The years here indicated refer to the time of their journeys.

Michael Joseph set up a model for other travellers, not only in terms of the formal aspects, but also in the way he perceived and depicted the Wallachians in his story. The first three travellers were only passing through Wallachia on their way elsewhere, however, the fourth – John married a Hungarian baroness and lived in Transylvania for the remainder of his life. When Michael Joseph Quin undertook his journey, he had to disembark immediately after Vidin. Quin was a pioneer of this route, since it had only just been launched.

Aside from their British nationality, these travel writers share the condescension with which they treat the local inhabitants, their absolute belief in their own superiority, and the conviction that the steam power would become a moral and civilizing engine that would propel the backward territories of Eastern Europe and even of the Ottoman Empire. They each had reasons other than the novelty of the experience to travel – Captain Spencer to gather information, Elliott, who was a vicar, to consider the state of Christianity in Eastern Europe and elsewhere, Quin to write articles, as he was a journalist, while Paget was living in Transylvania and was an agriculturist. Despite these differences, the way they perceive the Wallachians encountered throughout their journeys is quite similar. Thus, it is not simply their British national identity that makes them one, but also their worldview and the impulse to try to improve the lot of the less fortunate.

The British Identity

Britain's "self-appointed position of guardian of international morality" shines through the pages of these travel narratives, however, the travellers also criticize the lack of action on occasions when the Britain should have acted. (Taylor 396) Charles Taylor discusses the idea of moral progress as established in the 19th century. This is indeed the impression given by the travellers who judge the locals for their different mores, habits, customs or costumes in a rather unflattering manner. The entitlement and righteousness of the travellers lead to the projection of a sense of superiority towards the locals: "The very picture of history as moral progress, (...) which underlies our own sense of superiority, is very much a Victorian idea." (Taylor 394) The British identity is created through the appreciation of technology, innovation, and progress and a pronounced dislike for primitiveness and backwardness. Thus, Britain is seen as a civilized country, with developed technology and innovative industry, a progress that is reflected in its society, economics, politics and customs. On the other hand, the predominantly agricultural territory of Wallachia is seen as backward not only in terms of industry and technological developments, but also in terms of its social and political classes, while the morality prevalent in this territory is disreputable at best. Furthermore, the central virtue of industry, highly appreciated by the British, is seen as lacking in the Wallachians, which are treated contemptuously as a result. The slave trade had been suppressed in 1807 and slavery had been abolished in 1833 in England (Taylor 396) yet on visiting Wallachia, these travellers discover that slavery was still a fact of life here. Female modesty, which was the norm in Britain, is not viewed the same way here. The importance of the family as the building block of British society is disregarded in Wallachia where, we are informed, divorce occurs quite often.

Othering / Orientalizing the Wallachian Identity

As the travellers leave the West behind them, it feels as if they are travelling back in time. The moment they set foot on the steamboat travelling away from the civilized world, the comforts of Western life gradually disappear. One by one they become infrequent or inexistent as if the leap made by civilization in the Western world had not occurred. With each new step towards the East the traveller is reminded of a less civilized and developed past, of earlier times and of earlier mores. For the most part, these travellers are glad that these earlier times and mores have been overcome in the West with only few nostalgic remembrances of things such as hospitality. As the travellers transit various geographical spaces, they seem to be moving back in time. The awareness of how far civilization had come in the West is set in the forefront of their minds even before travelling to the East:

We feel that our civilization has made a qualitative leap, and all previous ages seem to us somewhat shocking, even barbarous, in their apparently unruffled acceptance of inflicted or easily avoidable suffering and death, even of cruelty, torture, to the point of revelling in their display. (Taylor 396)

What comes as a shock to these travellers is the continued existence of those earlier models within a space they perceive as other. Thus, these narratives from the 19th century are a way for the travelling British to represent their culture by means of a mirror provided by the inhabitants of the countries transited by them. The cultural representation is commendatory for the British Empire and derogatory for the East, and implicitly for the Wallachians. The geographical and temporal removal from the West to the East is tacitly implied to parallel a reversion to an earlier model, possibly a sign of a fall from grace.

Edward Said's Orientalism is of utmost importance in understanding the way in which Western cultures interpret Eastern cultures. This dichotomy of us versus them that the West adopts in its representations of the East is rather crude. While seemingly denigrating the East, the West is also involved in a dialectics of desire – desire for what the East has and the West is missing, possibly because it was lost. Thus, in an earlier embodiment the West was the East – conversely, there were certain traits that were lost in becoming the West as it is now. This is what Gerd Baumann calls reverse mirror-imaging.

Occident Positive	Orient Negative
Rational	Irrational
Enlightened	Superstitious
Technological	Backward
Occident Negative	Orient Positive
Calculating	Spontaneous
Sober	Luxuriant
Materialist	Mystical

The figure from Baumann's chapter in *Grammars of Identity/Alterity* represents the reverse mirror-imaging through which the dominant/superior culture not only recognizes its negatives in the Other, but also those positive traits it no longer possesses: "the sense of Western superiority entails also a sense of loss: 'we' are 'no longer' so spontaneous, luxuriant

or mystical.” (20) Baumann suggests that within Orientalism one may also find self-critique and signs of desiring what the Other has.

Romantic Elements

The romantic period in Europe – with its first proponents in England and Germany and its starting date of 1798 – is characterized by several aspects that become immediately visible in these travel narratives from the 1830s. The escape into the past, history, tradition and foreign, exotic places, identifying national characteristics in terms of mythology, folklore, and language, contemplating nature with its local specificity, seeing man as a microcosm mirroring the outside world as macrocosm. Visiting distant lands is a typically romantic pursuit of leisure, as are an appreciation of nature, of gothic elements, of ruins and of exotic places. The British travellers’ journeys through Wallachia fit several of these categories since they visit the ruins of Trajan’s bridge, of castles, and cities.

Joseph Michael Quin uses romanticized images with gothic overtones in the way he sets up nature as an inherent extension of the national character:

The whole of this narrow passage amongst the rocks was curious, and highly romantic. (...) A cluster of rocks, somewhat further on, assumed all the appearance of the ruins of a cathedral, with its towers and ivied walls, and Gothic windows and gates. The effect of this pile was remarkably picturesque, as it rose on an eminence above a mass of green foliage, which seemed to conceal the lower parts of the cathedral. (Quin 91-92)

In this particular fragment, nature itself has taken the guise of a pile of stones that seemed to be a cathedral at one time. The point of entrance into Wallachia, while voyaging down the Danube, is represented by the Iron Gates:

celebrated "Iron Door" of the Danube. It is a series of rapids so called from the extreme difficulty of passing them, and also probably from the almost impenetrable nature and ferruginous colour of the rocks (...). These rocks (...) looked terrific; the gaping jaws, as it were, of some infernal monster. When the Danube is at its ordinary height, replenished by its usual tributaries, the roar of its waters in hurrying through the "Iron Door," is borne on the winds for many miles around, like the sound of continued peals of thunder. (Quin 144)

Describing the first confrontation with Wallachia, Quin chooses to describe the Iron Door of the Danube with words such as “extreme difficulty”, “impenetrable nature”, “gaping jaws, as it were, of some infernal monster”, “roar of its waters”, “the sound of continued peals of thunder” which clearly place the style in the Romantic period. He uses the landscape to characterize the people of this land. The Wallachians and their land are placed in world beyond that to which the traveller is accustomed. The land seems to protect its people since the entrance to it seems impenetrable. The gothicised nature of gaping jaws and peals of thunder seems ready to expel the foreigners. Thus, the British traveller’s depiction of Wallachia as the land of alterity is justified in his view.

Edmund Spencer begins his interactions with Wallachia by describing the cataracts or whirlpools that constitute “an object of great terror to the navigators”. (Spencer 62) The impetuosity and violence of the stream that dash ships “to pieces by the foaming surge” is seen as a possible connection to the character of the Wallachians. (Spencer 63) The Iron Gates

or Demirkapi as it was called by the Turks due to its prior impassability is described as length due to its savage beauty and the perils it represents – a

channel, rushes between stupendous rocks down the descent with the rapidity of lightning, and with a crash so tremendous as to overpower every other sound; while the foaming surge, as it broke with violence over the deck, and lashed the sides of our vessel, gave to the river the appearance of the sea when agitated by a storm. (Spencer 70)

The romantic character is evident here, but what is more important to Spencer, is the fact that the steamboat he was on was the first to accomplish the perilous feat of travelling past the cataracts without employing the alternative overland route. (Spencer 70)

Another romantic element refers to the ruins of the bridge built by Apollodorus Damascenes at the command of Emperor Trajan – “the remains of the arches are visible at low water, and the towers on each side of the river still maintain their position, in defiance of the storms of ages.” (Spencer 73) In this case too one may consider that these ruins enduring through the ages are a sign of the character of the Wallachians. Elliott also praises the romantic character of the Danube, seems impressed with the wilderness of the views. He tells us that “the scenery on both sides is romantic to a great degree” and “the river opens a majestic view.” (Elliott 134) After a few positive remarks regarding the landscape, the attention of the traveller turns to further criticism. Finally, John Paget starts by praising the Danube and its picturesque, yet wild vista: “I know of no river scenery in Europe to be compared with it (...) the Danube is wild and awfully grand.” (Paget 116) In true romantic style he also visits the ruins of Trajan’s bridge and those of Sarmisegethusa at Gradistie, “the former capital of the Dacians, the residence of Decebalus”, and the place where Trajan built Ulpia Trajana. (Paget 181)

Mythological Elements and Superstitions

The British travellers discuss the baths at Mehadia, which existed since the times of the Romans, who called them “*Thermae Herculis ad aquas*”. These baths are surrounded by landscapes that are “beautiful, abounding with romantic valleys and lofty hills” (Spencer 66) and there are legends which link Hercules to this area: “Hercules bathed in a dark cavern, access to which is by a small aperture not large enough to allow a man to enter erect.” (Elliott 137) Paget also mentions the legends attached to places such as a cave near Babakay: “the identical cave of the Dragon slain by St. George, and where, they say, the foul carcass still decays, and, like Virgil's ox, gives birth to a host of winged things.” (Paget 116) Similarly to the earlier travellers, Paget places the Wallachian principality beyond the realm of the ordinary. He also chronicles the superstitions of the Wallachians and their connection to the Romans: one superstition in particular reminds Paget of the Roman libations – refers to spilling a little of the water taken from well, to appease the spirits “who might otherwise make her pure draught an evil-bearing potion.” (Paget 223)

History of the Wallachians as Descendants of the Dacians and the Romans

Paget appreciates the heart and soul of the people inhabiting this land, a people who is unwilling to leave behind the bones of its ancestors: “the Wallack feels deeply; he loves the land his fathers tilled, the house his fathers lived in, the soil where their bones have found a

resting-place. (...), utilitarian as I am, I should be sorry to see this stuff of the heart bartered for such gains as theirs.” (Paget 221) Moreover, in Paget’s view, the Wallachians’ redeeming qualities are his love of his parents and the care and respect for the elderly: “They would consider it a disgrace to allow anyone else to support their aged and poor, while they could do it themselves.” (Paget 220) John Paget looks towards the history of the principalities in order to winnow the truth from the falsehoods ascertained as the national character of the Wallachians by those those prejudiced against any eastern people. Charles Boileau Elliott characterizes the Wallachians in terms of their agricultural occupations but also informs the reader that in older times they used to be shepherds – hence the name: “in Illyrian Vlach signifies a herdsman, whence is derived the name Wallachia.” (Elliott 155)

Clothing and Physical Traits

Charles Boileau Elliott criticised the raggedness of the peasants’ clothing – “a sort of blanketing, patched and repatched, and then torn and patched again, so that probably little remained of the original garb.” (Elliott 134) Elliott informs his reader that the clothes of those who wear more than rags have an eastern character: “The women wear a white veil fastened with silver pins, passing round the throat and falling loosely down the back.” (Elliott 147) He also considers the European costume of the gentry to be a vast improvement over the clothes worn by the peasants he encounters: “The gentry in Wallachia have adopted altogether the European costume.” (Elliott 147-148)

John Paget offers a detailed description of the Wallachians in his work. The men are seen as being of average height, or even below the average, and of “rather slightly built and thin.” (Paget 213) This marks a distinct difference from the various peoples that surround the principalities. The Wallachian’s features are “often fine, the nose arched, the eyes dark, the hair long, black, and wavy, but the expression too often one of fear and cunning to be agreeable.” (Paget 213) Moreover, Paget notices the resemblance of the Wallack peasants to the Dacians of Trajan's column:

The dress, the features, and the whole appearance of the Wallacks, were so Dacian, that a man fresh from Rome could scarcely fail to recognise it. They have the same arched nose, deeply sunken eye and long hair, the same sheepskin cap, the same shirt bound round the waist, and descending to the knee, and the same long loose trowsers which the Roman chain is so often seen encircling at the ankles. (Paget 125)

This chain may be interpreted as a metaphor for the centuries of thralldom the Wallachians endured after the departure of the Roman colonists. The garments worn by the Wallacks are similar to those of the Dacians from the past. Thus, Paget believes that the origin of the Wallack people lies within the colonization of Dacia by the Romans and the mixing of the two peoples, consequently they “proudly cherish the name of Rumunyi.” (Paget 188)

Housing

Quin informs the readers about the backward state of the housing situation, but he also explains the reason for it: “Their cottages are still constructed in the most simple and temporary style, because they do not feel assured of the continuance of that domestic peace, which happily they now enjoy.” (Quin 169) His views are continued by Spencer’s describing

his arrival in Kladova and Giurgewo and the poverty of the inhabitants and their wretched state: “the very personification of misery.” (Spencer 72) The description of Giurgewo includes “dirty narrow streets, and houses built of mud”, indolent inhabitants, and stray dogs roaming the streets. (Spencer 77) The surrounding area is only scarcely populated and it looks like a desert, with only a few scattered huts, while the inhabitants appear to have reverted to a more primitive state due to the long oppression of the Ottoman Empire: “so oppressive has been the long rule of the Ottoman government, and so protracted the devastating wars, that the people have gradually relapsed into semi-barbarism, and the country has become so depopulated.” (Spencer 81) Elliott criticizes the accommodations for the night in Scala Cladova. The houses here are little better than huts

a village of thirty or forty huts, formed of hurdles, the interstices of which are, in some filled with clay, in others left to give free vent to the air. (...) These miserable dwellings consist of a single room without windows, lighted and aired by the door: each stands by itself on a common, unprotected by any sort of enclosure. (Elliott 143-144)

The Western traveller feels appalled at the living conditions of the people in Wallachia from the first instances of housing that he encounters in the first town – the head station of Scala Cladova. First of all, the primitiveness of these huts looks daunting to him and the prospect of spending even one night in such conditions perturbs him. He observes that the misery encountered in these villages is typical of the living conditions in the entirety of the principality of Wallachia: “the squalid filth, the poverty and degradation in which the people of this village vegetate can scarcely be exceeded; and, alas! it is but a specimen of Wallachian misery in general.” (Elliott 147) Elliott is the first of the travellers to use the word oriental to refer to the living conditions in Wallachia, even though the previous two travellers had described parts of those same conditions and had included Wallachia in the territories of the Ottoman Empire: “the size of the mud buildings, the platform before them, the dress of the natives, and the number of dogs running wild through the street, constitute a *tout ensemble* truly oriental.” (Elliott 152)

Immorality

Slavery was an issue that would have scandalized the British traveller since Great Britain had just made it illegal. In Wallachia the slaves were all gypsies. Gypsies lived throughout Europe and the question of their origin had not yet been resolved, yet it was supposed that they hailed from Egypt. The prejudice against gypsies was prevalent elsewhere as well and it was rampant in the principalities. Here, they were

valued as little as, or less than, beasts of burden. (...) The physiognomy, musical taste, thievish and conjuring tricks, falsehood, dirt, and idleness, which characterize them throughout the world, here equally distinguish them. (...) A healthy man costs three pounds, a woman two; and both sexes are bought and sold by the nobles without any regard to the bonds of domestic union. (Elliott 159-161)

In terms of morality, Elliott becomes quite critical of the Wallachians: “immorality of the worst description pervades all classes in the principalities.” (Elliott 161)

This sentence he passes due to the lack of observance of marriage vows and the fact that the locals divorce their spouses without much thought. Elliott is firmly convinced of the salience of the family as the building block of society. (Elliott 162) Thus, by allowing divorce, the society of the principalities is perverted especially since it does not attempt to pass judgment, to shame or to shun those involved in such scandalous conduct. Elliott is firm in his judgment of this disreputable behaviour, considering that the values of his own nation and culture are visibly superior: “it may safely be affirmed that Christendom does not contain a country more demoralized and more degraded than Wallachia and Moldavia.” (Elliott 162)

The Wallachians’ Negative Traits

Before reaching Wallachian territories Michael Joseph Quin encounters its inhabitants in the guise of the boatmen who convey him down the river and on one of his overnight stops. One of the boatmen, described as a “short thick-bodied Wallachian, wearing on his head a woolly sheepskin cap, might have been sketched as the very personification of indolence.” (Quin 86) The subtitles for Quin’s chapter refer to the Wallachians as the picture of laziness and to the way they live their lives as the charm of procrastination: “I never beheld such a picture of laziness as that which these men presented. (...) when they were not eating or drinking, were either sleeping, smoking, singing, or lounging, anything save working, which they continued as much as they possibly could, to avoid. (Quin 87-89) During Quin’s stay at Gladova, the protracted delay of the carriages and merchandise that were supposed to reach them from Orşova, unnerved him and his companion, Count Szechenyi. Consequently, the count rode back hoping to encounter the missing caravan, only to find the men he had hired all asleep; thus, Quin concludes: “The laziness of these Wallachians is indomitable.” (Quin 168) This idleness is the one trait that all the travellers agree on.

The Wallachians’ Redeeming Qualities

The one redeeming quality of Wallachian people seems to be their hospitality, but even that is criticized by Quin. At Gladova, they are invited into the home of a young Wallachian officer – this home is rather condescendingly described by Quin as “his house, or rather his hut.” (165) Elliott believes that the hospitality of the locals will be lost once the means of conveyance to this region improve and the numbers of foreigners visiting them swell:

The hospitality, almost universal in countries comparatively uncivilized, costs very little. (...) As soon, however, as a system of steam navigation is organized on the Danube, and an influx of strangers into Wallachia takes place, civilization will be promoted, and primitive hospitality will necessarily decrease. (Elliott 154-155)

Thus, one of the positive traits of the Wallachians according to Elliott is dismissed as a mere product of the low degree of civilization of the country. If at the time he was travelling hospitality still existed – and was a desirable trait in the eyes of the Westerner – it was meant to vanish soon, since the steamboat was only likely to provide the necessary progress now that the Danube had been opened to travel.

The Need for Progress

Quin expounds the opinion that once the Danube would become navigable by steamboat down to the Black Sea, those countries which lie on either side of the river will enjoy countless benefits. Thus the civilizing project seems to be a mission worthy of undertaking for those like Count Szechenyi who are enlightened and who can see the potential of this route for commerce and progress. On the other hand, Quin's comments also reveal the prejudices Western Europe holds about the East which is hardly seen as part of Europe – a lack of industrial development, the backwardness of the territory, the need of emancipation in terms of laws and institutions and the perceived lack of morality:

The advantages destined to arise out of this great enterprise to Hungary, to Servia, Wallachia, and Bulgaria, and, indeed, to all Turkey, are incalculable. Those countries, which have hitherto seemed scarcely to belong to Europe, will be rapidly brought within the pale of civilization; their natural riches, which are inexhaustible, will be multiplied ; their productions will be vastly improved ; their institutions and laws will be assimilated to those of the most advanced nations ; and new combinations, not only of physical but also of moral strength, will be created, which may give birth to important changes in the distribution of political power on the continent. (Quin 153)

In terms of development, he mentions institutions and laws as the beneficiaries of the assimilation of advanced nations. He is also firmly convinced that these nations would also benefit from moral improvement. Thus, Quin takes the position of the superior and civilized Westerner and passes judgment on the nations of the East. The advancement of these lands is clearly meant to be accomplished under the guidance and influence of Western European states. Thus, these backward and primitive territories are treated as a child in need of tutelage would be treated. These comments are also indicative of the desire of the West for the inexhaustible riches of these lands.

Conclusion

The Wallachian identity is constructed through its closeness to the nature and landscapes of the country the Wallachians inhabit, as well as through the criticism offered by the travellers in terms of the primitivism of the living conditions. The British identity, on the other hand, is conceptualized via the technological advancements and the inventions of the age – chief among them being the steam engine that enables the British nationals to travel down the Danube – and through their desire to attempt civilizing missions wherever they go. While there is a clear dichotomy between the two identities, the British travellers also seem to realize that this ease of movement and conveyance will eventually result in an obliteration of the distinctive national features of Europe and a merging of these identities. Nevertheless, the British national identity is clearly poised as the superior pole of the binary opposition and through reverse-mirroring, the Wallachian identity becomes an alterity through its primitive and Orientalized embodiment. Gerd Baumann argues that reverse-mirror imaging is the method by which an identity may be Orientalized. His theory is based on Said's description of the dichotomy between us and them, in this case the Wallachian identity is relegated to the marginalized 'them' and encompassed in the Orientalized identity. By othering the

Wallachian identity, however, the British identity emerges as well – what one is, the other is not – since those traits that one identity displays, the other identity clearly lacks.

Bibliography:

Baumann, Gerd. “Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach” in *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach* ed. by Gerd Baumann and Andre Gingrich. New York and Oxford: Berghahn Books, 2006. Pp. 18-50.

Bhabha, Homi K. “DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation” in *Nation and Narration* ed. by Homi K. Bhabha. London and New York: Routledge, 1990. Pp. 291-322.

Elliott, Charles Boileau. *Travels in the Three Great Empires of Austria, Russia and Turkey*. Vol. I. London: Richard Bentley, 1838. Retrieved from: <https://archive.org/details/travelsinthreegr01elliiala>

Erste Donau - Dampfschiffahrts - Gesellschaft – DDSG website. Retrieved from: http://www.donauschiffahrt.info/en/facts_figures/the_danube_as_a_major_route_of_transport/history/steam_navigation/

Quin, Michael Joseph. *A Steam Voyage down the Danube with Sketches of Hungary, Wallachia, Servia and Turkey* (1834). Vol. I. 2nd ed. London: Richard Bentley, 1835. Retrieved from: Vol. I. <https://archive.org/details/steamvoyagedownd01quinuoft>

Paget, John. *Hungary and Transylvania: with Remarks on Their Condition, Social, Political, and Economical*. Vol. II. London: John Murray, 1839. Retrieved from: Vol. II. <https://archive.org/details/agw0321.0002.001.umich.edu>

Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1978.

Spencer, Edmund. *Travels in Circassia, Krim-Tartary & C., including a Steam Voyage down the Danube, from Vienna to Constantinople, and Round the Black Sea in 1836*. 3rd ed. Vol. I. London: Henry Colburn, 1837. Retrieved from: <https://archive.org/details/travelsincircass00spenuoft>

Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

**COMPETING AND COMPLEMENTARY IDENTITIES FOSTERED BY GENDER
EDUCATION IN LATE 19TH-EARLY 20TH CENTURIES. A CASE STUDY:
“CAIETELE HERMINEI” (HERMINA'S NOTEBOOKS)**

Cătălina Mihalache, PhD, Scientific Researcher III, Romanian Academy

Abstract: Our paper analyses the memoirs of a woman from Banat, Hermina Ciorogariu (1878-1973), who was born in Pecica, studied at Arad and Budapest, then became a teacher and the principal of the Girls' High School of Arad. Her memoirs are a genuine family chronicle and bear the mark of the place where she lived. In Pecica and around the inhabitants were Romanians (some of them from Ardeal, others from Banat), Serbs, Croats, Bulgarians, Gypsies, Armenians, Hungarians, Germans, Macedonians, French, Russians, Greeks. The area was very well accustomed to population movements, to the reformation of communities in accordance with the local events (war, economic crisis, exodus or colonisations) and with the administrative decisions. She came from an educated Romanian family (priests, civil servants, school female teachers), including important Slav (Serbian and Bulgarian) and Hungarian origin elements. Knowing and respecting the language and life style of these communities were parts of her inheritance, participating in the definition of her regional, national and denominational identity, as well as in the particularization of gender roles or of her intellectual horizon. Her memoirs recorded subtle and complex modifications occurring over several generations, illustrating the way in which the relationships between “we” / “our own kind” and “the others” changed, redefining loyalties, trends or ideals.

Keywords: social history, female education, nationalism, multiculturalism, regional identity

Portret de grup

Caietele Herminei au fost publicate de Adriana Popescu și de Rodica Țabic, la aproape jumătate de secol după dispariția autoarei, fiindu-le transmise printr-un șir întreg de rude și cunoștințe. Nu este o biografie, ci o cronică entuziastă a familiei și a celor apropiați, demni de remarcat prin cultura dobândită și prin participarea lor la viața comunității. În amintirile sale, Hermina nu este niciodată singură, istoriile celor din jur intervenind constant în povestea ei.

Editoarele au pregătit cu migală textul și imaginile însoțitoare, oferind explicații, traduceri și opinii personale acolo unde au crezut de cuviință. Rezultatul este mai curând un album de familie comentat, decât o poveste de viață liniară. De altfel, cartea nu spune totul, insistând mai ales asupra primelor vârste și a unor aspecte formative din acei ani: studiile, experiențele profesionale, călătoriile. Lipsesc relatări la care ne-am fi așteptat, atât din parcursul personal (experiența câtorva decenii de profesorat sau a căsătoriei sale cu Vasile Arjoca), cât și din rubrica marilor evenimente ale secolul XX (războaiele mondiale, unirea Transilvaniei cu România, instalarea regimului comunist). Textul original pare să fi fost organizat, deopotrivă, în forma unor însemnări de jurnal, dar și a unor memorii tematice sau biografice. Cele câteva pagini de manuscris reproduse în facsimil ne sugerează o confruntare constantă cu infidelitățile memoriei, filele fiind marcate de sublinieri, retușări, numerotări, adăugiri și salturi inegale de la un subiect la altul. Un șir de citări, presărate ici-colo, în marginea textului principal, ne arată că, deși însemnările nu au fost transcrise integral, editoarele au vrut să salveze cât mai mult din savoea detaliilor de epocă, cel puțin în forma unor divagații agreabile.

Longevitatea i-a îngăduit Herminei o îndelungă observare a succesiunii timpurilor, ajutând-o să înregistreze cu precizie comportamente și moravuri de altă dată, chipuri și locuri care și-au pierdut logica pentru cei ”de azi”. Cheia de înțelegere a paginilor încredințate tiparului a fost, deci, o conștientizare retroactivă a unui ”fîresc” ajuns exotic și de neînțeles, deci ușor de neglijat de către generațiile ulterioare. Mesajul principal al biografiei sale este, de fapt, ideea de opoziție la perisabilitate, cartea pledând pentru transmiterea unor valori care ne asigură continuitatea percepției de sine, dincolo de dispariția celor pe care i-am cunoscut (educația, generozitatea, afecțiunea, solidaritatea, competența, curajul). Hermina scria pentru ”ai mei”, ținând cu grijă firele înrudirilor și afinităților prin care se construise un ”neam”. Portretele sale nu lasă nici o îndoială asupra modelelor de urmat și nu iartă deprinderile mai puțin lăudabile ale contemporanilor.

Cu toate acestea, nu este o proză didactică, ea evitând elogiile clișeizate sau reproducerea servilă a canonului istoriografic cu care am fost obișnuiți. Găsim astfel notații foarte personale, neînregistrate în sobrele studii de specialitate, despre profesorii Teodor Ceontea și Petru Pipoș de la Preparandia din Arad, despre episcopii Vasile Mangra, Ignatie Papp, Iosif Goldiș sau Roman Ciorogariu (”unchiul Romulus”, pentru ea), despre cunoscuți oameni politici, precum Vasile Goldiș.

Consemnările Herminei schițează un orizont local și regional conservat în istoria orală, ”la firul ierbii”, cum ar spune Zoltán Rostás. Regăsim aici mecanismele discrete, dar indispensabile, care animau societatea bănățeană: serbările începutului de mai (”Maiale”), sărbătoarea culesului viilor, balurile Reuniunii Femeilor, vizitele înalților prelați, ale unor jurnaliști sau cărturari, concertele și spectacolele de teatru, conferințele învățătorilor, inspecțiile școlare, adunările sinoadelor bisericești, colectele de fonduri în scopuri caritabile, etc. Paginile sale nu au doar meritul de a umaniza efigii prăfuite; ele completează lipsurile istoricilor care au cultivat, decenii în șir, un model de analiză instituțional și politic (chiar politizat), voit impersonal și indiferent la variațiile de gen, de vârstă sau de etnie ale povestirii.

De exemplu, studiile dedicate școlilor din zona Aradului, trec foarte rapid peste problematica educației publice feminine. Chiar și atunci când acest subiect este atins, informațiile sunt lacunare și incoerente. Sar peste intervale mari de timp, notează inițiativele, nu și urmările lor, omițând aspecte mai puțin agreabile - cum ar fi opacitatea unor educatori, reducăționismul programelor de studiu sau lipsa de atractivitate a puținelor școli existente. Într-o astfel de lucrare, se menționează că la Preparandia din Arad (înființată în 1812) se organizase ”un curs pentru elevele care doreau să fie învățătoare” (1815). Se știe că școala era frecventată doar de băieți, pentru care se construise și un internat. Era vorba, deci, de eleve pregătite în particular, care veneau la școală doar pentru a dovedi că învățaseră materia prescrisă, așa cum fusese și cazul Herminei. Fenomenul nu a reținut prea mult atenția istoricului, care a punctat în special anul 1879, când ”au depus examen” de învățătoare 18 fete; în ciuda expunerii cu caracter generalizant, el insista însă asupra importanței acordate lucrului de mână în *curricula* epocii (Vasile Popeangă, *Școala românească din părțile Aradului, în perioada 1867-1918*, p.141-12).

Preparandia rămânea o instituție atractivă, chiar și după înființarea unei școli superioare (”civile”) de fete, în 1890, prin efortul Reuniunii femeilor române din Arad (Idem, *Aradul centru politic...*, p. 94). Mulți dintre profesorii acestei școli activau, de fapt, la

Institutul teologic ortodox și la Preparandia care îi era asociată, ceea ce încuraja tinerele care țineau să obțină și o diplomă de învățătoare. Hermina a prins exact această perioadă fastă, frecventând mai întâi școala Reuniunii (1890-1893) și apoi Preparandia, ”în particular”, până în 1896 (*Caietele Herminei*, p. 115-119). „Fericitele eleve” din promoția sa au fost doar trei la număr, dar proveneau din familii cultivate (Desseanu și Ciorogariu), care prețuiau educația fetelor. Nu este de mirare că au ajuns, la rândul lor, profesoare sau chiar directoare de școli. Când Ministerul maghiar al educației le-a retras acest drept, în 1905, numărul fetelor înscrise la ”școala civilă” a scăzut imediat (Vasile Popeangă, *Școala românească din părțile Aradului, în perioada 1867-1918*, p.142).

Ucenicia

Educația Herminei a fost, de timpuriu, pusă în tiparele de gen. Mai exact, bunica o deprindea cu ”lucrul de mână” încă de la patru ani – vârsta de la care se începea pregătirea trusoului de zestre pentru o fată. Era un exercițiu de pedagogie domestică, prin care se inculcau cele mai prețuite calități feminine: hărnicia, stăruința, utilitatea, perfecționismul, atenția pentru detalii, obediența, calmul. Domeniu prin excelență practic, nu necesita teorii și demonstrații complexe, având o largă răspândire în mediile de cultură ”burgheză” central-europeană, mai ales în cele de influență germană. Chiar regina Elisabeta, soția regelui Carol I al României, beneficiase de o inițiere atentă în arta ”lucrului de mână” (Carmen Sylva, *Colțul penaiților mei*, vol.I, p. 91-92, 100, 104 ș.a.).

Pentru a marca semnificația momentului inițiat, însuși patriarhul familiei veghease cu atenție reacțiile fetei, ajutând la impunerea disciplinei, a sistemului de pedepse și recompense (*Caietele Herminei*, p.22-23). Dar tot el a transferat formarea copilului din zona domestică, prin excelență feminină, în cea publică și identitară. Bunicul George Gorun, țăran din Sâmbăteni, îi povestise de timpuriu nepotei cronica eroică a profesorilor români persecutați de sârbi: erau vremurile când școala și biserica ortodoxă română se desprindeau anevoie din asocierea impusă de Imperiul habsburgic cu sârbii (Nicolae Bocșan, Valeriu Leu, *Școală și comunitate în secolul al XIX-lea*, p.12-17, 26-29, 32, ș.a). El a făcut-o să aleagă, din ”marea de străini a Aradului”, identitatea românească, fixându-i în memoria afectivă o hartă amănunțită a locurilor și oamenilor însemnați. Copilul a învățat astfel tot „trecutul românilor din Arad” - o istorie care primea mai târziu, în timpul studiilor, confirmarea livrească și instituțională. Insistând asupra luptelor dintre români și sârbi, provocase intervenția bunicii (Lelia Petcovici, din Arad, născută în 1825), care i-a aplicat bunicului eticheta de ”stari magariți” (măgar bătrân). Iar fetița a primit un avertisment pe înțelesul său (”o palmă peste gură”), din cauză că se implicase prea mult în povestea bunicului, spunând ”Bată-i Dumnezeu pe sârbi!” (*Ibidem*, p.23).

Explicațiile au fost considerate de prisos, pentru că erau de domeniul evidentei. Politica nu trebuia să dăuneze regulilor de politețe, iar buna-cuviință era calea cea mai sigură de rezolvare a oricăror neajunsuri, pentru cei mici și pentru cei mari deopotrivă. Incidentul a scos la iveală o perspectivă casnică, aplicată și, am putea spune, feminină, funcționând în paralel cu disputele publice (prin excelență masculine); ea asigura bunul mers al vieții de zi cu zi, în cuprinsul familiilor și al comunităților.

Începutul foarte timpuriu al vieții sale școlarești (în 1881) a fost destul de cosmopolit. La școala învățătorului sârb ”frumos și manierat” Iova Eftici (prieten din

copilărie cu tatăl său, Vichentie Ciorogariu) veneau copiii din împrejurimi, fără deosebire. O dată cu primele litere, fetița învăța acolo și varii forme de loialități: *etnică* (prin elogiul adus frumuseții tricolorul românesc), *confesională* (rugăciuni și cântări bisericești ortodoxe), *cetățenească* (prin mesajul transmis de imnul imperial, dar și de versurile care îndemneau „junele român” să ia arma ”pentru națiune și-al meu împărat”) (*Caietele Herminei*, p.100).

Din clasa a III-a, trecând la școala de fete unde predă chiar mătușa sa, Emilia Ciorogariu, intra într-o altă etapă, ”grea, grea din toate punctele de vedere” (*Ibidem*, p.106), care marca definitiv personalitatea fetiței. Era o comunitate numeroasă (140 de eleve, împărțite în șase clase) și specializată: erau toate fete și, cel puțin prin opțiunea formativă dacă nu prin naștere, românce. Aici se pune accent pe cultura națională (studiul limbii române literare) și a ”meseriei” de fată (lucrul de mână, gospodăria, buna cuviință, hărnicia, curățenia); științele naturale, religia, desenul sau muzica erau, la fel orientate, în același scop formativ.

Atunci intrau în viața Herminei cărțile, neconcurând însă abilitățile sale casnice. Un eventual dezechilibru între cele de două domenii ar fi contrazis tradiția de familie. Mama sa, care învățase doar patru clase primare la școala mixtă sârbească din Arad - pentru că părinții nu voiseră să mai cheltuie și cu educația unei fete - ”până gâta prânzul, avea timp să și citească” (*Ibidem*, p.42). Nici mătușile sale nu se puteau lipsi de lectură, ingredient al respectabilității feminine valabile în acel moment. Emilia Karatson de Lona (1845-1915), ”tușa Milca”, de origine slavă dar căsătorită într-o familie de viță macedoneană, ”citea mult, seara până la miezul nopții, ziua fiind ocupată cu treburile casei”; se pare că ea a fost autoritatea morală și culturală din viața Herminei, posedând o prețioasă bibliotecă de cărți în slavonă și greacă (*Ibidem*, p.85).

Dar modelul său pedagogic și civic a rămas Emilia Ciorogariu (1850-1920), de altfel un personaj marcant al comunității din Pecica. În plus, românismul său manifest găsisese diverse căi de a depăși obstacolele politice (ceea ce nu era puțin lucru, într-o perioadă de ofensivă a statului asupra instituțiilor identitare ne-maghiare). Absolvise și ea Preparandia din Arad, în 1879, iar între 1881 și 1905 fusese învățătoare în Pecica. Până la venirea sa, oamenii preferau să dea copiilor nume sârbești sau grecești (*Ibidem*, p.58). De unde se vede că o anume comuniune confesională-ortodoxă fusese multă vreme mai puternică decât sentimentul specificului național sau decât nevoia unei diferențieri de restul ortodocșilor. Poate a contat și faptul că sârbii și grecii erau cumva mai insistenți și ostentativi în etalarea propriei identități. Observând respectiva carență, învățătoarea a îndemnat femeile ”să-și boteze copii cu nume vechi romane, ca Dochia, Traian, Lucian, Lucreția, Livia, Liviu”. În contextul maghiarizării forțate a numelor, se înmulțeau simțitor cei botezați ”Nerva, Romulus, Letiția, Licinus, Ersilia, Persida, Sever, Volumnia, Sabin, Hermina, Terenția” (*Ibidem*). Așa cum o cereau discursurile primordialiste ale vremii, se considera că cea mai sigură formă de a fi român era să redevii... roman.

Care erau consecințele acestor competiții ideologice? În școala Emiliei Ciorogariu, ”elevele știau toate cântecele și poeziile naționale ale timpului”; la examene, sala de clasă era împodobită cu tricolorul românesc (Vasile Popeangă, *Aradul centru politic...*, p.82); iar inspectorii școlari maghiari, foarte mulțumiți de progresele evidente la învățătură, ”se făceau că n-au înțeles nota națională” (*Caietele Herminei*, p.28). De altfel, ”lucrul de mână” pe care îl predă ea, plăcea deopotrivă inspectorilor și familiilor maghiare din vecinătate: motiv pentru

care veneau ”unguroaicele la școala tușei să învețe să facă tot felul de lucruri decorative, frumoase și practice: cutii, pungi, rame făcute din carton și decorate cu orez, tot felul de lucruri care nu erau la nici o altă școală” (*Ibidem*, p.111).

Sursele popularității sale erau imposibil de combătut de autoritățile poate îngrijorate: ne referim la asistența acordată zi de zi locuitorilor, în cele mai diverse probleme, dublată de un talent social și pedagogic foarte evident. Era, pur și simplu, agreabilă - ”în contrast cu urâtenia ei” (*Ibidem*, p.28) - și se putea face foarte utilă, chiar în situații complexe (alegerea carierei, girarea de împrumuturi, absolvirea unor examene, etc). Voința sa de a interveni era mai puternică decât modestele sale mijloacele materiale: ”cosea rochii pentru țărance, numai ca să poată face față lucrurilor, dar n-a refuzat pe nimeni care i s-a adresat după ajutor” (*Ibidem*). Ar mai trebui spus că la bunul ei renume se adăugase, în plus, faptul că soțul său, Constantin Bodrojan, era atât de ”manierat și îndatoritor”, încât părea să fie chiar ”unicul Domn din Pecica”. Fusesse funcționar public în Viena și trăia din gloria acelor ani, când participase direct la administrarea imperiului așa încât, ”cu mama vorbea numai nemțește” (*Ibidem*, p.29). De altfel, el a întreținut cel mai riguros cult al memoriei fostei învățătoare, transformându-și casa și propria existență într-un muzeu închinat celei dispărute.

Influența tușei Milena asupra comunității este doar un exemplu despre rolul femeilor în ”marginile” vieții publice; acolo unde pot activa de o manieră informală, în ciuda sau în afara canalelor oficiale de consacrare social-politică (Christina de Belleaigue, *De la femme aux individus...*, p.66), dar cu atâta forță încât marchează generații întregi.

Aproape și departe

După ce a terminat primele șase clase primare la ”școala de fete” românească, a mătușii sale, Hermina a trecut, după obiceiul din localitate, la școala primară maghiară. Deși era un parcurs dezirabil, puține fete îl puteau urma (era o școală cu taxă și examen de admitere), mai ales că limba de predare părea grea. Familia a încurajat-o pe Hermina și, în curând, a început să fie apreciată de învățătoarea maghiară (*Ibidem*, p.111). O dată intrată în zona premiantelor, diferențierile etnice nu au mai afectat-o, pentru că învățătoarea ”nu făcea deosebire” între elevele sale (între care erau și românce, slovace, evreice, nemțoaice). Hermina găsisese așadar o cale sigură de ocolire a alterităților, sânguința școlărească: dădea astfel satisfacție unei idei de *merit*, care nu avea conotații politice.

Mai târziu (1900-1903), a urmat cursurile prestigioasei instituții din Budapesta, ”Elisabetinul” (Erzsebet Női Isola). Împreună cu prietena ei, Octavia Desseanu, a primit o bursă specială pentru a ajunge aici, de la Consistoriul din Arad, prin intermediul fundației ”Elena Ghiba Birta”. Este interesant că, încă de la înființare (1863-1864), această fundație urmărise sprijinirea tinerilor studioși ortodocși, greci sau români deopotrivă (Claudia Untaru, *Elena Ghiba Birta...*).

Gazdele și profesoarele din Budapesta se purtau acceptabil, în opinia ei, mai puțin în ziua de 15 martie, când entuziasmul față de simbolurile ungurești era obligatoriu pentru toate elevele, oricare le-ar fi fost naționalitatea. Pe un ton acuzator, Hermina nota că ”era unica zi în care își manifestau adevăratele sentimente, încolo se sileau să fie binecrescute și europence” (*Caietele Herminei*, p. 127). Se vede că nici după câteva decenii, Hermina nu se conciliase cu atmosfera de tensiune din zilele de sărbătoare ale *celorlalți*. Idolii tribului își cereau cu insistență ofrandele, memorialista nereușind să transfere un drept al tuturor - la atașament

explicit pentru propria identitate - de la cei devotați culorilor românești, către cei care arborau un alt tricolor.

Acasă, diferențele se păstrau în alt registru, poate și pentru că cele două comunități, română și maghiară, își lăsau suficient spațiu de autodefinire și de autoprotecție. În consecință, ”șovinism pe față între unguri și români nu era. În schimb, era un spirit de întrecere” (*Ibidem*, p. 56), care folosea tuturor, înfrumusețând casele, străzile, gospodăriile. Copii erau trimiși de la o comunitate la alta, special ca să învețe măiestriile celorlalți : creșterea cailor (la unguri), torsul, țesutul (la români) și gospodăria în general, în ambele părți (*Ibidem*, p. 69-70). Era o recunoaștere tacită a talentelor și reușitelor celorlalți, dar și o bună ucenicie în arta conviețuirii.

În mod paradoxal, prezentul era mai ușor de administrat decât trecutul, foștii domni ai pământului neputând ierta foștilor iobagi o emancipare care a șters ierarhiile indiscutabile timp de generații. Cu ocazia unei vizite din 1910, la curtea foștilor stăpâni ai satului Orciu (de unde provenea neamul Ciorogarilor), urmașa lor, doamna Holláky, a făcut o primire foarte rece. Încălcând codul minim al bunelor maniere, nu i-a oferit Herminei nici măcar un scaun; în interpretarea memorialistei, ”voia să evidențieze că eu tot nepoată de iobag sunt, în zadar sunt profesoară și directoare” (*Ibidem*, p.14). Incidentul era grăitor: istoria vechilor conflicte nu se putea șterge, iar lipsa unei conviețuiri de durată, care să mențină oamenii într-o rutină pașnică, scotea la iveală orice amintire dureroasă (reală sau doar posibilă). Din paginile Herminei răzbate însă, dincolo de menționarea expresă a câtorva ”înfruntări” sau a competițiilor simbolice dintre comunitățile din Pecica, admirația pentru eleganța, cultura, generozitatea aristocratică și parcă generică a ungarilor; avea, de altfel, între membrii propriei familii, nobili de origine maghiară, care se ilustraseră ca ofițeri, savanți sau demnitari ai vremii.

Cu sârbii a avut, iarăși, experiențe contrastante. Tradiția culturală și înrudirile frecvente păreau suficiente pentru a o face acceptată în rândurile lor. Ospitalitatea ușor exaltată a sârbilor, pe care i-a cunoscut la nunta verișorului său Dușan Imbronovici, în 1898, părea că întrece orice închipuire (*Caietele Herminei*, p.197-199). Dar când a încercat să dea o formă oficială simpatiei sale, mergând în Karlovitz ca să învețe ”cea mai frumoasă limbă literară”, la școala civilă de fete, s-a lovit de o surprinzătoare ostilitate. Era în 1918 și, în acele zile, ”orașul Arad era blestemat de toată suflarea sârbească”, pentru că temnițele Cetății erau pline cu prizonieri din țara vecină (*Ibidem*, p.205). Insistența sa a dat totuși rezultate, făcându-i pe intelectualii sârbi să revină la dimensiunile pașnice ale coexistenței cărturărești apolitice (*Ibidem*, p. 205-207).

De fapt, nici buna comunicare cu românii nu era de la sine înțeleasă. Pasiunea ei pentru scriitorii clasici cunoscuți la școală sau efortul de a învăța cea mai corectă și mai frumoasă limbă literară nu erau de ajuns ca să o integreze în ritmurile comunităților românești de oriunde. Nici limba și nici patriotismul deprins încă din copilărie, nu puteau suplini conviețuirea. Aflată în vizită la o rudă din Ploiești, în 1908, s-a dovedit total nefamiliară cu obiceiurile locului, așa că a trebuit scuzată: ”e ardeleancă”. Nu avea cum să rămână insensibilă la asemenea remarci. Prin urmare, și-a documentat vizitele ulterioare, luând ”instrucțiunile necesare de acasă” (*Ibidem*, p.197). Soluția a fost, din nou, domestică, dizolvând suspiciunile și orgoliile – de această dată regionale, dar tot vulnerabile la politizări răuvoitoare – într-un cod mai extins, al bunelor maniere.

Toți cei întâlniți, aproape sau departe de casă, au fost așezați, în memoriile sale, după felul în care se raportau la un anume model cultural, central-european. Pentru Hermina era o formă de normalitate pe care nu reușea să numească în nici fel. Dar o privire mai atentă poate recunoaște la fiecare pas elemente specifice educației feminine din Germania wilhelmiană, aspecte care ieșiseră din menirea lor identitară inițială (Nancy R. Reagin, *Sweeping the German Nation...*), pentru a ajuta la delimitarea altor entități, culturi și micro-regiuni. Din acest corpus educativ și politic s-au desprins mai toate virtuțile cerute în tinerețea ei; erau dublate însă de un efort pedagogic de durată - la care fusese supusă în toate școlile frecventate - pe care, apoi, l-a pretins ea însăși, ca dascăl. Așa a trecut Hermina, fără piedici, dintr-un un veac într-altul, sigură pe ea și pe "neamul" ei.

Bibliografie

- Nicolae Bocșan, Valeriu Leu, *Școală și comunitate în secolul al XIX-lea. Circulare școlare bănățene*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2002
- Christina de Belleaigue, *De la femme aux individus: l'histoire du genre en Grande- Bretagne, des années 1960 à nos jours*, în "Revue d'histoire du XIXe siècle", nr. 37, 2008/2 (*L'ère victorienne revisitée*), p.55-69
- Caietele Herminei, scoase la lumină și adnotate de Rodica Țabic și Adriana Popescu*, București, Peter Pan Art, 2010
- Vasile Popeangă, *Școala românească din părțile Aradului, în perioada 1867-1918*, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Arad, 1976
- Idem, *Aradul, centru politic al luptei naționale din perioada dualismului (1867-1918)*, Timișoara, Editura Facla, 1978
- Nancy R. Reagin, *Sweeping the German Nation. Domesticity and National Identity in Germany, 1870-1945*, Cambridge University Press, 2007.
- Carmen Sylva, *Colțul penajilor mei*, traducere de Dumitru Hîncu, vol.I-II, Editura Vivaldi, București, 2002-2003
- Claudia Untaru, *Elena Ghiba Birta a fost protectoarea tinerilor studioși. Ea a donat 48.000 de florini pentru crearea unei fundații*, în ziarul "Adevărul" (Arad), din 8 noiembrie 2013; articol publicat pe site-ul http://adevarul.ro/locale/arad/elena-ghiba-birta-protectoare-1_5279466bc7b855ff56bf0f86/index.html (accesat la 10 mai 2014).

ION VINEA'S INTERCULTURAL DIALOGUES: TRANSLATIONS FROM ENGLISH AND FRENCH

Daniela Hăisan, Assist. Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: We are going to focus on Ion Vinea's work as a translator in an attempt to qualify his effort of preserving national identity while avoiding open 'ethnocentric violence' (Venuti, 1995). Particularly selective in his choices of source-texts, Vinea laboured upon words and it is he above all who proves that literary translation could be regarded as an act of creation based on a given original. As a translator of fiction, he was especially interested in Poe (whose destiny he mirrored up to a point) and his versions of Poe's short-stories have been constantly re-edited up to this day. Occasionally, he indulged in tackling Villiers de l'Isle Adam, Balzac, Eugen Ionescu (Le roi se meurt, La soif et la faim), Washington Irving (Rip Van Winkle), Halldór Kiljan Laxness (Independent People). During the last years of his life he devoted himself to Shakespeare (Macbeth, Othello, Henry V, Hamlet, The Winter's Tale being the five plays he masterfully rendered into Romanian). For all his deep respect for the source-text (whether he was dealing with Shakespeare, Poe, Balzac or Eugen Ionescu), Vinea has been much too often labelled as a mere target-oriented translator, when in fact his complex, larger-than-life vision encompasses that of a national-literary translator, of a handyman (traducteur-bricoleur), and of poet-translator (Jean-Louis Besson, 2005), all in one.

Keywords : literary translation, target-orientendess, ghost-writer/translator, bricolage.

Paradoxically, Ion Vinea's posthumous fame as a Romanian literary personality seems to be springing more from his subsidiary activities such as pamphlets and daily articles than from his poetry, and definitely more so from his being a ghost-writer than from being a full, acknowledged writer in his own right. Born Ioan Eugen Iovanaki (April 17th 1895, Giurgiu), to a bohemian father of Greek origin and a Romanian mother, Vinea was, for his contemporaries, a left-wing journalist and an avant-garde poet who struggled for survival during a troubled (because socialist) age. While still in highschool, he undertook the publication of *Simbolul* [The Symbol], together with Marcel Iancu and Samy Rosenstock (better known as Tristan Tzara), the triplet's joint effort being endorsed by Alexandru Macedonski, leader of the Romanian symbolist movement. Later on, his name (I. Iovanaki / Eugen Vinea / Ion Vinea) could be spotted in *Noua revistă română* [The New Romanian Magazine], *Facla* [The Torch], *Rampa* [The Springboard] and *Contimporanul* [The Contemporary], where he published most of his reviews, original writings or translations of French Symbolist poetry.

Although cleverly concealing his dissident thoughts under creative figures of speech, Vinea's uncomfortable art and articles could not escape the censorship's eye, therefore by the 1940^s he will have been quietly and officially banned from public life, as 'in an age of Socialist realism, there was no need for experimental forms and genres.' (Volceanov, 2006: 208). He continued as an on and off editor, but basically had to earn his living through translations. As a matter of fact, from 1946 to 1964, after having had to retire from the written press, he dedicated himself to an almost exclusive activity as a translator and this is how he has remained in the public conscience up to this day. Whenever he was forbidden by the authorities to publish even translations, he resorted to his novelist friend Petru Dumitriu who more than once took the risk of lending his name: thus appeared one of the best ever *Hamlet*

translations into Romanian in the 1950⁵ as ‘translated by Petre Dumitriu’, as well as some of Balzac’s narratives.

Vinea was thus a translator by necessity, but also by design. His choice of source texts testify to his ‘refined spirit’ (Vaida, 1973: 157) and his ‘sensitive elective affinities’¹ (*idem*, 156). According to Mircea Vaida (*op. cit.*, 157), Vinea would not translate just anything because he saw in translations a huge responsibility, an act of creation. With a good command of the classical languages (Greek, Latin) as well as of German, he chose to translate mainly from English² (mostly Poe and Shakespeare, but also Washington Irving³) and French (Eugen Ionescu⁴, Balzac, and, in all probability, Villiers de l’Isle Adam and sporadically a number of French Symbolists like Albert Samain or Henri de Régnier). Much like Baudelaire when choosing to translate Poe, whom he considered a kindred spirit, Vinea turned to either English or French writers who meant a lot to him, with whom he shared ideas and ideals. Then again, much like Poe’s, Vinea’s literary career highly was intermingled with a quite intense journalistic activity.

There is an amount of controversy as to how well Vinea mastered the English language, and this is due, among other things, to the fact that, like many other talented poets and translators of his time, he did not own a degree in English studies. According to one theory, of the sixteen translators who undertook the task of delivering the first Romanian ‘complete’ Shakespeare edition that was issued between 1955 and 1960 in eleven volumes by E.S.P.L.A.⁵, Vinea counted among the team members who ‘had only scarce knowledge of English’ which made him resort to ‘ghost-translators, who furnished [him] with raw, first-hand translation’, says George Volceanov (*op. cit.* p. 209), and he goes on:

‘Objectionable as it may be, the method turned out to be efficient in the case of Ion Vinea’s Henry V, Hamlet, and Othello, and Virgil Teodorescu’s Romeo and Juliet and As You Like It, which are still regarded as standards of artistry. Both of these professional poets illustrate those rare cases in which individual talent and versatility can compensate for the lack of linguistic competence.’ (*ibidem*)⁶

¹ In orig. ‘spirit rafinat’ and ‘sensibile afinități elective’ (translation mine applied to all Romanian publication titles or quotations translated from Romanian to English in the present article).

² According to Constandina Brezu (*Luceafărul* nr. 43/1966), Vinea was also interested in translating Faulkner but there is no record of any Faulkner translations signed either by Vinea himself or by others on his behalf (q. in a footnote by Vaida, 1973: 157).

³ *Rip Van Winkle*, with a preface by Ion Aurel Preda, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963. Vinea also translated Icelandic author Halldor Kiljan Laxness’ bestseller *Independent People : Oameni independenți. Saga eroică*, with a preface by Valeriu Râpeanu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964.

⁴ *Setea și foamea*, in Eugen Ionescu, *Teatru*, I, with a preface by B. Elvin, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.

⁵ Acronym for ‘Editura de Stat pentru Literatură și Artă’.

⁶ Cf. Constandina Brezu, q. in Ion Vartic, *Petru Dumitriu și ‘negrul’ său (II)* [Petru Dumitriu and His Negro / Slave], (http://www.romlit.ro/petru_dumitriu_i_negrul_su_iiLiteratură), states that Vinea’s archive contains *Hamlet* in Vinea’s handwriting organised in two columns: the English text on the left and the Romanian translation on the right. Vartic also goes into detail about what he calls a game of paternity attribution the two writers (Petru Dumitriu and Ion Vinea) indulged in, with Vinea often playfully victimising himself for writing translations Dumitriu would sign, when in fact Dumitriu was also doing him a favour by signing and publishing those translations so that Vinea could earn a living.

Dumitru Dorobăț, on the other hand, insinuates that Ion Vinea had to learn English in order to be able to read Poe in the original and then provide some excellent translations from his most favourite author (Dorobăț, 1999: 109). If this were true, by the time Vinea got to Shakespeare (chronologically towards the end of his career, and after having translated profusely from Poe's fiction), he would have already been well 'equipped' to deal even with as complex a language as Shakespeare's so as not to need a ghost-translator when he was one himself. Mircea Vaida (*op. cit.*, 151) also proves that, when translating Poe, Vinea must have checked Baudelaire's Poesque versions as well – but this, to our mind, only points out Vinea's thoroughness and professionalism as a translator rather than his need to resort to other versions (whether in French or Romanian) in order to overcome a linguistic handicap.

Moreover, as emphasized by Mircea Vaida among others, Vinea had a diary (the famous 'grey notebooks') where, during the last few years of his life he used to keep track of the progress he made with translations from Shakespeare or Poe, of the obstacles he encountered or other literary obsessions. It was definitely not accidental, Vaida notes (*op. cit.*, 153), that Vinea kept his diary in French, as it gave him a certain intellectual voluptuousness similar only to that engendered by mystery; the pleasure of thinking and writing in French was probably rooted in the illusion that a foreign language might encrypt the journal entries but is above all a proof of Vinea holding the subtleties of Voltaire's language in high regard. As he quotes from the diary, Vaida gradually does justice to Vinea's reputation as a translator and a labourer: 'Je travaille à ma trad. de Macbeth (...) J'ai peur de ne pouvoir tenir ma parole devant les éditeurs. (Lundi, 12 Mars, 56)'; 'J'ai bâclé tant bien que mal Macbeth et l'ai livré à l'édition. (Dimanche, 8 avril, 56)'; 'La trad. de Macbeth va bientôt paraître – celle – partielle – de Poe, aussi. (Dimanche, 27 I/57)'. (*Steaua*, nr. 7/1972, p. 12, q. in Vaida, *ibidem*).

It was only natural that he should have resorted to French, if only for the sake of style. The French sonorities, the suppleness of verbs, the sometimes whirling syntax appealed to him and he was equally receptive to Eugene Ionescu's stylistic economy as to Balzac's profusion of hypotaxes. A quasi-native speaker of French and, above all, a writer, Vinea made excellent use of what French authors and the Romanian language had to offer. Not in the sense of creating solutions for the problem to be solved out of immediately available found objects, as in bricolage [tinkering], but in the sense of creating excellent texts out of carefully thought- and wrought out words.

Although himself essentially a poet, Ion Vinea engaged in translating only Poe's fiction. He began in 1957, with a volume of short-stories entitled *Cărbușul de aur* [in orig. The Golden Bug] (Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București). In 1960, *Nemaipomenita întâmplare a unui anume Hans Phaall* [orig. *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*] was included in a collection of Povestiri Științifico-Fantastice [Science Fiction Stories]. In 1963, two volumes of Scrieri alese⁷ [Selected Writings] appeared at Editura pentru Literatură Universală, București: one of them dealt with Poe's poetry (as translated by Emil Gulian and Dan Botta), the other comprising a selection of short-stories turned into Romanian by none other than Ion Vinea. *Prăbușirea casei Usher. Proză ** [The Fall of the House of Usher. Fiction], follows in 1965, with a preface by Matei Călinescu, at

⁷ The volumes will be reedited in 1868 and then 1869, with different pagination and a few minor changes Vinea felt the need to operate on his translations he never considered perfected. The same text is reedited by Univers Publishing House in 1979 – only the third of a long series of reeditions of Vinea's translations.

Editura pentru Literatură. For *Mellonta Tauta*, another collection of Poe's stories which appeared in 1968 (Editura Tineretului), Vinea seemingly cooperated with Petru Solomon. Almost a quarter of a century later, in 1991, in a post-revolution age of indiscriminate translations, Vinea's versions of Poe's fiction continue to be reedited by newly emerging more or less meteoric publishing houses (1991: *Crimele din Rue Morgue; Misterul Mariei Roget* [The Murders in the Rue Morgue; The Mystery of Marie Rogêt], V.V. Press; 1992: *Crimele din rue Morgue*, Corona, București, also *Masca Morții Roșii (Nuvele)* [The Masque of the Red Death. A Short-Story], Orion, București, and *Dubla crimă din strada Morgue. Nuvele*, Signata, Timișoara; 2004: *Cărăbușul de aur. Crimele din Rue Morgue. Nuvele, schițe, povestiri*, Editura Olimp, București and *Cărăbușul de aur. Masca Morții Roșii. Nuvele, schițe, povestiri*, Editura Agora, București) to list but a few – the last in the series being included in the compulsory primary school bibliography, which makes it basically a translation for children.

In rendering Poe into Romanian, Vinea displays a confident, expressive naturalness. Despite being (much too) often labelled as hopelessly ethocentric and even archaic, we are (at the end of an extensive and intensive study of his versions of Poe's fiction) more tempted to believe he was rather a subtle, very personal mediator between texts, between cultures, who achieved the right balance any translator should strive for. This involves simultaneously a linguistic appropriation and expropriation which, far from disguising the tension of any intercultural contact, allows for the differences between the two languages to remain perceptible.

While it is true that his vocabulary and structures do tend to envelop the reader in a quaint atmosphere, Vinea's translations have earned along time their own right as independent works of art, which is (according to George Călinescu⁸ at least, while many adepts of foreignisation would disagree) the one and only just criticism anyone could provide for a translation. Re-edited over and over again (and sometimes it is the re-editing that matters the most⁹), Vinea's translations became canonical, and there are but few critics who look back on his work to state that they are less than 'excellent'¹⁰.

If Dumitru Dorobăț thinks that what Poe and Vinea share is the preference for complex, overloaded syntax (*op. cit.*, 109), the following extracts will prove Vinea's responsiveness to Poe's alliterations and consonances which he transposes brilliantly into Romanian. We will easily notice that his choices are far from representing a mere aspiration to match the form of the original text and a search only for exterior, geometrical, superficial similarity, but a recreation of a unique meaning with the means provided by his native language.

⁸ G. Călinescu in *Emil Gulian: Tălmăcirii din poemele lui Edgar Poe*, in *Adevărul literar și artistic*, XVIII, 3rd series, 20, 1938, no. 900, p. 17, also in G. Călinescu, *Ulysse*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 373, q. in D. Dorobăț, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁹ See Anthony, Pym, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester, 1998.

¹⁰ D. Dorobăț, *op. cit.*, p. 109: '[Vinea] va da **traduceri excelente** din autorul preferat [Poe]' [Vinea will give excellent translations from his favourite author]. Matei Călinescu: '**excelentele traduceri** ale regretatului Ion Vinea' [the excellent translations of the lamented Ion Vineia] (1970: 262) etc. (emphases mine)

Poe: There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart... (*The Fall of the House of Usher*)¹¹ (emphasis mine on the alliteration)

Vinea: Era un fior de gheață, o scufundare, o dureroasă strângere a inimii... (*Prăbușirea casei Usher*)¹²

Poe: ...and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the *House of Usher*. (*The Fall of the House of Usher*)¹³ (emphasis mine on the alliteration)

Vinea: ...și la picioarele mele adâncul și sumbrul heleșteu își adună apele, învâluind în tăcere și tristețe sfârâmăturile Casei Usher. (*Prăbușirea casei Usher*)¹⁴

Mention should be made, among other things, that Vinea is also extremely respondent to Poe's endless resources of stylistic intensification which he renders precisely, even the most subtle litotes which might very well pass unnoticed. While he makes (ab)use of transposition as a translation technique, idiomises abundantly and never hesitates to employ as many words from Slavic languages (like *temei*, *vrednic*, *zăbavă* etc.) as he can, Vinea always succeeds in catching, preserving and giving back the atmosphere of Poe's settings – and that exonerates him (at least in part) of being (sometimes overtly) target-oriented.

The greatest challenge in Vinea's career as a translator came, undoubtedly, when he undertook Shakespeare. Author of six translations (*Henric al V-lea*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth* and *Poveste de iarnă* (Univers, București, 1971), Vinea engaged more or less benevolently into a genuine labour on words; he made up hundreds of lists of synonyms for most of the major parts of speech in the Shakespearean plays he chose, striving for the most adequate synonym. While he emphasizes the accuracy and order in Vinea's notebooks, Mircea Vaida never ceases to develop an eulogy to the poet-translator Vinea, who rendered Shakespeare so lively and imaginatively, and whom he perceives as constantly preoccupied with the semantic fidelity to the original text (*op. cit.*, 153), as deeply respectful of the original text and as ambitious as necessary to procure the natural Romanian equivalent for each and every textual unit.¹⁵ Translating equated creating, and, Mircea Vaida observes, Vinea 'imagined poetically in the extension of the Shakespearean text'¹⁶ (*idem*, 155).

Hamlet, and especially Hamlet's monologue, stand out among the other Shakespearean translations given by Vinea – and this, for two commonsensical reasons: one, the overwhelming linguistic and stylistic complexity of the tragedy and the enormous weight of commentary and interpretation the tragedy had endured up to the 1950^s, and two, the masterly solutions Vinea managed to find. 'A tragedy of wit, where the turn of phrase and the quality of the vocabulary are treasured for their own sake' (Evans, 2005: 91), *Hamlet* contains a more self-conscious interest in the problems of language than in any other Shakespearean tragedy. If in the incipit of *Macbeth*, Vinea can afford to pun and play with words such as the Turkish *zurbă* (for *hurly-burly*) or the affectionate, etymologically vague *cotoșman* (to render *graymalkin*) and make abundant use of onomatopoea to render the Witches' riddles and

¹¹ *Complete Tales and Poems*, Vintage Books, New York, 1975, p. 231.

¹² *Scrieri alese I*, 1963, p. 117.

¹³ *Complete Tales and Poems*, Vintage Books, New York, 1975, p. 245.

¹⁴ *Scrieri alese I*, 1963, p. 136.

¹⁵ In orig.: 'Astfel traducea Vinea, cu respectul adânc al originalului. Lua cuvinte englezești sau galice, le pune la ureche, le încerca aurul, sideful, le afla echivalențele firești în limbă românească.' (*op. cit.*, 157)

¹⁶ In orig.: 'Vinea a imaginat poetic, în prelungirea textului shakespearean.'

incantations, in Hamlet's monologue, the laconism and the semantic density are a peak of linguistic tension and of linguistic jewellery.

For unknown reasons, Vinea never admitted he authored *Hamlet's* Romanian version which was published under Petru Dumitriu's name, although this was widely known in the literary media. And this is but one of the mysteries that envelop Ion Vinea's fascinating personality. Judging by our analysis of a large corpus of translations he (supposedly) gave, we would rather place Vinea above or beyond any strict dichotomy, and certainly beyond the 'stigma' of mere target-orientedness. Rather, as a (ghost-)translator, he gracefully avoids utter 'ethnocentric violence' (Venuti, 2008) and assumes, in turn, multiple hypostases: a national-literary translator, of a handyman (traducteur-bricoleur), and of poet-translator (Jean-Louis Besson, 2005)¹⁷, a translator-ethnographer (Necula, 2006:115) all in one.

Note: This contribution is a part of the exploratory research programme Traduction culturelle et littérature(s) francophones : histoire, réception et critique des traductions, CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0812 Contract 133/27.10.2011.

Bibliography:

- Besson Jean-Louis, 'Pour une poétique de la traduction théâtrale', in *Revue Critique* n° 699-700 (Le théâtre sans l'illusion), 2005, pp. 702-712.
- Boldea, Iulian, 'Melancolii Aproximative (Ion Vinea)', in *Teme și variațiuni*, EuroPress Group, București, 2012, ediție digitală, n.pag.
- Călinescu, Matei, 'Structura fantasticului în proza lui Edgar Allan Poe', in *Eseuri despre literatura modernă*, Editura Eminescu, București, 1970, pp. 251-276.
- Dorobăț, Dumitru, 'Modelul-ca-permanență: Edgar Allan Poe', in *Modelul American. Receptarea poeziei*, Junimea, Iași, 1999, pp. 41-136.
- Evans, B., 'Hamlet', in *The Language of Shakespeare's Plays*, Routledge, Oxon, 2005[1952].
- Necula, Lidia, 'Translating Literature / Cultures', in Floriana Popescu (coord.), *Translation Studies: retrospective and Prospective Views*, Editura Fundației Universitare 'Dunărea de Jos', Galați, 2006, pp. 110-129.
- Poe, Edgar Allan, *Scrieri alese*, volume I, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963.
- Poe, Edgar Allan, 'The Fall of the House of Usher', in *Complete Tales and Poems*, Vintage Books, New York, 1975, pp. 231-245.
- Pym, Anthony, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester, 1998.
- Vaida, Mircea, 'Ion Vinea, traducător', in *Secolul XX*, Revistă de literatură universală editată de Uniunea Scriitorilor din RSR vol. 1, 1973, pp. 151-157.
- Vartic, Ion, *Petru Dumitriu și 'negrul' său (II)*, http://www.romlit.ro/petru_dumitriu_i_negrul_su_iiLiteratură (May 2014)

¹⁷ Jean-Louis Besson identifies, in 'Pour une poétique de la traduction théâtrale', in *Revue Critique* n° 699-700 (Le théâtre sans l'illusion), 2005, pp. 702-712, four types of drama translators (le traducteur national-littéraire, le traducteur adaptateur, le traducteur-bricoleur et le traducteur-poète) which he basically rejects. Here we use this classification only loosely, in order to emphasize the multifaceted personality of the translator Ion Vinea.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London & New York, 2008.

Volceanov, George, 'Appropriating Through Translation: Shakespeare Translations in Communist Romania', in Popescu, Floriana (coord.), *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views* Editura Fundației Universitare 'Dunărea de Jos', Galați, 2006, pp. 206-218.

GRAPHIC NARRATIVES IN RESEARCHING MULTILINGUAL INNER SPEECH: EXPLORING THE ZONE OF PROXIMAL DEVELOPMENT

Emese Boksay Pap, PhD Candidate, Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary

Abstract: A challenging issue in the cognitive research of multilingualism is the exploration of how multilingual individuals use their several languages to solve different linguistic problems in their non-native languages. The present study investigated the advantages presented by graphic narratives as research instruments in the cognitive study of the multilingual language processing and use. The study tried to shed light on how multilinguals decoded schema inconsistent information from images, then transposed this information into verbal L3 output and integrated it in a narrative story. Ten Vietnamese-Hungarian proficient bilinguals, learners of English as a first foreign language, were asked to compose an English story starting from verbal guidelines. In a second delayed session, the same participants were asked to supply a story in English for a series of wordless pictures. The research used a questionnaire for gathering background data on the potential participants' language acquisition and learning history and their preferences of language use. The concurrent think aloud method was used to gather verbal data in the two story-composing sessions. For data complementing and triangulation of data a pre-task and a post-task interview were employed. Data analysis took place according to a qualitative paradigm. In data interpretation, the study drew on the Vygotskian sociocultural theory and the translanguaging construct. The stories composed by the participants were evaluated within a process-writing framework. Findings seem to indicate that visual stimuli support better the narration-building process performed in a third language than verbal stimuli do in terms of both length of attention span and mobilized vocabulary. The study also revealed that those individuals who know and use more than two languages in everyday communication seem to be able to keep these languages apart in their mental dialogue. In addition, languages which are used often together in the multilinguals' interpersonal speech seem also to have strong links in their intrapersonal discourse. The findings might be useful for the educators and teachers involved in multilingual education in general and in teaching free writing in a non-native language in special. The findings of the study might be also of use for those researchers who explore the cognitive processes of multilinguals.

Keywords: wordless picture series, narrative story, multilingual mental dialogue, translanguaging, concurrent think aloud protocol

Introduction

Wordless picture narratives – printed images arranged in a logical sequence to convey meaning (Eisner, 1985, p. 5) – are excellent teaching aids in the process of developing learners' vocabulary, rhetorical and writing skills, and fostering their motivation for learning through discovery (Cohen, 2014). They are also part of certain foreign language assessing tests where the test taker's ability to narrate a story within a pre-established frame is measured (e.g., ECL Language Test designed by the European Consortium for the Certificate of Attainment in Modern Languages). Wordless picture series have proved to be valuable research materials in first language (henceforth L1) and second language (henceforth L2) language-learning and language-use studies (Berman & Slobin, 1994; Frawley & Lantolf, 1985). Series of pictures which tell a story are also effective research tools in the exploration of multilingual language use, especially in the exploration of the interplay of languages in the multilingual mental lexicon because they can shed light on the languages engaged in the process of solving a problem in a non-native language.

The aim of the study was to explore how multilingual language users employ their languages they have command of to compose a narrative in a third language (henceforth L3). For this, the study examined the participants' mental dialogue as it surfaced in concurrent think aloud processes. The study attempted to answer the following research questions:

What advantages do pictorial prompts present over oral instructions in the task of building a narrative in an L3?

Which of their languages do Vietnamese-Hungarian proficient bilinguals, learners and users of English as an L3 rely when they engage in solving a linguistic task in L3 (building a narrative text based on pictorial prompts in a non-native language)?

What roles do the languages engaged in the process of building an L3 narrative text play?

For data collection, the research employed a questionnaire which helped the purposive sampling of the participants, pre-task and post-task interviews, and two concurrent think aloud activities.

The present paper starts with a brief note on terminology, it continues with an outline of the relevant theoretical pillars on which the study rests, then it presents the exploratory study which used two L3 composition tasks one of them having as its starting point Shaun Tan's (2006) *The Arrival* picture book.

Note on terminology. Theoretical framework

2.1 Multilingualism and multilinguals

The study adopted McArthur's (1998) definition of *multilingualism* which defines it as being "the ability to use three or more languages, [regardless of] the degree of competence in each language" (p. 387). Multilingual language users are considered those individuals who have command of at least three languages and use these at various proficiency levels in different situations and for different purposes. A relatively recent and influential model of multilingualism put forward by Herdina and Jessner (2002) stresses the dynamic nature of the multilingual mental language system. According to this dynamic multilingual mental model, the languages acquired, learnt and stored by an individual are in a perpetual interplay, in a flexible stream which gives birth to a wide spectrum of translanguaging phenomena (Garcia & Wei, 2014): language alternation, congruent lexicalization, insertion and tag-switching (Muysken, 2000).

Multilinguals are, in most of the cases, literate in all their languages, that is they are able to read and write in the languages they speak (Williams, 2004, p. 576) and are able to "think, learn, and express [themselves] in terms of images" (Braden & Hortin, 1982, p. 39) in their multiple languages.

2.2 Visual literacy and pictorial information

Visual literacy is a basic cognitive ability, part of our higher mental functions, which assists us in making meaning out of information in form of images and pictures. In Braden and Hortin's (1982) definition of visual literacy the ability to "think [and] learn (...) in terms of images" is a key element. The ability to make sense of pictures is a socioculturally nested intellectual activity in the sense that it is a mental activity which has social and cultural origins (Kennedy, 2010) and it is one of the critical components of our private speech (Vygotsky, 1934/2012). Sinatra (1986) pointed out that visual literacy is the basic literacy

element in the thought processes of comprehending and composing, skills which underlie reading and writing (p. 138). Visual literacy development starts in our early childhood and it is a gradually unfolding process in which picture books play an important role. Through these picture books we first become familiar with the pictorial practices of the community in which we become socialized. The ability to make sense of syntagmatic event structures — series of pictures arranged to tell a story — develop quite early in our childhood and constitute a strong base for the development of our verbal ability (Reynolds Myers, 1985). When we make sense of information in the form of pictures and encode this information in verbal language a re-composing process occurs (Carry, 2001) which mobilizes our knowledge structures, both visual and verbal. It is a characteristic of the pictorial-verbal re-composition process that the *reader* is invited to “fill in the gaps”, that is to mobilize his or her web of knowledge and imagination in order to gain meaning from the pictures.

It is within this frame of resource-mobilization that new interpretation of reality and learning take place. From a teaching and learning approach those pictorial information are effective which call upon the reader’s active engagement in the interpretation process (Krashen, 2004, pp. 97-101) and lead to understanding through a data-driven interpretation-process. Carlson, Borman and Robinson (2011) in their recent study identified that a data-driven teaching approach has positive effects onto academic achievement. From a language-acquisition-and-use research point of view, pictorial representations which present the readers with new and uncommon information are valuable as they prompt a process of meaning making which is data-driven (Nishida, 1999) and as such allows for a close observation of how this process occurs.

The present study employed the sequence of pictures from Shaun Tan’s (2006) *The Arrival* wordless graphic novel to explore the narrative text composition processes in an L3 of 10 multilingual individuals. The picture-based narrative composition process was compared to verbal-stimuli based composition process in terms of languages engaged in the text-building process, time spent on the task and, length of the final text.

2.3 Mental dialogue

The process of re-composition highlighted by Carry (2001) entails a problem-solving course of action in which information received in one form has to be transformed into another form. The study’s main focus was on how multilinguals transformed information from pictorial representations into a verbal form. Finding solutions in a problem-solving task is a “cognitive process that is goal directed and requires effort and concentration of attention. The solution is not found directly in a single step but via intermediate reasoning steps, some of which may later appear useless or false”(van Someren, Barnard, & Sandberg, 1994, p. 13). The whole process of reasoning is permeated by the individual’s mental dialogue, of which verbal language is a key component (Vygotsky, 1978, pp. 26-27). The intrapersonal self-discourse which is the tool and carrier of human thought and reasoning was labelled in this study “mental dialogue”, in line with Bakhtin (1981) and Fernyhough (2009), to stress its multi-voiced, multi-perspective and dynamic characteristics. Mental dialogue is a complex construct central to the study of cognitive processes. Various labels, such as *private speech*, *private verbal thinking*, were given to this internalized dialogue in different periods by different schools of thought, labels which vary only in their nuances of meaning, while they

denote the same content. The present paper, due to length limitations, cannot offer a comprehensive panorama of the evolution and development of the concept of mental dialogue. The reader will find relevant information on the subject in Vygotsky (1934/2012; 1978), Bakhtin (1981), and Winsler, Fernyhough, and Montero (2009).

It can be argued that mental dialogue can be most effectively explored through concurrent think aloud protocols because think-aloud verbalizations have the potential to reveal thought processes in the working memory at the moment they are occurring. However, it should be noted that verbal language which surfaces as audible speech during the concurrent think aloud activities may be the verbatim copy of the mental dialogue but there may also be mental dialogue contents which do not emerge as audible verbal speech (Guerrero, 2005).

Method

The research on which this paper reports explored the benefits wordless graphic novels present in the exploration of how multilinguals use their languages in an L3 composition process. A group of 10 Vietnamese-Hungarian proficient bilinguals, learners of English as an L3 and of German or French as a fourth language took part in the study which was conducted at a secondary school in Budapest during the first academic semester of the 2013-2014 school year. The study incorporated the following six steps of data gathering:

- Purposive sampling supported by a questionnaire

- Interviews with the participants' teachers who taught English as a foreign language

- Pre-task interviews with the 10 participants who were sampled for the study

- Composition task based on verbal stimuli within the frame of a concurrent think aloud activity

- Delayed composition task based on pictorial stimuli within the frame of a concurrent think aloud activity

- Post-task interview

Because the paper has to meet particular length requirements, in the followings the data gathering steps and methods will be detailed however in the section which reports on the findings only the outcomes based on the two composition tasks will be described in detail. An extensive report on the study will be given in a forthcoming paper.

3.1 Participants

The study started with a questionnaire which was answered by 28 Vietnamese-Hungarian multilingual secondary students. At the time of the research they were 10th or 11th graders at one of the secondary grammar schools in Budapest which offered intensive and extensive foreign language education. Their parents were first generation immigrants to Hungary, who were born, raised and educated in Vietnam, and moved to Hungary either to attend tertiary education or to work. The 28 respondents to the questionnaire were born in Hungary and they acquired Vietnamese as L1 and Hungarian as L2. Based on the answers given to the questions, 10 participants were sampled purposively. The three criteria the participants had to meet were: Vietnamese spoken as the language of home, Hungarian and Vietnamese used in their daily interactions, and an intermediate proficiency in English, their L3. These criteria were set because it was considered critical from the point of the aim of the

study (research questions 2. and 3.) that the participants use actively the languages they know. The L3 intermediate language proficiency of the participants was one of the selection criteria because of two reasons. First, according to Cohen (1998) a non-native language shows up as a language of thought in an individual's mental dialogue repertoire if the individual has a fluent command of that particular language in a certain discourse domain. Second, the successful completion of the two composition tasks called for an intermediate L3 competence as described by the Common European Framework for Languages (European Commission, 2009).

To gain a broad evaluation of the participants' L3 command, three data sources were employed. They self-evaluated their proficiency of English across the four skills of listening, reading, writing and speaking during the completion of the questionnaire. The teachers who taught English at school were invited to evaluate their students' English proficiency level based on the students' achievement at school. Finally, the *Online MM Placement Test* was used to assess the participants' English language proficiency across the four skills.

To evaluate the purposefully sampled participants' proficiency in their L1 and L2, self-evaluation was employed. Connected to the participants' competence in their L1 (Vietnamese) all 10 participants reported that they were able to speak and read in Vietnamese; however their writing skills in Vietnamese were restricted to basic knowledge.

Beside language proficiency, verbal data was gathered about the participants' familiarity with pictorial representations, wordless picture stories and graphic novels. Based on their self-reported data, the participants were familiar with the genre of stories told with the help of pictures; however graphic novels and picture stories were not a usual part of their literary diet.

The average age of the participants was 15.7. Ages ranged from 15 to 16. Three male students and seven female students took part in the study. Before the beginning of the study parental permission was asked.

3.2 Procedures

Following purposive sampling the participants answered the questions of a pre-task interview which developed the themes of the questionnaire and had additional questions about the participants' reading and writing practices, including their familiarity with text-building starting from a pictorial stimulus. The two think aloud tasks were administered with a delay of one week after the pre-task interview session. The topic of both compositions was migrating and settling in a distant country in order to make a living.

The participants first had to compose an L3 narrative text starting from verbal instructions. During the composing process they verbalised their thought processes. These verbalisations were recorded.

In a second, delayed session, the participants were presented Shaun Tan's (2006) wordless graphic novel *The Arrival* and were asked to build up an L3 narrative based on the pictures. The participants verbalised their thoughts as they composed the L3 narrative based on the pictures. Each session was recorded.

The collection of concurrent think aloud verbal data had the following characteristics:

The concurrent think aloud sessions took place in the participants' educational environment.

Before the actual composing tasks the participants took part in a one-session (70 minute-long) concurrent think aloud workshop where they became familiarized with the essence of the thinking aloud procedure. They also had the chance to practise thought verbalisation by solving an arithmetic word problem in their L2 and then a second one in their L3.

During each concurrent think aloud process the participants were reminded that they were free to use whichever language they wanted during the reasoning process.

The participants had access to paper format monolingual English and bilingual Hungarian-English, English-Hungarian dictionaries. They also could use the LingvoSoft® Online Vietnamese-English and English-Vietnamese dictionaries.

Neither of the compositions had length and time limits.

The instructions for the composition task were given English, the target language of the task. The instructions for the concurrent think aloud protocols were given in Hungarian.

For a better focus on the task and in order to make possible later revision and correction or alteration, the participants wrote down the texts they composed. These written texts were then compared to the participants' verbalized composition-protocols.

The second concurrent think-aloud session was followed by a post-task interview. The focus of the questions was on the characteristics of the two L3 text-composition tasks as each participant perceived them, and on their opinion about their achievement in both L3 text-composition tasks.

Concurrent think-aloud data analysis

The analysis of the verbal data gathered during the study took the steps of qualitative analysis paradigm suggested by Strauss (1987/2003, pp. 25-39). The initial coding process began as soon as the first interview sessions were completed. Provisional codes and in vivo codes were assigned respectively collected throughout the initial coding process. In the following phase of axial coding the relationships between the emergent core categories were identified. Interpretation of data was based on the core categories of data which lined up to give the main axes of the outcomes. The findings of the study became formulated descriptively and this description was supplemented by quasi-statistical data in the form of comparative tables.

The present paper reports on partial findings by focusing on the outcomes which emerged from the two concurrent think aloud composition-tasks.

Findings based on the concurrent think aloud protocols

The study on which the present paper reports explored how pictorial representations, namely wordless picture clusters support the narrative composition processes in an L3 (English) of multilingual language users. With this end in view 10 Vietnamese-Hungarian young multilingual users were invited to compose two L3 narrative texts on a similar topic. The first composition task started from verbal stimuli, it gave the instructions and the frame for composition in words. The second composition task used Shaun Tan's (2006) *The Arrival* wordless graphic novel as a starting point.

The research questions guiding the exploration were:

What advantages do pictorial prompts present over oral instructions in the task of building a narrative in an L3?

Which of their languages do Vietnamese-Hungarian proficient bilinguals, learners and users of English as an L3 rely when they engage in solving a linguistic task in L3 (building a narrative text based on pictorial prompts in a non-native language)?

What roles do the languages engaged in the process of building an L3 narrative text play?

To answer the questions, the participants' verbalisations from the two concurrent think-aloud sessions were compared in terms of:

- length of the composition in number of words
- length of time in minutes dedicated to building the text
- the languages mobilized in the process of text building
- the role(s) the languages played in the process of composition

In what follows the outcomes will be displayed as they emerged from the two concurrent think aloud composition tasks. each sub-section contains a brief discussion of the relevance of the findings.

Length of the compositions in number of words. Time spent with building the L3 text

It was assumed that the length of the participants' compositions in number of words constitutes a relevant aspect based on what we could gain insight into what advantages one prompt present over the other. Setting the number of words produced by the participants as one of the criteria is in line with the generally employed requirement of secondary and tertiary education composition writing tasks in which the composer-writers have to write a text with a given length (e.g., Gryca et al., 2007, p. 56).

Table 1 shows, the participants were able to write more when they had the wordless picture series as a prompt and they spent more time with building up the L3 texts when they had the series of pictures as prompts. One of the main findings which emerged from the verbal data of the concurrent think alouds is that the participants' attention was better captured by the pictures which acted as idea generating tools. Verbal data collected from the participants in the post-task interviews came to support the finding that by having pictures to relate to, a greater area of vocabulary could be mobilized, pictures acted as helpful prompts and the text-builder's attention stayed focused for a longer period of time.

These findings are in line with foreign language and multilingual educational research which advocates the use of pictures and pictorial information in the teaching of L2 and L3 reading, meaning making and text composition (e.g., Arif & Hashim, 2008; Arizpe, 2009).

As regards the time spent on composing the two L3 texts, data show that composing the L3 picture-based text took the participants more time than composing the L3 text based on verbal stimuli. On the one hand it is reasonable to spend more time on composing a longer text. However, the lengthier time spent on composing the L3 text based on the picture series may have been the result of the more complex meaning making processes the picture series asked for. Making meaning from the wordless pictures required the participants to follow a pre-set story frame and to re-compose verbally the all the information displayed by the pictures. To be able to formulate the story the participants had to mobilize vocabulary which they may have not used when composing the L3 text based on verbal stimuli. From this

standpoint, pictures seem to be superior to only-verbal stimuli in the non-native language composition process.

Table 1

Comparative display of the number of words written in verbal-stimulus and pictorial-stimulus L3 composition and the length of time spent with composing the texts

	Participants (names given in initials)	L3 composition based on verbal stimulus		L3 composition based on pictorial stimulus	
		Nr. of words	Time spent composing (minutes)	Nr. of words	Time spent composing (minutes)
1	T.H.L.	521	65	801	119
2	D.N.S.	412	63	820	130
3	Y.S.L.	451	72	771	98
4	V.K.P.L.	340	70	689	90
5	T.Z	409	75	591	90
6	N.N.S.	495	80	620	105
7	N.P.T.	504	75	710	95
8	N.S.Y.	389	60	833	120
9	T.M.H.	321	60	530	84
10	P.D.C	487	85	605	100

4.2 Languages mobilized in the process of L3 text building and the role played by these languages in the composition process

The participants' use of their multiple languages in the process of composing the L3 narrative texts seemed to be dependent on the mastery of specialized vocabulary in the educational discourse domain. In the process of composing the texts in the L3 the participants relied heavily on their L2 and their L3, the L1 occurring only sporadically, in the form of insertions, as nested words or short phrases. An example of such a use is given in the following excerpt from N.P.T.'s concurrent think aloud protocol as he was searching for the English word "journey". Translations of the Hungarian and Vietnamese utterances are given in italics in square brackets at the end of the lines.

[56] they prepare for the trip

[57] ez nem egy *trip*, hanem egy utazás [HUN *this is not a trip, it is a journey*]

[58] az utazás az *travel*? [HUN *journey is travel?*]

[59] chẳng ☐ uòng ☐ i [VIET *journey*]

[60] így nem fogom megtalálni [HUN *this way I won't find it*]

One of the most remarkable phenomena during the composition process was that the all 10 participants when encountered tip-of-the-tongue states – difficulties or the impossibility to retrieve a target L3 word – they relied primarily on the L2 for help. There were only few

situations when the participants' L1 was employed as a secondary choice in the process of finding the L3 target word. The participants' intense reliance on L2 in their mental dialogue while composing the L3 texts is in complete agreement with Cohen's (1998) specificity of discourse-domain construct according to which the language(s) in which certain tasks are encoded by the individuals will determine the language(s) in which they will perform future similar tasks. Viewed on a sociocultural and dialogic background, the language of the educational discourse –in this case Hungarian-English - becomes internalised by the individuals and is employed in their mental dialogue in relevant situations.

The findings highlight the considerable flexibility of the multilingual mental language use capable to keep languages apart and to employ them if necessary in a translinguaging manner.

The role that languages played in the composition process is displayed in Table 2. The labels which were ascribed to the various language uses emerged in the processes of open coding and axial coding.

Table 2

Employment of languages in the L3 composing process

ROLE OF LANGUAGE IN THE COMPOSITION PROCESS	LANGUAGES		
	Vietnamese	Hungarian	English
decoding pictorial information/ generating ideas	-	x	x
planning overall content	-	x	x
rehearsal of words and chunks of language	-	x	x
searching for L3 words	x	x	x
deciding on the adequacy of a word	-	x	x
task evaluation and monitoring progress	-	x	-
evaluation of the produced text	-	x	x
self-monitoring	-	x	-

As shown in Table 2 the dominant language was Hungarian (L2) in the participants' mental dialogue involved in composing an L3 narrative texts both prompted by verbal stimuli and pictorial stimuli. Metacognitive talk occurred only in L2 and the main processes of building the English (L3) text were backed up by L2 mental discourse. The alternation between L2 and L3 took place in a flexible way. Vietnamese, the L1 of the participants was employed only for searching for L3 target words and only in those situations when the search from an L2 direction proved unsuccessful. Further work has to be carried out exploring the participants' composition processes in the participants' home environment in order to explore whether the L1 becomes represented more in such a situation.

The findings of the present study revealed that series of pictures assist better L3 learners in the composition of a n L3 text then verbal instructions do, in terms of length of text produced and focusing attention. In addition the findings revealed that proficient bilinguals seem to rely on their L2 more than on their L1 in the process of composing an L3 text if the L2 is the language through which L3 is taught and learnt.

Bibliography

- Arif, M. M., & Hashim, F. (2008). Reading from the wordless: A case study on the use of wordless picture books. *English Language Teaching*, 1(1), 121-126. Retrieved from <http://www.ccsenet.org/journal/index.php/elt/article/viewFile/522/503>
- Arizpe, E. (2009). ,Sharing visual experiences of a new culture: Immigrant children's responses to picturebooks and other visual text. In J. Evans (Ed.), *Talking beyond the page: Reading and responding to picturebooks* (pp. 134-151). London: Routledge
- Bakhtin, M. M. (1981). Discourse in the novel. In M. Holquist (Ed.), *The dialogic mind: Four essays* (pp. 269-434). Austin, TX: University of Texas
- Berman, R. A., & Slobin, D. I. (1994). *Relating events in narrative. A crosslinguistic developmental study*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates
- Braden, R. A., & Hortin, J. A. (1982). Identifying the theoretical foundations of visual literacy. *Journal of Visual/Verbal Language*, 2(2), 37-42.
- Carlson, D., Borman, G., & Robinson, M. (2011). A multistate-district level cluster randomized trial of the data-driven reform on reading and mathematics. *Educational Evaluation and Policy Analysis*, 33(3), 378-398. doi:10. 3102/0162373711412765
- Carry, D. D. (2012). Visual literacy: Using images to increase comprehension. Retrieved from http://readingrecovery.org/images/pdfs/Conferences/NC09/Handouts/Carry_Visual_Literacy.pdf
- Cohen, A. D. (1998). *Strategies in learning and using a second language*. New York, NJ: Longman.
- Cohen, L. (2014, April). But this book has pictures. The case for graphic novels in an AP classroom. Retrieved from http://apcentral.collegeboard.com/apc/members/courses/teachers_corner/158535.html
- De Guerrero, M. C. M. (2005). *Inner speech - L2. Thinking words in a second language*. New York, NJ: Springer
- Eisner, W. (1985). *Comics & Sequential art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press.
- European Consortium for the Certificate of Attainment in Modern Languages. (2013). *ECL Language Test*. Retrieved from <http://inyt.pte.hu/teszt.html>
- European Commission. (2009). *Relating language examination to the Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment (CEFR). A manual*. Retrieved from http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/ManualRevision-proofread-FINAL_en.pdf
- Fernyhough, Ch. (2009). Dialogic thinking. In A. Winsler, Ch. Fernyhough, & I. Montero (Eds.), *Private speech, executive functioning, and the development of verbal-self-regulation*. (pp. 42-52). Cambridge: Cambridge University Press.

- Frawley, W., & Lantolf, J.P. (1985). Second language discourse: a Vygotskian perspective. *Applied Linguistics*, 6, 19-44. Retrieved from file:///C:/Users/Microsoft/Downloads/Second%20Language%20Discourse-%20A%20Vygotskian%20Perspective.pdf
- Garcia, O., & Wei, L. (2014). *Translanguaging: Language, bilingualism and education* [Kindle version]. doi 10.1057/9781137385765.
- Gryca, D., Sosnowska, J., Whitehead, R., Nyíró, Zs., Gondova, D., Paulerova, E., Simkin, V. N., & Bozanic, C. (2007). *Oxford exam excellence. Students' workbook*. Oxford: Oxford University Press.
- Herdina, P., & Jessner, U. (2002). *A dynamic model of multilingualism: Perspectives of change in psycholinguistics*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Kennedy, B. (2010). *Visual literacy. Why we need it?* Speech presented at the Inaugural TedX Conference, Dartmouth. Retrieved from <http://now.dartmouth.edu/2010/04/tedx-dartmouth-brian-kennedy-presents-“visual-literacy-why-we-need-it”>.
- Krashen, S. D. (2004). *The power of reading. Insights from the research*. Portsmouth, NH: Heinemann.
- McArthur, T. (1998). Multilingualism. In T. McArthur (Ed.), *Oxford concise companion to the English language* (p. 387). Oxford: Oxford University Press.
- Muysken, P. (2000). *Bilingual speech. A typology of code-mixing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nishida, H. (1999). A cognitive approach to intercultural communication based on schema theory. *International Journal of Intercultural Relations*, 23(5), 753-777.
- MM Publications (n.d) Online MM Placement Test. Retrieved from http://67.228.190.250/MM_PlacementTest.html
- Sinatra, R. (1986). *Visual literacy connections to thinking, reading and writing*. Springfield, IL: Charles C. Thomas Publisher
- Tan, Sh. *The arrival*. (2006). New York, NJ: Arthur A. Levine Books
- Van Someren, M. W., Barnard, Y. F., & Sandberg, J. A. C. (1994). *The think aloud method: A practical guide to modelling cognitive processes*. London: Academic Press.
- Vygotsky, L. S. (1934/2012). *Thought and language*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Vygotsky, L. S. (1978). Tool and symbol in child development. In M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner, & E. Souberman (Eds.), *Mind and society: The development of higher psychological processes*. (pp. 19-37). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Winsler, A., Fernyhough, Ch., & Montero, I. (Eds.). (2009). *Private speech, executive functioning, and the development of verbal-self-regulation*. Cambridge: Cambridge University Press.

THE RECEPTION OF MIRCEA ELIADE'S WORKS IN POLAND

Magdalena Filary, PhD Candidate, University of Craiova

Abstract: The translations of Eliade's literary works are another method to promote this writer in Poland. His books - translated into Polish and usually preceded by a preface - present the author and thus Eliade become known also as a historian of religion. In most Eastern European countries, Eliade was known only as author of literary works, at least until the abolition of the communist regime in these countries.

Although most of Eliade's literary works were written in Romanian, more translations from French or English were published in Poland. Among the Polish translations of Eliade's novels and short stories we can enumerate: "Wedding in the sky" (Nuntă în cer), trans. By Roman Florans, Ed. Czytelnik, 1977, "The Secret of Dr. Honigberger" (Secretul doctorului Honigberger), trans. by Ireneusz Kania, Ed. Wydawnictwo Literackie, 1983. „Dayan”, trad. Ireneusz Kania, "With the Gypsy Girls" (La țigănci), trans. by D. Bieńkowska, "Bengal Nights" (Maytrei); "The Captain's Daughter" (Fiica căpitanului), trans. by I. Harasimowicz, "Twelve Thousand Head of Cattle" (Douăsprezece de mii de capete de vite), trans. by K. Jurczak.

In our paper, we would like to present how Eliade's literary works translated into Polish were perceived in Poland.

Keywords: Polish perception, novels, literary translations, historian of religion, Polish public

Operele literare ale lui Eliade s-au bucurat de un mare succes în Polonia, iar autorul a găsit mulți adepți în rândul cititorilor polonezi. Eliade fiind cunoscut la început mai degrabă ca filozof al religiilor, datorită publicațiilor literare a devenit cunoscut și ca scriitor. Promotorii operelor lui în Polonia sugerau că Eliade-scriitor este același Eliade-cercetător al religiilor, dar nu toată lumea a reușit să se convingă. Autorul a fost pentru mulți polonezi mai ales în perioada cenzurii, un om-simbol. Simbolul opoziționistului sau emigrantului, mentor pentru intelectualii independenți. De asemenea, multe teme comune legate de religie, cultură și literatură, mai ales din perioada romantismului sau a Tinerei Polonii (Młoda Polska)¹, au contribuit la publicarea operelor lui Eliade în Polonia.

Teoria mitului lui Eliade stă la baza recenziilor criticilor literari și culturali din Polonia, ajutându-i să înțeleagă anumite mituri naționale sau istorice.

Cartea *Secretul doctorului Honigberger* are la bază motive legate de istoria religiilor. În postfața cărții Ireneusz Kania² descrie modul în care este receptată această nuvelă, explicând totodată cititorului polonez că fabula acesteia constituie doar un fel de cadru în care autorul a introdus o descriere detaliată a unor tehnici yoga, care conduc la deținerea unor puteri supranaturale, în acest caz, puterea de a fi invizibil.

Kania se concentrează mai ales asupra finalului cărții, care conform părerii lui este destul de surprinzător și provoacă greutate în interpretare. Polonezul face referire la criticul

¹ *Tânără Polonie* – a fost o mișcare artistică modernistă, activă în literatura și muzica poloneză, activând aproximativ în perioada 1890-1914. Această mișcare era o opoziție estetică la ideea pozitivismului care a urmat după înfrângerea din 1863 a Insurecției poloneze din Ianuarie împotriva armatei de ocupație a Rusiei Imperiale. Tânără Polonie promova în artă tendințe de decadentă, neoromantism, simbolism, impresionism și *Art Nouveau*.

² *Ireneusz Kania* – traducător, poliglot și eseist polonez; a tradus romane, proză scurtă, jurnale ale lui Eliade, a fost pasionat de acest autor.

român Sorin Alexandrescu care vede în acesta un fel de truc literar care salvează în mod epic și artistic textul și elementul fantastic, introdus prin punerea sub semnul întrebării a tuturor evenimentelor prezentate. Kania atrage atenția cititorului asupra faptului în care naratorul într-un mod secret este pentru scurt timp parcă “tras înăuntru” în experimentele ontologice ale dr. Zerlendi, care încearcă să ajună în Shambala - o țară din rai, care reprezintă și motivul central al nuvelei - de acolo urmând a se veghea asupra sorții lumii.³

Eliade s-a stabilit din 1940 în străinătate (în anii 1946-1948 a predat la École des Hautes Etudes din Paris, și în 1957 a devenit șef al Catedrei de istoria religiilor de la Universitatea din Chicago). Spre deosebire de creația lui științifică, cea literară a fost scrisă numai în limba română. Într-un interviu acordat poetului Adrian Păunescu în ianuarie 1971, Eliade spune: “Cred că n-aș putea să scriu în altă limbă, cât de bine aș cunoaște limba respectivă. Literatura este o expresie totală a ființei umane, nu numai a conștientului, ci și a inconștientului. Este limba în care visezi, îți imaginezi, în care raționezi. N-aș crede că aș putea să scriu literatură în altă limbă decât în limba română.”⁴

Eliade scrie deci în limba țării în care s-a născut, unde a debutat la vârsta de 14 ani cu povestea fantastică “Cum am găsit piatra filozofală” și unde a terminat facultatea. În România, Eliade și-a conturat atitudinea intelectuală, mai ales sub influența lui Hașdeu, Iorga sau Pârvan; aici a publicat primele sale discursuri și polemici. Harasimowicz prezintă publicului polonez fascinația lui Eliade față de filozofia Orientului, excursiile lui în India, care au contribuit la crearea operelor ulterioare, apoi viața lui după întoarcerea din Orientul Îndepărtat. Imaginația artistică a lui Eliade ca scriitor, mai ales creator al prozei fantastice, capătă noi dimensiuni datorită preocupărilor sale ca om de știință, pasionat de practicile hinduismului, de tehnicile yoga, de shamanism, cosmologie, alchimie și mai ales de mituri, simboluri și magie, ca și de relația *sacrum-profanum*.⁵

Trebuie menționat că primele opere literare ale lui Eliade care au apărut în Polonia, în scurt timp după publicarea lor în România, au fost două nuvele fantastice *Fata căpitanului* și *La țigănci*. În explicația lui Harasimowicz, personajul principal din *Fata căpitanului* are trăsăturile eroilor din basmele populare, ea este aleasa idolilor cu puteri supranaturale. În nuvela *La țigănci* autorul a reușit să arate cum imaginile eroului din timpul real se intersectează cu cele din visele lui.

În postfața scrisă de criticul literar Lech Buderecki putem citi că proza lui Eliade a fost redescoperită în Polonia abia la sfârșitul anilor 60’ și, de asemenea, publicul polonez a fost fascinat din nou de operele lui Eliade, deoarece înainte de război Eliade a fost văzut mai ales ca scriitor de romane. Cu toate acestea, conform criticului polonez abia romanul *Isabel și apele diavolului* (*Isabel i woda diabła*, 1930) i-a adus un adevărat succes, atât în rândul criticilor, cât și în rândul publicului. La rândul său, *Maytrei* este o poveste cu multiple sensuri. La prima vedere cartea vorbește numai despre India și despre dragoste, relatând cazurile dr. Allan, dar în realitate, el este cel care scrie toată istoria, devenind principalul și singurul narator.

³ Postfață de I. Kania [în:] Mircea Eliade, *Tajemnica doktora Honigbergera*, Ed. Litrackie Kraków-Wrocław, 1983, pp. 31-34.

⁴ Interviul inclus [în:] Adrian Păunescu, *Sub semnul întrebării*, Editura Cartea Românească, 1979.

⁵ *Cuvânt înainte* de I. Harasimowicz [în:] Mircea Eliade, *Maytrei*, Ed. Czytelnik, Varșovia 1988, pp. 2-17.

În Cuvântul înainte la *Maytrei* (cartea a apărut în Polonia în 1988), Irena Harasimowicz⁶ spune că romanul este o poveste de dragoste bazată pe detalii foarte intime din biografia lui Eliade, menționând faptul că autorul este și filozof al religiilor, inclusiv al celor orientale, mai ales al hinduismului, și totodată - antropolog, filozof al culturii, scriitor. În prezentarea persoanei lui Eliade, Harasimowicz îl citează și pe eseistul Sorin Alexandrescu care a spus despre Eliade că este “omul-legendă”.

Eliade este prezentat publicului polonez nu numai ca istoric al religiilor dar și ca un teoretician și observator care înregistrează sistematic faptele. Opera lui este cunoscută specialiștilor polonezi, dar și nespecialiștilor, entuziasmați de el. Proza științifică a lui Eliade este plină de vizionarism, profetism și paradox, ceea ce poate naște obiecții, dar întotdeauna trezește respectul pentru cunoștințele și grija manifestată de el pentru existența omului contemporan.

După cum menționează Harasimowicz în continuare, Eliade este cunoscut în toată lumea ca om de știință, dar mai puțin ca scriitor. Însuși Eliade spune despre el: “*mă consider autor al unei singure opere, compusă din romane, nuvele, piese teatrale, eseuri, lucrări istorice și filozofice, și mi se pare că mă poate cunoaște doar cel care a citit măcar ceva din fiecare gen al creației mele.*”

Până la urmă *Maitrey* a avut un mare succes în Polonia, fiind nu numai pe placul culturogilor, dar devenind popular și în rândul polonezilor care visau la excursii exotice.

În *Tinerete fără de tinerețe*, Kania atrage atenția asupra faptului că referirile folclorice în această operă sunt foarte clare. După cum se știe scopul călătoriei eroului din acest gen de poveste se întâlnește des în toate culturile și tradițiile, și anume găsirea prîntesei, a elixirului nemuririi, a florii fermecate etc. Fiecare din aceste motive deschide în fața eroului accesul către o nouă și “perfectă” realitate. În același timp Eliade modifică și îmbogățește schema basmului. Dominic Matei după ce este lovit de fulger nu moare, ci dimpotrivă devine nemuritor. Astfel încât în *Tinerete fără de tinerețe* putem regăsi ideile lui Eliade ca și ale omului de știință, însoțite de elemente autobiografice. Eliade a început să scrie această nuvelă când avea aproape 70 de ani. Aceasta a fost și pentru el un fel de călătorie în căutarea “timpului pierdut” și redescoperirea locurilor cunoscute din copilărie.⁷

Trebuie subliniat că dintre operele științifice ale lui Eliade apărute în Polonia cel mai ades se menționează următoarele: *Tratatul de istorie a religiilor* cu prefața lui Leszek Kołakowski⁸, culegerea de texte alese de Marcin Czerwiński *Sacrum-mit-istorie* și *Yoga: nemurire și libertate*. A mai apărut și o monografie importantă pentru științele umaniste poloneze, scrisă de Stanisław Tokarski, cu titlul: *Eliade și Orientul*”, care îl introduce pe cititorul polonez în bazele filozofiei lui Eliade.

Eliade este apreciat de tinerii filologi și critici nu numai ca un filozof și scriitor, ci ca unul care a avut curajul să studieze, să scrie, să tipărească și mai ales să se exprime într-o vreme în care acest lucru era foarte rar. El a încercat să apropie de publicul român, polonez sau din altă parte a Europei, cultura Orientului, cu toate tainele ei, cu misticul din ea, uneori chiar contopindu-se cu ea.

⁶ Irena Harasimowicz – traducător de beletristică.

⁷ Postfață de I. Kania [în:] Mircea Eliade, *Młodość stulatka*, Ed. Oficyna Literacka, Kraków, 1990, pp. 102-108.

⁸ Leszek Kołakowski – filozof, eseist și publicist polonez, preocupările lui se concentrează asupra istoriei filozofiei și istoriei ideilor.

De aceea, un adevărat intelectual, se va apleca cu curiozitate explicabilă asupra operei sale.

Bibliografie selectivă:

Eliade, Mircea, *Mlodość stulatka*, Editura Oficyna Literacka, Cracovia, 1990

Eliade, Mircea, *Tajemnica doktora Honigbergera*, Editura Litrarckie Kraków-Wrocław, 1983

Eliade, Mircea, *Majtreji*, Editura Czytelnik, Varşovia, 1988

Păunescu, Adrian, *Sub semnul întrebării*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979

Rega Andrzej, *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Editura Nomos, Cracovia, 2001

Skarżyńska, Beata, *Mircea Eliade w Polsce. Recepcja religioznawczo-kulturowa*, Editura Neriton, Varşovia, 2009

Skowroński, Jarosław, *Przegląd Tygodniowy* 3 (1984) nr. 13.

Tokarski, Stanisław, *Eliade i Orient*, Editura Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1984

**EGOGRAPHIC AND IDEOGRAPHIC TRAITS IN DIARISTIC DISCOURSE:
IDENTITARY RECONFIGURATION AND THE AESTHETICS OF WRITING IN
NORA IUGA'S DIARY - BERLINUL MEU E UN MONOLOG / MY BERLIN IS A
MONOLOGUE**

Nicoleta Ifrim, Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Published in 2010 at Cartea Românească Publishing House, Nora Iuga's diary points to a re-legitimizing type of discourse focused on a tormented identity ever facing the 'Great History' which is re-written, from a post-totalitarian perspective, by means of confessing mechanisms guiding the 're-experienced' adventure in Berlin. Approached from the point of view of the contemporary theories emerging from the transcultural paradigm, Nora Iuga's 'memoir-writing' enhances an initiation quest within which the identity-focused narrative profile acts as main protagonist of the individual metahistory centred around the pivotal status of the '(ex)totalitarian captive' to whom the disidentification strategies (José Esteban Muñoz) redefine the South-Eastern European Otherness. Beyond the feminine stylistic shadows embedded in the autobiographic narrative mirroring the ego's 'existential adventure' in Berlin, the diary turns into an identitary interface-type of discourse pointing out the author's scriptural dialogue both with the West and with her own literature. From this standpoint, the diary emphasizes the 'Other European' 's options (Joanna Nowicki) 'narrated' within two textual levels: an ego-graphically designed mythology instrumented by the intellectual having experienced the totalitarian age who is now re-writing his identitary adventure in a self-reflexive discourse equally confronting 'small' and 'Great' History and the feminine writer's ideo-graphy mirroring her personal ideology - literature as an aesthetic alternative of eluding the 'totalitarian logique'.

Keywords: diaristic narrative, identitary metahistory, literary aesthetics, memoir-writing, feminine profiles.

Intrat sub incidența paradigmei contemporane a transculturalității pentru care redefinirea literaturilor „marginale”, „periferice” vizează depășirea complexului „subaltenității” în vederea promovării unei voci culturale a „diferenței”, discursul literar post-totalitar emergent spațiului geocultural al Europei Răsăritene propune o literatură a „retrăirii” în filtru autobiografic a unei experiențe totalitare față de care „trăitorul în Istorie” se raportează printr-o scriitură a memoriei în care dilemele identitare mediază tacit istoriile personale. Narațiunile „ex-captivului totalitar” ficționalizează, în esență, „pelerinajul” recuperator al identității intelectualului sud-est european care „privește înapoi fără mânie”, reconstruind, în registru confesiv, o dublă proiecție asupra Istoriei dominante: o ficționalizare a Istoriei (meta-istoria) și o istoricizare a ficțiunii („efectul de real”), cu alte cuvinte, glisarea interșanjabilă între Marea și mica istorie personală, rememorarea opresiunii politico-ideologice și evadarea într-un discurs purificator post-totalitar adesea amprentat de „confruntarea” eliberatoare cu Vestul, precum și filtrarea experiențelor ideologic-traumatice denudate la nivelul ficțiunii prin construirea unui profil identitar personal, a „captivului” într-o istorie față de care își forțează propriile „formule de rezistență”. Aceste „configuration narratives” (Ricoeur, 1990), decodabile din perspectiva sociologiei culturii, a naratologiei, a psihologiei colective dublate în subsidiar de cea a unei „marginalități” amprentate de fantasmеle incisive ale totalitarismului, legitimează un joc subtil cu o alteritate asumată ca referință atâta vreme cât „un individu éprouve, de temps à autre, le besoin de récapituler son existence, de raconter sa vie, de lui donner une cohérence: jeu entre la *distentio* et l'*intentio* de l'esprit partagé entre mémoire, attention et attente, pour reprendre les termes augustinien

commentés par Ricœur, ou, plus simplement, entre la *discordance* des temps singuliers et la *concordance* attendue de leur réconciliation dans des récits à plusieurs voix.” (Augé, 1998: 60) Ficțiunile identitare ale „marginalului” est-european angajează astfel un dublu raport de re-legitimare: față de Istoria totalitaristă pe care o rememorează în grilă autobiografică, re-trăind, prin scriitura confesivă post-traumatică, „l’ordre impersonnel” (Todorov, 2010: 546) în relație cu care autorul își definește propriile forme de rezistență prin scriitură și față de o Europă a identităților transnaționale, metisate, deschisă unei „periferii” culturale post-comuniste aflate în plin proces de redefinire a profilului cultural-identitar. Asimilat ca *diferență*, în cadrul fenomenului de „politics of recognition” (Taylor, 1994), de către „les sociétés européennes, excentrées sur les autres” (Mattéi, 2011: 27), spațiul cultural est-european își gestionează „strategiile identitare” (Camilleri *et alii*, 1990) prin ofertarea unei „literaturi a Memoriei” în care experiențele perioadei comuniste sunt „retrăite” în registru autobiografic sau memorialistic. Trauma colectivă și experiența „captivului totalitar” sunt transpuse ficțional în narațiuni „egografice”, ancorate în diada *identitate-alteritate* și legitimând, în planul dinamicii transculturale, discursuri *diferențiatore* ale Estului ex-sovietic modelate printr-un scenariu recurent al identității dialogice: „En d’autres termes, toute ‘image de soi’ que propose le sujet est soumise à la reconnaissance d’autrui. Cette reconnaissance est inscrite, elle aussi, dans la dialectique du même et de l’autre, puisqu’elle implique qu’autrui re-connaisse la persistance de certains traits qui font l’unicité du sujet, tout en étant capable de différencier celui-ci par rapport à d’autres.” (Ferreol&Jucquois, 2010 : 156) Plasată în descendența teoriilor transculturalității, o astfel de „memorie” a identității dilematice - reconfigurată acum transnațional - este mereu dublată de nivelul ideo-grafic al proiectării unei soluții de evadare prin literatură ca spațiu recuperator, exorcistic. „Ideologia” estetică a intelectualului, pentru care scriitura funcționează ca element de compensare a traumelor denudate în registru autobiografic, nu mai este una de tip „displacement” exploatând conștientizarea *diferenței*, deoarece, așa cum observa Arianna Dagnino, „by overstressing the value of difference as well as of territorial nostalgia for lost geographies and broken identities (with the negative disruption of *displacement* seen as a main trope), it seems unable to foster togetherness and solidarity beyond ethnic/religious/national/cultural borders and to envision alternative modes of belonging for a new kind of de rooted and denationalized generation of citizens. Hence, it can be better viewed as a step in the movement towards the complexity and multiplicity of cultures that might eventually lead to a transcultural mode of being, writing, reading, and critiquing.” (Dagnino, 2013) În acest sens, schimbarea de abordare a unor astfel de scriituri identitare, încărcate de „memoria dominantă” și de cea personală prin filtrul căroră „ex-captivul totalitar” își retrăiește propria experiență activată în contextul „evadării” în Occident, vizează recuperarea unui profil transcultural asociat procesului de re-identificare. În termenii lui Dagnino, „transcultural literature is overcoming the (im)migrant/exile/diasporic/ethnic forms of writing conceived within the context of postcolonialism and multiculturalism — the two dominant paradigms of the last three or four decades — to inscribe itself in the emerging theoretical context of transculturality. Transcultural literature, despite sharing a common constellation of theoretical languages and modes of reasoning, is pursuing a literary discourse that is branching away from the tradition of (im)migrant and postcolonial literatures as the mainstream paradigms in the Literatures of Mobility. Transcultural literature often does have its roots in (im)migration, as well as in

postcolonial/diasporic conditions and in the identity *depaînement* that ensues from them, but it manages to detach itself from them in a process of transformation. Nonetheless, this more or less *imagined* and still roughly theorized process does not imply that these different modes of writing are opposed to each other nor that they are subject to a linear, temporal pattern of development with uncomfortable and unwanted evolutionary, unilinear, or teleological undertones; instead, it conceives of these specific modes of writing as coexisting, interacting, and often overlapping.” (Dagnino, 2013) Funcționând ca interfață narativă est-vest, scriitura „memoriei” amintește de „al treilea spațiu” propus de Bhabha ca modalizator al noilor identități emergente din zona geoculturală a Europei Răsăritene: „I mean, for instance, if you just begin to see what’s happening in the Eastern Europe today: that’s a very good example: people are having to redefine not only elements of socialist policy, but also wider questions about the whole nature of this society which is in a process of transition from a communist-state, second-world, iron-curtain frame of being. Socialism in both of the East and the West is having to come to terms with the fact that people cannot now be addressed as colossal, undifferentiated collectivities of class, race, gender or nation. The concept of a people is not ‘given’, as an essential, class-determined, unitary, homogeneous part of society *prior to a politics*; ‘the people’ are there as a process of political articulation and political negotiation across a whole range of contradictory social sites. ‘The people’ always exist as a multiple form of identification, waiting to be created and constructed.” (Bhabha, 1990: 220) Experiența „dez-identificării” (Muñoz, 1999) și reconfigurarea transnațională a unor „identities-in-difference” (Muñoz, 1999: 6), a unor „minority identity practices” (Muñoz, 1999: 31) devin elemente-cheie în scriitura post-totalitară a Memoriei în care meta-istoria personală generează un spațiu auto-spectral de confruntare, pe de o parte, a individului cu „fantasma totalitară” pe care o re trăiește în limitele unei istorii particulare și, pe de altă parte, cu provocările Occidentului apropiat cu fiecare evadare „dincolo”. Dialogul transacțional identitate-alteritate legitimează o astfel de scriitură cu miză identitară deoarece „the self and the other are all along discursive factors of the culture of writing: cultural differences and discontinuities are shaped in the dynamics of their mutual bond and the Other as the principle of discontinuity and the self as the principle of continuity. Multifarious perception, imagination, and representation of our self-images are inscribed in chronotopic and transhistorical matrices of world literatures and this exerts ever new individual drives in constituting the sensitive traditions of literary discourses and their key focal point: people's self-understanding.” (Jola Škulj, 2013)

Publicat în 2010 la editura Cartea Românească, jurnalul Norei Iuga configurează legitimizator o identitate dilematică ce se raportează permanent la „Marea Istorie” în interiorul unui discurs scris, din perspectivă post-totalitară, în registrul confesiv al „rememorării” „aventurii” berlineze. Analizată prin filtrul critic al teoriilor asociate transculturalității care destructurează vechea hegemonie a Centrului dominant, „scriitura-memorie” propusă de Nora Iuga autentifică un parcurs inițiat performat de către intelectualul est-european, dublat printr-o proiecție identitară centrată pe metaistoria personală a „ex-captivului totalitar” în intimitatea căreia strategiile „dez-identificării” (Muñoz) devin mecanisme ale redefinirii alterității sud-est europene. Amprenta autobiografică, individualizată prin particularitățile scriiturii feminine care conferă trăsături de gen actului rememorării experienței berlineze, mediază, în egală măsură, proiecția scriiturii ca interfață

identitară a autoarei în dialog scriptural cu Vestul, dar și cu propria literatură. Din acest punct de vedere, jurnalul pune față în față opțiunile de „confruntare” ale „celuilalt european” (Nowicki, 2001) într-un discurs așezat pe două nivele: o „mitologie” ancorată ego-grafic a intelectualului care trece prin experiența totalitară pe care o re-trăiește într-un discurs „întors către sine”, cu miză identitară, în care se confruntă dilematic „Marea” și „mica” istorie și o „ideo-grafie” a scriitoarei reflectând „ideologia” personală a literaturii ca opțiune estetică de evadare din „logica totalitară”.

Structurat în două părți, *Fasanenstrasse 23* și *Stuttgarter Platz 23*, care juxtapun căutarea identitară și mecanismul memoriei recuperatoare, o relație reciproc avantajoasă potențând strategiile autobiografice ale scriiturii diaristice (în viziunea lui Joël Candau, „Il n’y a pas de quête identitaire sans mémoire et, inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d’un sentiment d’identité” – *apud* Wieviorka, 2001: 164), jurnalul Norei Iuga definește, prin „discursul asupra exilului interior” (din prima parte) și redeschiderea metatextuală către „discursul asupra literaturii” ca alternativă terapeutică (din partea a doua), o „idéologie égocéphalocentrique” proprie: „un corpus de pensées, organisé autour des plus les plus secrets de l’intime, est non seulement un produit du social mais une véritable institution en cours de formation. Dictant d’autant plus efficacement ses règles qu’elles semblent provenir des profondeurs de soi” (Kaufmann, 2004: 236). În acest fel, toposul berlinez alimentează „aventura căutării de sine” (sau „l’construction d’une trajectoire identitaire” - Kaufmann, 2004: 242) a eului migrant între două lumi, România (actualizată permanent prin „memoria” istoriei fostului „subiect totalitar” - Ricœur) și Germania (spațiul-catalizator al căutării identitare): „Cel mai grozav scriu în cap, mergând pe stradă; așa am scris și prima parte a jurnalului berlinez *Fasanenstrasse 23*, pe bănci în parcuri, prin trenuri, în cimitir la mormântul lui Kostas Venetis, pe terase, prin bistrouri, dar acum trebuie să scriu în casă, la birou, fiindcă e august și pe trotuare sunt mese și mor s-aud ce vorbesc, să văd cum se privesc, dacă se iau de mână (...). Poate de aceea Berlinul meu din Stuttgarter Platz este mai scump la vedere, pentru că îl văd din ce în ce mai des de la fereastră. Dar de fapt, nici nu scriu despre Berlin, scriu despre mine și este normal, pentru că Berlinul e doar o mică parcelă, inclusă printr-un partaj arbitrar unui teritoriu nelimitat, numit *Nora Iuga*. (Numele provine din slava veche și înseamnă Nord-Sud). Cu alte cuvinte, avem de-a face cu un *Vast Land* care nu posedă zăcăminte de petrol, nici de uraniu dar pe teritoriul lui se află polul frigului și al căldurii. Așadar, nu este vina mea dacă de multe ori Berlinul e o biată umbrelă împrumutată de la un hotel de trei stele de pe Nestorstrasse, pe care Nora Iuga o uită în S-Bahn, dar nu-și face griji, fiindcă mâine o va găsi cu siguranță la depozitul de lucruri uitate, doar am mai vorbit noi despre asta.” (Iuga, 2010: 158-159)¹ Statutul de „unhomely” (Bhabha, 1992),

¹ Semnalăm studiile asupra „exilului interior” asociate scriiturii-memorie semnate de Simona Antofi (**Canonul literar în presa românească actuală. Reconsiderarea literaturii exilului** / *The Literary Canon in the Romanian Contemporary Press. On literature of exile*, în *Rumänien - Medialität und Inszenierung*, "Forum Rumänien", Maren Huberty/Michèle Mattusch/Valeriu Stancu (Hg.), Frank und Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin, Germany, 2013, pp.55-68) și Crihană Alina (*Mythes identitaires //vs// mythes politiques dans les récits de vie: les genres du biographique et l'espace roumain totalitaire*, *Communication interculturelle et Littérature*, no. 3, ISSN 1844-6965, Galati: Europlus, 2011, pp.67-74.

purtător al unei *diferențe* deopotrivă de gen și etnic-marginale² este compensat de performarea scenariului identitar de tip „chez-soi de loin” (Hall, 2008), prin intermediul căruia ficțiunea diaristică legitimează autobiografic ipostaza migrantului post-totalitar, captiv între două lumi - cea românească adesea supusă unei acide analize³, a „totalitarismului” interiorizat, purtat de autoare de-a lungul „pelerinajului” berlinez, acum re-scris din perspectiva recuperatoare a unei feminități regăsite și cea germană, funcționând ca supapă defulatoare a unei identități latente⁴, dar „redușă la tăcere” prin subordonarea față de fostul Centru dominant. Obsesiile identitare, permanent redimensionate la nivelul registrului discursiv erotizant care conferă scriiturii o specificitate afectiv-implicată, atrag în jocul lor cameleonic și cititorul, co-participant în acest pelerinaj identitar: „În timp ce scriu, mă gândesc la cititorul meu. O să-i placă? O să-l intereseze? O să mă includă și pe mine printre autorii pe care i-ar putea iubi? Aceste uși a căror cheie o am numai eu, le va deschide oare și cum se va simți în odăile mele?” (Iuga, 2010: 30) Pe de altă parte, la nivel ideo-grafic, dialogul intertextual cu maeștrii literaturii apusene (în metatexte inserate ramei discursive) sau comentariul aplicat traducerilor realizate în perioada berlineză⁵ atestă o „voluptate inocentă” a scriiturii⁶, maturizate însă prin perspectiva erotizantă ce proiectează *à rebours* identitatea în formare: „Eu nu mai am nici o rușine când scriu, nu am nici scrupule. Sunt atât de diferită de cea care se arată. Mă suspectez de ipocrizie. Aș vrea să-mi cunoască toate fețele. Nevoia asta cumplit erotică de a umple în întregime interiorul cuiva. De a nu mai exista decât în acel întuneric încăpător ca un uter sau ca un mormânt. Ce apropiate sunt aceste două spații după care tânjim fără a le cunoaște. Se suprapun.” (Iuga, 2010: 72) Dincolo de „nevoia de umplere a interiorului”, căutarea identitară suprapune comparativ cele două referințe polarizatoare ale pelerinajului inițiat, realitatea occidentală și cea românească (amprentată de fantasma (post)totalitară - „România cu frica ei, cu mizeria ei, cu șmecheria ei, cu speranța ei, cu dorința nestinsă de a fi ceea ce își închipuie că este”⁷)⁸, ceea ce generează ocurența unei „identități scripturale” în formare care-și

² „Condiția de minoritar poate atinge uneori paroxismul durerii (...). Ce înseamnă să fii paria, să fii ocolit, exclus, să ajungi să te miroși ca să găsești un argument pentru propria ta respingere? Simt că înțeleg această stare când îmi amintesc că sunt româncă.” - Nora Iuga, *Berlinul meu e un monolog*, București: Cartea Românească, 2010, pp.12-13.

³ „De ce ni se toarnă cu de-a sila în cap credința că Antonescu a fost un sfânt? De ce numai ungurii au exterminat evreii noștri, acolo în nordul Ardealului? Dar în Transnistria? De ce mereu alții? Și noi numai blânzi, miloși, toleranți. Mai buni decât toți, protocroniști, bălăcindu-ne în propria noastră adorație.” - *Ibidem.*, p.13.

⁴ „Simt că s-a schimbat ceva în mine de când sunt aici. Este ceva secret și difuz care iradiază dinlăuntrul meu ca o esență. Observ asta în ochii oamenilor, care par încântați când le adresez o întrebare. S-a întâmplat ceva, o prezență străină s-a insinuat în mine: mă înobilează. Nu-mi vine să cred că sunt româncă!” - *Ibidem.*, p.9.

⁵ „Avem aici în vedere traducerea ca mediere culturală, dar și „afinitățile identitare” - „Uite-o pe Herta Müller. O bucurie de nedescris, nu numai pentru că ne aducem una altele acele vechi amintiri, frumoase în hidoșenia lor, ale unui timp revolut, dar mai ales pentru că traducându-i romanele am devenit un fel de surori, nu de sânge, ci de text.” - *Ibidem.*, p.35.

⁶ „Mă uit la tot ce mă înconjoară cu ochi de copil, îmi pun întrebări de copil. Ce puține lucruri știu. Și ce cantitate de lume cu minunile ei infinite rămâne afară din mine.” - *Ibidem.*, p.69.

⁷ *Ibidem.*, p.86.

⁸ „În toate locuințele pe care le-am văzut la Berlin mi-ar plăcea să locuiesc. Camere mari încăpătoare, pe care le poți mobila cum vrei, le poți împrumuta stilul și personalitatea ta. Spații în care mișcarea devine un dans și fiecare obiect un exponat valoros. (...) Aici o locuință este o lume. (...) Ceea ce ne diferențiază sunt condițiile și educația gustului. Când ai trăit vreme de cincizeci de ani într-un apartament de bloc muncitoresc, cu invariabilele camere de 12 și 18 metri pătrați, cu aceleași câteva tipuri de mobile stas, existente în magazinele de stat, e ridicol să încerci să compari. (...) Pentru germani casele noastre sunt niște cotețe, pentru noi casele lor sunt niște palate.” - *Ibidem.*, p.78.

redefinește autoanalitic resorturile interioare⁹ prin medierea scriiturii „păstrătoare a memoriei”¹⁰. „Dialogul permanent între Nora A. și Nora B.” (Iuga, 2010: 131), reflectat în jurnalul-„exercițiu de libertate” (Iuga, 2010: 176) acutizează obsesia identitară a „victimei estice” supuse patologiei occidentale a culpabilizării ca „formă de acuzare”¹¹ față de care se revoltă, simultan cu refuzul categoric al aderenței la „maladia revanșei” (Iuga, 2010: 180)¹² întreținând tacit interșanjabilitatea diadei agresor-victimă¹³. Asimilarea Occidentului - „sunt în toate orașele prin care am trecut. Le-am înghițit și acum le diger ca un șarpe boa care-și savurează siesta după ce și-a făcut plinul” (Iuga, 2010:225) -, suprapusă unei ideo-grafii personale exorcistice prin scriitura-terapie¹⁴ care demistifică stigmatul victimizării asociat de occidentali, în perioada post-totalitară, scriitorului răsăritean¹⁵, este tipică „celuilalt european” despre care glosează Joanna Nowicki: „Contrairement à majorité des Occidentaux, qui découvrent le monde soit par conquête, soit en accueillant les autres chez eux, soit à travers des voyages de découverte, les Autre Européens connaissent plutôt l’expérience de l’assimilé, de l’exote, de l’allégoriste et de l’exilé, pour reprendre la classification du voyageur moderne proposée par Tzvetan Todorov. Par conséquent, ils ont tendance à l’ ‘autocélébration identitaire’, car leur identité est souvent ébranlée par une histoire politique mouvementée.” (Nowicki, 2001: 289); mai mult, „attitude confuse, inauthenticité, fascination malsaine

⁹ „Stau și mă gândesc dacă nu cumva înclinația mea aproape patologică de a lua toate lucrurile în serios (ce s-a întâmplat cu tine, la începutul cărții te considerat frivolă?), de a mă simți atât de bine cu tristețea, nu-mi vine și de la cei cincizeci de ani de supliciu la care am fost supuși. Poate că aceste popoare au alt fel de a simți realitatea. Uneori sunt și mândră că noi simțim mai mult și mai complex. Alteori mă cuprinde amețea la gândul cât avem de recuperat ca să ne eliberăm de toate prejudecățile și să privim mai detașat viața.” - *Ibidem.*, p.106.

¹⁰ „Totdeauna am privit scrisul ca pe una din cele mai mari minuni ale lumii. Primul care a șters timpul și distanța și ne-a făcut capabili să reținem; el e păstrătorul memoriei, ne învie imaginația, ne prelungește prezentul. Citesc. Trupul vibrează. Creierul e fericit.” - *Ibidem.*, p.111.

¹¹ „Culpabilizarea e și ea o formă de acuzare, una mai virulentă ca un harakiri, pentru că îți vâri cuțitul în propria burtă și nimeni nu se poate pedepsi la infinit fără să înceapă să-l urască și mai necruțător pe cel căruia îi cere iertare. (...) victima estică are o valoare de cumpărare mult mai mare decât artistul estic - asistăm la o anomalie gravă care atacă, în cele din urmă, dreptul de a gândi personal, normalitatea intereselor și preocupărilor individuale (...), dar cei care fac jocurile la masa istoriei se încapățânează să creadă că vorbind la nesfârșit despre rău îl menții treaz și nu-l mai repeți, uitând că tocmai despre ce se vorbește prea mult nu se mai aude...” - *Ibidem.*, p.171.

¹² „Toată omenirea se împarte numai în călăi și victime; (...) Bag mâna în foc că mai sunt scriitori care și stabilești în paradis, tot despre Securitate și despre SS vor scrie și vor face presiuni pe lângă Sf.Petru să le arate dosarul. (...) Dar mai scutiți-mă cu vigilența voastră, vajnici luptători pentru purificarea omenirii, eu nu sunt nici Ana Pauker, nici Eroina de la Jiu, nici Ana Ipătescu, nici Eva Braun, nici măcar frumoasa Judith care i-a tăiat capul lui Holofernes. Luați-vă mâinile murdare de pe creierul meu, lăsați-mă, pentru Dumnezeu, să fiu normală.” - *Ibidem.*, p.181.

¹³ „La o lectură pe care mi-a organizat-o DAAD-ul, dezvoltând, în fața unei săli pline, teoria mea cu privire la simbioza perfectă între elementul *agresor* și elementul *victimă*, factori decisivi în mișcarea de revoluție a ISTORIEI care nu se poate produce decât prin permanenta schimbare de locuri între cele două contrarii (...), un singur om între două vârste m-a aplaudat frenetic și a spus că este întru totul de acord cu mine. Nu l-am întrebat dacă provine din Est sau din Vest, dar am fost fericită.” - *Ibidem.*, p.215.

¹⁴ „Spunea cineva că nu se poate scrie din ură, se scrie numai din iubire. Abia acum am descoperit că ura e cea mai mare iubire, o iubire întoarsă cu spatele, o iubire cu fața la zid. Una care trebuie să spargă peretele ca să se elibereze.” - *Ibidem.*, p.227.

¹⁵ „Victimizarea asta e un fel de distincție; ne dau impresia că ne suie pe podiumul de premiere și, de fapt, le plac aceste ruguri și ghilotine improvizate, îi excită...De douăzeci de ani nu s-au mai săturat să-i ceară Estului să le vorbească despre gulag, despre cum se moare de frig, de foame, mitraliat, după ce ți-ai săpat propria groapă, călcat în picioare la o coadă de pâine sau despre diversele maladii maligne existente pe glob, toate cu focarul la Cernobîl. Și cu cât ai mai multe metastaze și urletul tău de durere la un interogatoriu acoperă toate urletele de durere țâșnind odată cu fumul din trupurile carbonizate pe hornurile lagărelor de exterminare (...), cu atât urci mai sus în topul autorilor laureați.” - *Ibidem.*, p.231.

accompagnée de répulsion: telles sont les différentes facettes des sentiments complexes éprouvés par ces écrivains venus de l'Autre Europe qui ont souvent tâché, sans toujours y parvenir, de se réconcilier avec l'Occident.” (Nowicki, 2001: 293) Înscrisă „mitologiei personale”, cele două spații transfigurate afectiv-simbolic - Bucureștiul și Berlinul -, limite ale migrării cu miză identitară, configurează granițele semnificante ale acestui „récit de vie” care girează re-inventarea de sine sau „le fascination du *je* et de ses doubles ou l'éclatement des formes de représentation textuelle du soi.” (Francis, 2003:152) Femininul *vécrire*, contrastând, în termenii Céciliei Wiktorowicz Francis, cu „logocentrismul androcentric” („l'autobiographie canonique - Bildung, monumentalité, exemplarité, exhaustivité, unicité – basés sur un portrait public du soi masculine et d'une saisie linéaire, téléologique” - Francis, 2003:149), conferă specificitate regăsirii identitare a Norei Iuga, întrucât „la pratique autofictionnelle et autobiographique féminine reste (...) modélisée par une voix énonciative, moins contrainte par l'événementiel et la cognition que par une saisie phénoménologique, mnémonique, émotive et corporelle de soi-même, de l'autre et de l'univers, qui détermine l'autoperception du soi comme sujet. La subjectivité au féminin se révèle manifestement au niveau de l'incidence des dimensions perceptive et pathémique sur la structuration de l'énonciation autobiographique. D'où l'importance, dans les autobiographies au féminin (fortement investies d'émotivité, de mémoire et d'une subjectivité qui se cherche), des propriétés cognitivo-sensibles, des modalités du *sentir*, du *percevoir*, du *voir* et du *dire*.” (Francis, 2003: 154-155)

În egală măsură, dubla ipostază, cea a individului „aruncat” în marea Istorie pe care o proiectează autoreflexiv într-un scenariu inițiativ al căutării Centrului (rescriindu-și „istoria personală” în ficțiunea memorialistică) și cea a est-europeanului care își validează „memoria scriiturii” ca discurs diferențiator eurocentric marchează identitar „oferta” scripturală a Norei Iuga, validându-i acesteia mărcile de specificitate definite de către Hubert Hannoun – „une composante rituelle” proiectând „certains types de comportements agis d'origine sociale et spontanés chez les individus qu'elle concerne” și „une composante mythique” decodabilă prin anumite „modes des penser d'origine sociale et spontanés chez les individus qu'elle concerne. Ces modes de penser forment des stéréotypes, des évidences, des principes, des valeurs à partir desquels, et, le plus souvent, de façon plus ou moins consciente, ces individus organisent leur pensée individuelle.” (Hannoun, 2004 : 11) Jurnalul berlinez legitimează astfel scenariul reconstrucției identității printr-o scriitură dublu orientată, oglindind, pe de o parte, schemele recuperatorii ale unei „identități” auctoriale regăsite prin rememorarea experienței totalitare și, pe de alta, proiectul transcultural al configurării identitare a „marginalității” post-totalitare, validându-și prin ficțiunea autobiografică amprenta diferențiatoare în spațiul dinamicii transculturale contemporane și legitimând Memoria ca „référence plus ou moins imaginaire qui nourrit nos biographies et nos projets.” (Verbunt, 2011 : 106)¹⁶ „Punerea în

¹⁶ În acest sens, Michel Wieviorka definește triada cultură – identitate – memorie ca mecanism de reconstrucție a identităților colective sau individuale în „scriitura Istoriei”, deoarece „de nombreux acteurs ont ainsi témoigné, à partir des années 60, du souci d'inscrire leur identité collective dans l'histoire, une histoire d'où ils s'estimaient exclus ou marginalisés. Ils ont dès lors entrepris de contester l'histoire officielle (...), l'histoire des vainqueurs et des dominants, au nom de leur mémoire de vaincus et de dominés, certes, mais aussi au nom de la contribution de leur groupe de référence à la culture et à la vie collectives.” – *La différence*, Paris : Éditions Balland, 2001, p.163.

scenă” a identităților acestor „passeurs culturelles” (Tachot&Gruzinski, 2001) este mediată prin expunerea dilemelor interioare ale celui care, păstrător al unei „memorii istoricizate” se găsește în ipostaza de „un être déchiré entre un attachement viscéral à son *identité* ethnique et une aspiration secrète à la *différence* culturelle”, captiv fiind între „la tendance à l’enracinement et la tentation du déracinement.” (Abou, 1981: 199) Dealtfel, recuperarea, prin scriitura autobiografică, a unui „cosmopolitisme vernaculaire mesurant le progrès global dans une perspective minoritaire” (Bhabha, 2007 : 16) reconfigurează statutul est-europeanului care, încărcat de memoria traumatică a Istoriei totalitare, încearcă o re poziționare a paradigmei culturale proprii în contextul melanjului transcultural european, cu efecte directe la nivelul reconversiei identitare individuale: periferiile culturale devin „frontières énonciatives de toute une gamme d’autres histoires et d’autres voix dissonantes, voire dissidents.” (Bhabha, 2007 : 34).

Este cazul scriiturii diaristice a Norei Iuga, un exercițiu de redefinire identitară și reconfigurare post-traumatică într-un discurs literar prin care, așa cum declara autoarea, „mi-am făcut și eu mica mea provizie de lume” (Iuga, 2010: 282), în care coexistă armonios „jumătatea mea valahă” și „cea teutonă”, „Bucureștiul meu” și „Berlinul tău”, „ca să mă pot din nou iubi mai presus de orice, numai prin ele regăsindu-mă întreagă.” (Iuga, 2010: 285)

Bibliografie

- Abou, Sélim, 1981, *L’identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d’acculturation*, Paris: Éditions Anthropos.
- Antofi, Simona, 2013, *Canonul literar în presa românească actuală. Reconsiderarea literaturii exilului / The Literary Canon in the Romanian Contemporary Press. On literature of exile*, în *Rumänien - Medialität und Inszenierung*, "Forum Rumänien", Maren Huberty/Michèle Mattusch/Valeriu Stancu (Hg.), Frank und Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin, Germany, pp.55-68.
- Augé, Marc, 1998, *Les formes de l’oubli*, Paris: Éditions Payot&Rivages.
- Bhabha, Homi, 1990, *The Third Space*, în: Jonathan Rutherford, ed., *Identity - Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart.
- Bhabha, Homi, 1992, ‘The World and the Home’, *Social Text*, no. 31/32, *Third World and Post-Colonial Issues*.
- Bhabha, Homi, 2007, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad.de Françoise Bouillot, Paris: Payot.
- Camilleri et alii, 1990, *Stratégies identitaires*, Paris: PUF.
- Crihană, Alina, 2011, *Mythes identitaires //vs// mythes politiques dans les récits de vie: les genres du biographique et l’espace roumain totalitaire*, *Communication interculturelle et Littérature*, no. 3, ISSN 1844-6965, Galați: Europlus, pp.67-74.
- Dagnino, Arianna, 2013, ‘Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s).’ *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013): <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2339>>.
- Damrosch, David, 2003, *What Is World Literature?*, Princeton University Press.
- Ferréol, Gilles & Jucquois, Guy (eds.), 2010, *Dictionnaire de l’altérité et des relations interculturelles*, Paris: Armand Colin.

- Francis, Cécilia Wiktorowicz, 2003, *Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle*, în Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les Presses de l'Université Laval, pp.149-168.
- Hall, Stuart, 2008, *Identités et cultures. Politiques des **cultural studies*** (trad.de Christophe Jaquet), Paris: Éditions Amsterdam.
- Hannoun, Hubert, 2004, *L'intégration des cultures*. Paris: L'Harmattan.
- Iuga, Nora, 2010, *Berlinul meu e un monolog*, București: Cartea Românească.
- Kaufmann, Jean-Claude, 2004, *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Paris: Armand Colin.
- Mattéi, Jean-François, 2011, *Le procès de l'Europe. Grandeur et misère de la culture européenne*. Paris: PUF.
- Muñoz, José Esteban, 1999, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press.
- Nowicki, Joanna, 2001, *La question de l'altérité in Europe dans l'interface Est / Ouest*, în *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, eds. L.B. Tachot & S. Gruzinski, Paris: Maison des Sciences de L'Homme, pp.285- 299.
- Ricoeur, Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil.
- Škulj, Jola, 2013, 'Interculturality and World Literary System(s).' *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013): <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2337>>
- Tachot, Louise Bénat, Gruzinski, Serge (eds.), 2001, *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*. Paris: Maison des Sciences de L'Homme.
- Taylor, Charles, 1994, *Multiculturalisme. Différence et démocratie* (trad.de Denis-Armand Canal), Paris: Aubier.
- Todorov, Tzvetan, 2010, *Le siècle des totalitarismes*, Paris: Robert Laffont.
- Verbunt, Gilles, 2011, *Penser et vivre l'interculturel*, Lyon : Chronique Sociale.
- Wieviorka, Michel, 2001, *La différence*, Paris: Éditions Balland.

EASTERN REFLECTIONS OF THE SIXTIES: ALTERNATIVE IDENTITY CONSTRUCTION WITH MIRCEA NEDELCIU AND ADRZEJ STASIUK

Ramona Hărșan, Assist., PhD, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: Starting from the broadest definition of interculturality (as interaction between cultures), the paper focuses on the impact of the Western "Sixties" Counterculture on some particular Eastern representations of identity during the '80s and '90s. In specie, the hypothesis is that this (otherwise non-explicitly treated) cultural influence is significantly reflected by a few Central European literary works, especially in relation to issues concerning the construction of marginal (and hereby alternative) personal and/or group identities. This observation is applied to fictional writings belonging to two major eastern authors: Mircea Nedelciu (writing both under Ceaușescu's dictatorship and after) and Andrzej Stasiuk (writing in post-communist Poland). In this sense, both writers favour protagonists belonging more or less to the same generation (the troubled generations of the '50s and '60s), whose (basically similar) cultural profiles and identities seem to compose (or re-compose/reflect), without actually saying so literally, the improbable portrait of a subtler and somewhat displaced, eastern variant of the hipster. The main characters in most of Nedelciu's and Stasiuk's works are marginal individuals (socially speaking) for whom the echoes of the "Sixties" (the music, the cinema, the books, the ideals or attitudes) become an essential underlying layer in the formation of the self. Once matured, these heroes naturally tend to separate/oppose their own personal identities and cultural beliefs from/to the dominant cultural identities of their respective national groups/communities. The identity (re)construction policies explored and/or imagined by the two authors bear consistent ethical, anti-totalitarian symbolical meanings (mainly with Nedelciu) and open (especially with Stasiuk) towards reflection on broader identity issues, such as the idea of a Central European cultural identity going beyond the traumas of recent history and traditional national differences.

Keywords: interculturality, personal and cultural identity, Sixties, counterculture, contemporary Eastern/Central European fiction

Dans une culture¹ telle que la nôtre, profondément marquée par presque un demi-siècle de totalitarisme et par l'appartenance à une zone géopolitique et culturelle close, isolée côté Ouest par le un Rideau de Fer apparemment infranchissable, l'un des réflexes les plus naturels est celui de placer automatiquement, de point de vue temporel, toute discussion portant sur le thème de la globalisation et du dialogue entre les cultures – surtout entre, disons, la culture Occidentale et celle du bloc de l'Est – après 1990. Et bien que cette association reflexe ait des motivations rationnelles évidentes, on peut toujours se poser la question si cette séparation entre lesdits espaces culturels d'avant 1990 était vraiment absolument étanche, imperméable, ou bien si la globalisation ne s'infiltrait déjà quelque peu à travers les fissures invisibles du Mur de Berlin pendant les dernières décennies de communisme – par la circulation sous-terrainne du livre, par la culture pop et l'imagerie des médias (surtout par le cinéma, la radio et la télévision) – et si un dialogue illicite, chuchotant, ne commençait déjà à se pratiquer et à fonctionner surtout entre une certaine périphérie culturelle et l'autre.

La littérature produite dans les années 1970-1980 ou immédiatement après dans l'Europe de l'Est pourrait fournir quelques indices en ce sens, bien qu'assez rares et non-

¹ Dans le sens étendu du concept, comprenant non seulement la stricte production artistique et intellectuelle d'une époque, société etc., mais de même le domaine des mentalités, des systèmes axiologiques, des modes de vie, des représentations spécifiques du monde, le domaine symbolique de l'imaginaire politique et social, les discours du pouvoir et de la marginalité etc. Le terme sera utilisé dans ce même sens en toute occurrence.

explicites. Des échos lointains et quelque peu décalés de point de vue temporel, tels que ceux qu'on peut retrouver dans la prose des deux auteurs ici en question (Mircea Nedelciu, qui écrit en Roumanie dans les années '70-'80 et après, d'un côté, et Andrzej Stasiuk en Pologne, écrivant en 1990-2000, de l'autre), semblent refléter une certaine influence (bien que partielle, fragmentaire, en quelque mesure aléatoire) de la Contreculture (dite) « des années '68 » sur les mentalités d'un segment particulier de la population jeune des pays Est-Européens respectifs. Plus encore, ces réverbérations sont, dans les écrits de Nedelciu et Stasiuk, plus que de simples constats ou des formes du réel qu'on englobe de façon purement descriptive dans la fiction : ils sont des composantes essentielles d'un devenir identitaire.

Il faut noter, avant de commencer, que les deux écrivains ont eux-mêmes, biographiquement parlant, des affinités avec la *weltanschauung* des '68. Mircea Nedelciu, né en 1950 près de Bucarest, fait ses études universitaires pendant la période dite du « dégel idéologique »², dont il profite, pour autant que possible, en s'informant sur les événements de 1968 et les théories connexes, en accédant à des productions artistiques-clé (littéraires, cinématographiques, musicales) de la contemporanéité (surtout contre-culturelle) américaine et européenne³. De son côté, Andrzej Stasiuk, né en 1960 à Varsovie, autodidacte n'ayant jamais pris son baccalauréat, adhère dans sa jeunesse au mouvement « Paix et Liberté », qui organisait des *happenings* anarchistes⁴.

Pourtant, ce qui intéresse cette étude ne sont pas les auteurs eux-mêmes, mais les représentations qu'ils favorisent d'ici partant, surtout au niveau des personnages principaux de leur prose. Ce qui est visible au premier regard, si l'on observe l'ensemble des histoires courtes et des romans de Mircea Nedelciu et la prose courte des années 1990 d'Andrzej Stasiuk (en espèce, le volume *Par le fleuve*, issu en 1996, qui servira ici de référence⁵), c'est qu'au centre de ces narrations extrêmement sensibles aux mouvements du quotidien se trouvent des héros à un profil identitaire particulier. Il s'agit, en principe, de jeunes gens à identités individuelles problématiques, inachevées ou décentrées, ne correspondant pas aux modèles favorisés par les discours centraux respectifs (i.e. les discours qui dominent les deux cultures), et s'inscrivant, en conséquence, dans une certaine périphérie sociale et culturelle. Ce sont des aliénés, des inadaptés ou des transgressifs – bref, des marginaux, expérimentant une rupture profonde dans leurs rapports essentiels avec leur(s) communauté(s) et des

² Courte période de libéralisation culturelle, durant approximativement de 1965 jusqu'en 1971 en Roumanie, i.e. le moment des ainsi-dites « thèses de juillet ».

³ Mircea Nedelciu raconte, par exemple, à Bogdan Rădulescu que « Dans les années '69-'71 – les années du dégel de l'époque Ceaușescu – on pouvait lire sans problèmes dans la bibliothèque universitaire la presse française [...], que dans la période '65-'71 [...] sont parus et traduits des auteurs inimaginables [...], parmi lesquels Boulgakov [...], Dos Passos, Salinger [...] et le même Nedelciu déclare que les étudiants étaient au courant avec les événements des '68 en France ». Cf. Adina Dinițoiu, *Mircea Nedelciu: istorie și iluzie literară*, dans „Observator cultural”, nr. 432/iulie 2008, adresse online : http://www.observatorcultural.ro/Mircea-Nedelciu-istorie-si-iluzie-literara*articleID_20122-articles_details.html, (18.01.2013).

Toutes les traductions en français (y compris celles des titres roumains) sont réalisées par l'auteur du présent article.

⁴ Cf. Dominique Bouchery, *Présentation*, dans Andrzej Stasiuk, *Par le fleuve*, Le Passeur-Cecofop, Nantes, 2000, p.8.

⁵ *Par le fleuve* (1996), volume de prose courte de Stasiuk, relativement contemporain avec *Sous le signe du scaphandrier* [*Zodia scafandrului*], le dernier roman de Mircea Nedelciu (paru posthumement en 2000). Puisque Stasiuk, à la différence de Nedelciu, n'écrit pas pendant le communisme, ledit recueil semble le plus révélateur terrain de comparaison. Pourtant, ce n'est pas la seule référence bibliographique prise en compte (v. bibliographie).

transgressifs, rejetant tout ce qui signifie, en un mot, « appartenance », représentations culturelles et identitaires acceptées par le macro-groupe culturel : famille traditionnelle, prototypes sociaux du succès personnel et professionnel, images de la moralité, de la citoyenneté etc.

À une lecture attentive du sous-texte, ces protagonistes dévoilent néanmoins une dimension inattendue de leur profil. Suffit déjà de prendre en compte le contexte : l'on constate assez facilement que, vivant dans des régimes dictatoriaux, c'est-à-dire dans des « monde[s] en état de délire »⁶, des mondes « anormaux »⁷, où « tout était sens dessus dessous »⁸, ces héros ne font que chercher (soit consciemment, soit instinctivement) de préserver, par leurs comportements non-conformes, ce que le sociologue André Petitat appelle l'espace « secret » de « l'inversion [ou „renversement”] symbolique »⁹ ; notamment, c'est de leur liberté de conscience qu'il s'agit, de la possibilité de se constituer une identité individuelle différente¹⁰ par rapport aux modèles figés qu'impose le Centre, une identité qu'ils puissent assumer sans réserves morales ou axiologiques. C'est une prétention qui ne peut pas se réaliser, malheureusement, sans l'expulsion (douloureuse, d'habitude), des *aprioris* de leur propre culture et sans la tentative d'éviter pour autant que possible – souvent au prix de leur propre réalisation personnelle – l'intégration dans système des relations sociales existant, une structure à leurs yeux monstrueuse, entraînant le compromis moral par la simple contribution individuelle à sa consolidation. Toujours au milieu d'une crise de l'identité personnelle, ayant son origine dans l'impossibilité de se solidariser aux coordonnées culturelles de la société au milieu de laquelle ils vivent, ces héros s'isolent, donc, parce qu'ils se trouvent à la recherche d'une alternative – personnelle, au moins – qui leur semble acceptable.

Il reste à observer encore que si ces héros refusent à leur structure intime les systèmes de référence culturelle auxquels ils appartiennent *de facto*, ils tentent, en compensation, d'adopter et d'assimiler des valeurs, des comportements, des mentalités et des images symboliques appartenant à d'autres cultures, desquelles ils se sentent plus proches. Il s'agit, donc, d'une sorte de délocalisation et relocalisation de leur culture-repère, des coordonnées communautaires qui font partie du noyau de leur « identité [personnelle, R.H.] essentielle »¹¹.

C'est précisément sous cet aspect que les personnages favorisés de Nedelciu et de Stasiuk font recours non à d'autres cultures dominantes, mais aux représentations que leur offre la Contreculture des années 1968. Notons que c'est une sous-culture puissante,

⁶ Mircea Nedelciu, *Zodia scaphandrului*, Compania, București, 2000, p. 60.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Andrzej Stasiuk, *Poursuite*, dans *Par le fleuve*, Le Passeur-Cecofop, Nantes, 2000, p. 169.

⁹ André Petitat, *Secret și forme sociale*, Polirom, Iași, 2003, p. 139.

¹⁰ Mircea Nedelciu explique littéralement que dans un « monde en état de délire », « [...] être „différent” [comme Diogene Sava, son protagoniste, R.H.] signifiait être normal ». Mircea Nedelciu, *Sous le signe du scaphandrier [Zodia scaphandrului]*, Compania, București, 2000, pp. 60-61.

¹¹ Dans la conception d'Amélie Rorty, le concept d'identité essentielle englobe ces «types de caractéristiques [qui] permettent d'identifier une personne comme étant *par essence* la même personne qu'elle est, de sorte que si ces caractéristiques changeaient, elle serait une personne très différente, bien qu'elle puisse encore être différenciée et ré-identifiée comme étant la même personne». Une définition sur le même schéma s'applique aux identités essentielles des groupes (y compris la famille, les partis politiques, les factions religieuses, les nations etc.). Amélie Rorty, *The Identities of Persons*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1976, *apud* Allan Montefiore, dans Monique Canto-Sperber, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, 4^e édition, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, p.885.

raisonnante, en plein élan encore dans les années '70, rivalisant alors avec l'*establishment* culturel Occidental, et dont les échos globaux se ressentent encore de nos jours. Et encore que ce fut un phénomène de masse, non-institutionnalisé (et anti-institutionnel), dont les implications et les développements subtils furent difficiles à contrôler (et/ou censurer) en entier.

Mais quels sont les signaux suggérant que ce dialogue improbable eut en vérité eu lieu entre les périphéries qui peuvent être retracés dans la prose des deux écrivains ?

« Que nous devînmes majeurs et obtînmes le droit de vote justement en A.D. 1968 c'est une chose merveilleuse. Le lendemain du jour où Le Peintre avait soufflé les 18 bougies de l'ainsi-dit gâteau anniversaire que nous lui avions préparé [...], nous avons eu le rare plaisir de saluer l'étendard bleu-blanc-rouge qui brandissait sur la limousine de De Gaulle lui-même. Nous, sans avoir aucune idée (tout comme De Gaulle, d'ailleurs) qu'en même temps, à Paris, les idées d'un certain H. Marcuse, tout comme plein d'autres choses sur lesquels on ne peut pas jeter le blâme, venaient de mener les sorbonistes dans les rues et les avaient fait écrire sur les murs. Le monde se prouvait moins rectangulaire qu'on ne l'avait imaginé jusqu'alors. »¹²

C'est ce que raconte le personnage narrateur des *Aventures dans une cour intérieure*, le texte inaugural de Mircea Nedelciu (histoire qui donne le titre de son premier volume de prose courte, paru en 1979). Le *topos* culturel des '68, tel que symboliquement dépeint ici en tant que marqueur identitaire (de l'atteinte du majorat), devient pour ce jeunes nées dans la Roumanie des années 1950 la zone principale de référence culturelle, un univers mental d'adoption avec lequel une identification (voire intérieure, phantasmatique) devient possible.

Premièrement, l'échange contre-culturel Est-Ouest se reflète par conséquent de la manière la plus évidente au niveau des goûts et des préférences de ces protagonistes typiques. En ce qui concerne leurs repères artistiques et intellectuels, les héros de Nedelciu raisonnent avec Marcuse ou Lukács, aiment Antonioni, Pasolini et Godard, se passionnent pour le théâtre du *happening* (qu'ils pratiquent, parfois, sous la forme de représentations de théâtre de rue à mise sociale¹³), ils écoutent du Rolling Stones ou du Pink Floyd – et ceci, pour ne donner que quelques exemples de références explicites et archi-connues présentes littéralement dans les textes de ses proses d'avant 1990. De leur côté, les personnages principaux de Stasiuk savourent la musique de The Doors, Neil Young, Iggy Pop, Steve Jones, Lou Reed, Patti Smith, Tom Waits, Van Morisson ou Sex Pistols, et avalent, en cachette, des lectures « dangereuses »¹⁴.

De la même manière, l'aspect extérieur, le portrait physique de ces protagonistes (chez Nedelciu tout aussi bien que chez Stasiuk) est d'habitude signifiant en tant que référence culturelle : ces jeunes gens tendent à ne plus avoir ni l'apparence de leurs parents paysans, ni celle de la population urbaine des années 1950, et ne correspondent surtout pas à l'image du communiste modèle. Au contraire, ils essaient de s'aligner à la mode *hippy* / *Flower Power*

¹² Mircea Nedelciu, *Aventures dans une cour intérieure* [*Aventuri într-o curte interioară*] (1979), dans Mircea Nedelciu, *Proză scurtă* [*Prose courte*], Compania, București, 2003, pp. 30-31.

¹³ V. les groupes de protagonistes de *Claustrophobie* [*Claustrofobie*] du volume *L'effet d'écho contrôlé* [*Efectul de eco controlat*], 1981 et *Un jour comme une prose courte* [*O zi ca o proză scurtă*], du volume *Amendement à l'instinct de propriété* [*Amendament la instinctul proprietății*], 1983.

¹⁴ Andrzej Stasiuk, *La bibliothèque*, dans *Par le fleuve*, Le Passeur-Cecofop, Nantes, 2000, pp.26-27.

occidentale : les plus courageux d'entre eux portent les cheveux longs, des jeans, des vestes en cuir, des t-shirts floqués aux images d'idoles rock et des accessoires hip, affichant de cette façon assez ouvertement leur non-conformité avec les prototypes de la décence imposés par le Pouvoir. Ce qui rappelle, d'ailleurs, de près, les confessions faites par le professeur universitaire Ștefan Borbely dans un numéro de la revue *Vatra* dédié à « La Contreculture des années '60 et ses réflexes »¹⁵. Voici donc des affinités qui parlent d'une tendance globalisante pénétrant les périphéries culturelles de l'ancien bloc communiste à l'intermédiaire de la Contreculture des '68 en tant que culture de masse et qui se voit confirmer par l'expérience réelle, vécue des années 1960-1970.

À part ces références culturelles assez visibles, il y a aussi, en deuxième lieu, un dialogue de facture plus subtile, qui concerne les représentations du monde, les modèles de conduite, les comportements, les valeurs. Il s'agit, en grandes lignes, du désir d'émancipation qui se manifeste, chez ces congénères orientaux des *soixante-huitards*, en tant qu'attitude de rébellion individuelle et/ou intérieure, secrète.

Chez Nedelciu, la plupart des protagonistes ont une allure que le narrateur lui-même appelle – en employant ironiquement la langue de bois spécifique au régime – « récalcitrante », « cynique », « nonchalante »¹⁶ et se font communément étiqueter par les représentants de l'autorité en tant que « éléments » indésirables¹⁷. Ils semblent affectivement froids, irrespectueux, de vrais « rebelles sans cause » – où sans cause apparente – ayant des problèmes sérieux à accepter toute forme d'autorité (qu'elle soit celle des chefs ou des supérieurs, celle de leurs parents ou, quelques fois – comme dans le cas de ceux qui fuient le service militaire obligatoire ou qui ont la pratique de diverses petites transgressions de la légalité¹⁸ –, celle de l'État lui-même).

Apparemment sous l'effet d'un vrai *generation gap* « en style communiste », ces jeunes gens renient aussi (parfois assez violemment) leurs parents – surtout si ces derniers sont des nomenclaturistes, des anciens agents ou collaborateurs de la « Securitate » – allant jusqu'à se déclarer, dans des contextes informels, orphelins ou bâtards. Autres fois, ils développent de vraies théories du conflit des générations, structurées selon le modèle occidental mais adaptés aux réalités historiques et culturelles roumaines – telles que celle de la « lâcheté » ou « culpabilité de la génération antérieure »¹⁹. Et, tout comme leurs congénères occidentaux, les héros masculins sont souvent hantés par le spectre d'un modèle paterne

¹⁵ Ștefan Ștefan, „Argument”, dans *Vatra*, nr. 10-11/2012, „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, pp.39-40.

¹⁶ Mircea Nedelciu, *Voyage en vue de la négation [Călătorie în vederea negației]* (1979) et *La grève de zèle [Greva de zel]* (1981), *Claustrophobie [Claustrofobie]* (1981) et *Amendement à l'instinct de propriété [Amendament la instinctul proprietății]* (1983), dans Mircea Nedelciu, *Proză scurtă [Prose courte]*, Compania, București, 2003, pp.152,251,324,392.

¹⁷ Idem, *Voyage en vue de la négation [Călătorie în vederea negației]* (1979), éd. cit., p. 167. Dans le jargon du Pouvoir, des individus non-conformes, probablement hostiles à la politique centrale et potentiellement dangereux pour la stabilité et l'harmonie sociale et/ou la tranquillité publique.

¹⁸ Il s'agit surtout de petits trafics, travail au noir, atteintes à la tranquillité publique, rarement de groupes de résistance clandestine (le groupe de *Fabula rasa [Împrejurarea iunie sau fabula rasa]*, 1989).

¹⁹ Elaboré par Zare Popescu dans *Sous le signe du scaphandrier [Zodia scafandrului]*, éd. cit., p. 126. Conformément à Zare, la génération des parents est „coupable” de ne pas avoir lutté contre l'instauration du communisme dans les années 1950.

émasculé²⁰, explicité littéralement en tant que tel dans le roman *Sous le signe du scaphandrier*²¹.

En ce qui concerne leurs relations amoureuses, ils se conduisent fréquemment en pratique selon les principes de la « libération sexuelle », qu'ils appliquent jusqu'au libertinage et à la débauche. Les comportements érotiques des personnages masculins, atteints pas ce que Nedelciu appelle « frénésie sexuelle »²², frisent presque toujours le débordement : de vraies « machines sexuelles-comiques-alcooliques »²³, ils arrivent jusqu'à compter en kilos de viande leurs conquêtes amoureuses²⁴. Les personnages principaux féminins (plus rares), préfèrent, eux aussi, d'habitude, de ne pas se marier, de goûter le plaisir amoureux, de s'engager dans des relations assez libres.

Toujours en accord avec l'un des *topoi* les plus spécifiques à la Contreculture occidentale (pour cette fois, américaine surtout), un grand nombre de protagonistes de Nedelciu mènent des existences nomades, des existences « *on the road* »²⁵. Cette catégorie abondante des perpétuels voyageurs, se trouvant éternellement « sur la route », comprend toute une galerie de guides touristiques, de chauffeurs, des gens qui font la navette (pour des raisons diverses), d'orphelins voyageant « autour du village natal »²⁶, de trafiquants et de non-encadrés, fuyant de cette manière toute enrégimentation. Car ce perpétuel état de fuite relie aussi avec l'idéal américain d'un certain escapisme social, repris aux *beatniks* par la génération '68. Il faut, en ce sens, éviter de se figer, fuir le Moloch²⁷ (ici, le « monstre sans visage »²⁸ du communisme), même si cela s'accomplit au prix de « sa propre négation »²⁹, de son propre échec professionnel et social. Autres fois, ces personnages gravitent autour de la campagne traditionnelle : les villages leur semblent des espaces marginaux en eux-mêmes, non-intégrés, non-assimilés par (ou assimilables à) la culture dominante, et en tant que tels, des refuges ou des espaces offrant une certaine liberté. Se sentant, à vrai dire, ni villageois, ni

²⁰ Dans l'imaginaire des *hipsters* américains, le prototype émasculé du père «chicken» se lie à son manque d'initiative sociale et à son rôle exclusivement familial et domestique, où il se voit « dominer » par la mère de famille. V. par exemple, en ce sens, Adrian Matus, „Contextul istoric și social al Contraculturii americane”, dans *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octobre-novembre 2012, nr. 10-11 (499-500): „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, pp.41-48.

²¹ Le roman inachevé de Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, paru (en édition posthume) en 2000. L'affaiblissement du prototype paternel se lie, ici, tantôt au manque de participation sociale des anciens héros de la deuxième Guerre qu'à la diminution identitaire que cette génération souffre par la nationalisation et les persécutions des années 1950.

²² Formule reprise à Mircea Nedelciu, *Sous le signe du scaphandrier* [*Zodia scafandrului*], éd. cit., p. 72.

²³ *Ibidem*, p. 68.

²⁴ V. Diogene Sava et Bogdan Dragoș dans *Sous le signe du scaphandrier* [*Zodia scafandrului*], éd. cit., p. 72.

²⁵ Allusion au célèbre roman de Jack Kerouac *On the road* (1957), produit de la génération *Beat* devenu l'une des emblèmes les plus marquants de la culture *hippy* américaine.

²⁶ Allusion au titre d'une prose à titre symbolique de Mircea Nedelciu, *Voyage autour de village natal* [*Călătorie în jurul satului natal*], du volume *Hier sera-t-il un jour* [*Și ieri va fi o zi*], 1989.

²⁷ Allusion au monstre du poème *Howl* d'Allen Ginsberg, métaphore négative du capitalisme récupérée, symboliquement, par la Contreculture des '68.

²⁸ Métaphore subtile du régime communiste, qui paraît premièrement dans *8006 de Obor à Dâlga* [*8006 de la Obor la Dâlga*], en 1979 (ici elle est attribuée à Ovid Petreanu, le protagoniste qui revient dans *Voyage en vue de la négation* [*Călătorie în vederea negației*]), et qui est reprise et explicitée en tant que telle dans *Sous le signe du scaphandrier* [*Zodia scafandrului*] à l'intermédiaire de Zare Popescu.

²⁹ Passage de *Voyage en vue de la négation* [*Călătorie în vederea negației*], où la relation entre l'errance et la négation de soi, et leur connexion au contexte „moderne” (à lire « totalitaire ») est expliquée presque ouvertement. V. Mircea Nedelciu, *Prose courte*, éd. cit., p. 165.

citadins³⁰, ces fils émancipés des paysans d'autrefois reviennent ou s'évadent couramment dans le rural et dans la nature, où certains d'entre eux fondent des « phalanstères » clandestins ou des petites communautés isolées, qui rappellent à la fois l'ancien modèle fouriériste et les colonies *hippy*.

Partant de ces correspondances majeures (et encore d'autres, à retrouver dans le tissu le plus fin de la construction fictionnelle), on peut conclure que l'apparentage culturel entre le protagoniste typique de Nedelciu et le prototype du *hipster* occidental des années '60 - '70 ait quelque chose de structurel et de délibéré.

On retrouve le même genre de protagonistes chez Stasiuk, dans *Par le fleuve*, son premier recueil de prose courte, paru en 1996 en Pologne. À une légère différence de nuance : tandis que chez Nedelciu l'idée de la transgression émancipatrice, « anthropogénique »³¹ (échouée ou non, plus ou moins discursivement dissimulée) est centrale, chez Stasiuk l'accent tombe sur la recherche d'un mode de vie alternatif. Ses personnages semblent répliquer des comportements dont le coloris soixante-huitard militant ou politiquement conscient s'efface presque totalement et devient (paradoxalement) moins explicite. Il n'y a presque aucune tension, aucun conflit visible entre la culture dominante et ces tendances centrifuges, Centre et Marges semblent coexister ici presque en s'ignorant.

Le héros de Stasiuk gardent, sans doute, la plupart des obsessions typiques des années '68, qui forment ici un certain imaginaire alternatif de la liberté : le rock'n'roll, la conduite sexuelle impudique, le mirage du nomadisme et de l'exploration des périphéries culturelles. À la différence de Nedelciu, l'évasion dans les paradis artificiels (alcool, stupéfiants) est ici ouvertement et abondamment représentée. Les marges deviennent, elles aussi, une omniprésence : banlieues, petites localités le long des routes, gares, tavernes ; en outre, l'espace semble toujours à ces errants encore borné et clos : « Qu'est-ce que c'est que ce pays. Quoi que tu fasses, tu ne feras pas plus de quatre cent kilomètres »³². Un désir jamais assouvi de l'échappée, de se mettre en route et de varier les expériences (surtout sexuelles) anime les protagonistes du prosateur polonais.

Ces individus d'une mobilité et d'une sensualité extrêmes fourmillent ainsi dans une Pologne à marques historiques assez vagues. Toujours ivres (d'alcool ou d'amour), ils ne semblent pas s'intéresser (ni même dans le secret de leur conscience), à l'histoire de la communauté : « L'alcool m'avait soustrait au monde. Je pouvais être d'accord sur tout, tout en ne prenant part à rien »³³, raconte le protagoniste de *Voyage*. Au contraire, c'est qu'ils s'évadent en fait constamment au Centre et à l'Histoire, c'est l'histoire-même de la Pologne (et des Balkans) qui est ressentie à un niveau sous-liminal comme oppressive, comme un jeu de pouvoirs extérieur. L'individu – tout aussi bien que sa communauté – n'a ici que la chance de la résistance existentielle, réfugié(s) dans les marges (des villes, du territoire, de la culture, du continent) :

³⁰ V. Mircea Nedelciu, *Claustrophobie [Claustrofobie]*, dans Mircea Nedelciu, *Prose courte*, éd. cit., p. 305.

³¹ Transposition (dissimulatrice) du concept d'émancipation chez Nedelciu. V. Mircea Nedelciu, „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie”, interviewé par Gabriela Hurezean, dans *Scânteia tineretului. Supliment literar-artistic*, București, anul VIII, nr. 14 (341), sâmbătă, 9 aprilie 1988, p.3.

³² Andrzej Stasiuk, *Wasył*, dans *Par le fleuve*, Le Passeur-Cecofop, Nantes, 2000, p. 66.

³³ Idem, *Voyage*, dans *Par le fleuve*, éd. cit., p. 78.

« Nous fuyons les rues fiévreuses du centre-ville, où toutes ces inscriptions célèbrent l’immortalité. Nous choisissons la périphérie, où la même léthargie règne depuis toujours, et où les traces de ces dernières années sont à peine perceptibles et indécises »³⁴.

Pour ces héros, l’histoire est (peut-être plus que pour ceux de Nedelciu) quelque chose d’incontrôlable, qui leur échappe et à qui ils essayent s’échapper. Ils se mettent en route par impulse qui remonte à Kerouac ; ce qu’ils retrouvent, c’est une autre identité essentielle de la Pologne, la Pologne vivante, avec ses plats et ses boissons, avec ses coutumes et ses habitants – une Pologne toutefois anonyme. Ces marques identitaires retrouvées de la communauté équivalent alors à un certain balkanisme équivoque qui (sur)vit dans les quartiers marginaux et dans les buvettes, dans les petites localités et au coin de la rue. Un balkanisme avec lequel le semi-occidentalisme de facture contre-culturelle de ces individus (dans leur essence, urbains et européens) ne se confond pas et en même temps s’accommode.

En fait, dans la vision du prosateur polonais – telle qu’elle s’expose dans ses recueils d’essais³⁵ –, « son Europe » (i.e. l’Europe Centrale) ne rencontre vraiment l’Occident que sur ce terrain où les périphéries culturelles s’entremêlent et, dans une certaine mesure, s’apparentent, trouvant des résonances subtiles, un vocabulaire partiellement commun, qui conjugue le besoin de liberté et l’horreur de la domination. Ce n’est pas, d’ailleurs, sans importance que le dialogue de Stasiuk avec la Contreculture des ‘68 se prolonge, dans les années 2000, dans sa littérature de voyage, comportant presque une mini-série de « journaux de bord » qui constituent, pour lui, de manière significative, la mise en scène d’un « *on the road* slave »³⁶, à la découverte (ou redécouverte) de l’Europe Centrale.

Il y a donc chez l’écrivain polonais, comme chez ses protagonistes, une tendance de climatiser, d’autochtoniser et d’assumer les modèles acquis par le dialogue avec la Contreculture occidentale phénoménologiquement, naturellement, sans trop conceptualiser l’opération. À l’antipode, Nedelciu mène un travail soutenu et réfléchi d’adaptation. Le prosateur roumain pratique, en fait, une sorte d’infidélité contrôlée par rapport aux modèles originaux : il déconstruit et reconstruit, en grandes lignes, tous les *topoi* occidentaux essentiels, littéralement aussi bien que culturellement. Des différences non de structure, mais de contenu innervent souterrainement chaque parallélisme, la séparation des sphères d’influence politique se fait ressentir entre le *generation gap* et « la théorie de la culpabilité de la génération antérieure », entre le Moloch et « le monstre sans visage » du communisme, entre le phénomène de la libération sexuelle et celui de la « frénésie sexuelle », entre l’errance libre des *beatniks* et le vagabondage forcé de ses héros, enfin, entre le *hipster* occidental manifestant ouvertement sa « désobéissance civile »³⁷ et son congénère roumain, avec sa résistance secrète, intérieure et individuelle, en compte propre. Outre cela, le fait que

³⁴ Idem, *Par le fleuve*, dans *Par le fleuve*, éd. cit., p. 153.

³⁵ Il s’agit de l’essai *Journal de Bord de Mon Europe* (2000), suivi de *Sur la route de Babadag* (2004) et *Fado* (2006).

³⁶ Andrzej Stasiuk, *Fado*, RAO International Publishing Company, București, 2010, p. 9. Le renvoi à Kerouac est ici explicite, tout comme dans le titre *Sur la route de Babadag* ; il s’agit d’un point de référence commun entre Stasiuk et Nedelciu, qui demandait à son ami Gheorghe Crăciun, dans une lettre de 1977, s’il aimait Kerouac. V. Mircea Nedelciu, „Generația ‘80 în epistolar (I)” [Scrisori către Gheorghe Crăciun, 1973, 1977], dans *Paralela 45, Revistă de avangardă culturală*, an III, nr.1, ianuarie-februarie-martie 1996, pp. 85, 88-92.

³⁷ Henry David Thoreau, *Civil disobedience*, 1849, adresse online: <http://thoreau.eserver.org/civil.html> (20.01.2013).

ces simili-*hipsters* orientaux qui peuplent les textes de Nedelciu et de Stasiuk évitent la combativité sociale, le fait que leurs luttes se mènent toujours sur un terrain parallèle (personnel, secret, marginal, clandestin) est symptomatique ; ce sont une sorte de *hipsters* de guérilla (qui vivent déjà sous occupation) ou des expérimentateurs de solutions alternatives.

Au niveau de sa « mise en littérature », cet improbable « entretien » culturel gagne, par conséquent, une vraie valeur dialogique, d'un côté, et pragmatique, de l'autre. Pour ce qui est de la dernière, la valeur d'utilisation du phénomène s'adapte aux besoins culturels et historiques. Chez Mircea Nedelciu, qui dissimule et adapte par maintes « traductions » et reformulations fictionnelles l'imaginaire symbolique soixante-huitard d'une manière consciente et cohérente, la référence à la Contreculture occidentale devient (ou se veut) tout un instrumentaire d'action (subversive)/réaction par rapport au discours manipulateur de l'*establishment* communiste. Chez Andrzej Stasiuk, le renvoi interculturel intégré et assimilé comme vision du monde cherche en fait à recentrer et à reconstruire l'identité périphérique de sa propre communauté (non seulement polonaise, mais Central-Européenne), conçue comme réservoir d'authenticité. Bref, si pour l'un, le discours (ou les discours) de la Contreculture sert (servent) à une tentative de modifier/ libéraliser/ contrecarrer l'influence d'un Centre totalitaire et les modèles identitaires (individuels et communautaires) qu'il impose, pour l'autre, il sert (ils servent) à réhabiliter une identité nationale et transnationale faible ou affaiblie, marginale et/ou marginalisée.

Le dialogue entre les cultures (ou, pourquoi pas, entre les contre-cultures) contribue ainsi, chez les deux auteurs, de manière signifiante, à des politiques ou des stratégies de construction (ou de reconstruction) de l'identité personnelle et culturelle à travers la littérature. Nedelciu voyait déjà, avant le moment 1990, dans la globalisation – ou bien dans l'avènement du « village global »³⁸ – la possibilité (ou la probabilité) d'une libéralisation. Et peut-être ne serait-il pas sans intérêt d'investiguer le rôle que ce dialogue caché entre l'Est et l'Ouest à travers l'imaginaire spécifique à une contre-culture pop(ulaire) – quoique fragmentaire, partiel, dénaturé qu'il fût – ait joué dans la chute du totalitarisme communiste dans le Bloc de l'Est.

RECONNAISSANCE: Le présent ouvrage est soutenu par le Programme Opérationnel Sectoriel de Développement des Ressources Humaines (POS DRH), financé par le Fonds Social Européen et par le Gouvernement de la Roumanie dans le cadre du projet numéro POSDRU/159/1.5/S/134378.

Bibliographie

Anderson, Terry H., *The Sixties (3rd Edition)*, Pearson Longman, New York, 2007.

Borbély, Ștefan, „Argument”, dans *Vatra*, nr. 10-11/2012, „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, pp.39-40.

Borbély, Ștefan, „Rebel Without a Cause”, dans *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiembrie 2012, nr. 10-11 (499-500): „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, pp. 87-91.

³⁸ Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului*, Editura Politică, București, 1975, p. 68 et autres.

- Boursellier, Cristophe, Penot-Lacassagne, Olivier (coord.), *Contre-cultures!*, CNRS Éditions, Paris, 2013.
- Cordoș, Sanda, „Mircea Nedelciu și proba clasicismului” (prefață), dans Mircea Nedelciu, *Proză scurtă*, Editura „Compania”, București, 2003, pp. 8-16.
- Demeter, Oana, „Sexistențialism – sau câte ceva despre existențialismul Hip”, dans *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11(499-500): „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, 2012, pp. 95-104.
- Dinițoiu, Adina, „Mircea Nedelciu: istorie și iluzie literară”, în *Observator cultural*, nr. 432/iulie 2008, disponibil online la adresa http://www.observatorcultural.ro/Mircea-Nedelciu-istorie-si-iluzie-literara*articleID_20122-articles_details.html (18.01.2013).
- Dinițoiu, Adina, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura „Tracus Arte”, București, 2011.
- Dobrescu, Caius, „Generația '80 ca fenomen de contracultură”, dans Caius Dobrescu, *Inamicul impersonal*, Editura „Paralela 45”, Pitești, 2001, pp. 52-66.
- Farrell, James J., *The Spirit of the Sixties. Making Postwar Radicalism*, Routledge, New York and London, 1997.
- Fătu-Tutoveanu, Andrada, „Generația Beat: halucinogene, cultură și Contracultură”, dans *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11(499-500): „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, 2012, pp. 48-55.
- Marcolini, Patrick, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Éditions L'Échappée, Montreuil, 2013.
- Matus, Adrian, „Contextul istoric și social al Contraculturii americane”, dans *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-noiemrie 2012, nr. 10-11 (499-500): „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, pp.41-48.
- McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului*, trad. Luiza și Petre Năvodaru, București, Editura Politică, 1975.
- Miloi, Ionuț, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura „Limes”, Cluj-Napoca, 2011.
- Montefiore, Allan, dans Monique Canto-Sperber, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, 4^e édition, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, art. „Identité morale : l'identité morale et la personne”, pp.883-891.
- Nedelciu, Mircea, „Generația '80 în epistolar (1)” [Scrisori către Gheorghe Crăciun, 1973, 1977], dans *Paralela 45, Revistă de avangardă culturală*, an III, nr.1, ianuarie-februarie-martie 1996, pp. 85, 88-92.
- Nedelciu, Mircea, „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie”, interviewé par Gabriela Hurezean, dans *Scânteia tineretului. Supliment literar-artistic*, București, anul VIII, nr. 14 (341), sâmbătă, 9 aprilie 1988, p.3.
- Nedelciu, Mircea, *Aventuri într-o curte interioară* [1979], *Efectul de ecou controlat* [1981], *Amendament la instinctul proprietății* [1983], *Și ieri va fi o zi* [1989] dans *Proză scurtă*, Editura „Compania”, București, 2003 [1979-1989].
- Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu*, Editura „Compania”, București, 2006 [1986].
- Nedelciu, Mircea, *Uriașa și cuidata pasăre a viselor noastre*, în *Observator cultural*, nr. 432 / iulie 2008, adrese online : http://www.observatorcultural.ro/Inedit-Mircea-Nedelciu*articleID_20118-articles_details.html (16.01.2012).

- Nedelciu, Mircea, *Zmeura de câmpie*, Editura Militară, București, 1984.
- Nedelciu, Mircea, *Zodia scafandruului*, Editura „Compania”, București, 2000.
- Petit, André. *Secret și forme sociale*, trad. Dana și Dan Lungu, Editura „Polirom”, col. „Sociologie. Antropologie. Cercetări și eseuri”, Iași, 2003.
- Rorty, Amélie, *The Identities of Persons*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1976.
- Stasiuk, Andrzej, *Călătorind spre Babadag*, trad. par Cristina Godun, Editura „RAO International Publishing Company”, București, 2007 [2004].
- Stasiuk, Andrzej, *Contes de Galicie*, trad. par Stasiuk, Laurent Alaux, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 2004 [1995].
- Stasiuk, Andrzej, *Dukla*, trad. par Stasiuk, Laurent Alaux, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 2003 [1997].
- Stasiuk, Andrzej, Andruhocvîci, Iuri, *Europa mea. Două eseuri despre așa-numita Europă Centrală*, trad. par Constantin Geambașu, Editura „Polirom”, Iași, 2003 [2000].
- Stasiuk, Andrzej, *Fado*, trad. par Cristina Godun, Editura „RAO International Publishing Company”, București, 2010 [2006].
- Stasiuk, Andrzej, *Le corbeau Blanc*, trad. par Stasiuk, Laurent Alaux, Éditions Noir sur Blanc, Lausanne, 2007 [1995].
- Stasiuk, Andrzej, *Par le fleuve*, trad. par Frédérique Laurent, Éditions Le Passeur-Cecofop, Nantes, 2000 [1996].
- Taylor, Charles. *Source of the Self: The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Massachussets, 1989.
- Thoreau, Henry David, *Civil disobedience*, 1849, adresse online: <http://thoreau.eserver.org/civil.html> (20.01.2013).

QUAND DONNER C'EST RECEVOIR. JEAN-ALEXANDRE VAILLANT RECIPIENDAIRE ET INSTIGATEUR D'HOSPITALITE

Mircea Ardeleanu, Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

*Abstract: Invited as an instructor in a family of Romanian boyars, accepted in political and cultural circles as well as in the homes of ordinary people during his many travels in Romania, Jean-Alexandre Vaillant knew both sides of Romanian hospitality. He was declared undesirable, expelled, exonerated and invited yet again, twenty-five years later to assign Romanian citizenship. He prepared his young disciples to receive French language, culture and ideas in addition preparing France and Europe to receive, know, recognize and integrate Romanian culture and history, through French language as a vector of hospitality. Thus, Jean-Alexandre Vaillant used in his work an idea of hospitality seen as crucial to the European destiny of Romania. His main work, *La Romanie*, his essays and articles describe persons, social circles and events as well as general anthropological aspects inherent to a dynamics of contacts, dialogue and cultural exchange.*

Keywords: Jean-Alexandre Vaillant, Roumanie, hospitality, nationality, otherness, exile, intercultural

Invité à Bucarest comme précepteur de français dans la famille Filipescu (1829), intégré dans les milieux roumains de l'époque au point de jouer un rôle clef dans la modernisation de l'enseignement roumain de l'époque, accueilli aussi bien dans les milieux culturels et politiques du pays que chez des particuliers au cours de ses nombreux voyages à travers le pays, frappé d'un arrêt d'expulsion (1841), banni (1842) et rappelé vingt-deux ans plus tard pour se voir offrir la nationalité (1864) du pays auquel il avait rendu d'insignes services, Jean-Alexandre Vaillant connut l'envers et l'endroit de l'hospitalité roumaine, sa relativité, sa versatilité et sa précarité dans des circonstances politique impropices, mais aussi sa riche tradition dans le peuple, son authenticité. Mais, s'il fut bénéficiaire d'hospitalité, à son tour il mit toute sa diligence pour en susciter chez les autres. Il prépara l'accueil et l'épanouissement des idées et de la culture française dans l'esprit de ses jeunes disciples, mais il fit aussi accueillir – connaître, valider, mettre en circulation, intégrer – l'histoire et la culture roumaines dans son pays natal et en Europe par le vecteur hospitalier de la langue française. Ce faisant, Jean-Alexandre Vaillant mettait en œuvre une idée de l'hospitalité déterminante pour l'avenir européen de la Roumanie. Son œuvre capitale *La Romanie*¹, ses essais et ses articles éclairent par des cas particuliers des aspects anthropologiques généraux relevant de la dynamique des contacts, du dialogue et des échanges interculturels franco-roumains.

L'hospitalité est une forme essentielle de l'interaction sociale et de la socialisation. Elle est une manière momentanée de vivre ensemble, régie par des règles, des rites et des lois, ayant pour attributs l'altruisme, la générosité, le désintéressement, l'esprit de solidarité, la curiosité, mais aussi la tolérance, la prudence, etc. Chez les Grecs de l'Antiquité le patron de l'hospitalité était Zeus même appelé Xenios. Les Romains, qui considéraient

¹ *La Romanie ou histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d'Or, Ardaliens, Vallaques et Moldaves, résumés sous le nom de Romans*, par J. A. Vaillant, fondateur du Collège interne de Bucuresci et de l'Ecole gratuite des filles, ex-professeur de langue française à l'Ecole Nationale de Saint-Sava, membre de la Société orientale de France, T. 1-3, Paris, Arthus Bertrand, éditeur, 1844. Désormais: *La Romanie*.

l'hospitalité comme la vertu la plus agréable aux dieux, avaient doté leur panthéon d'innombrables divinités protectrices de l'hospitalité, de Venus, déesse de la tendresse et de l'amitié, à Minerve et aux dieux voyageurs, *dii viales*. Jupiter y occupait la première place : les Romains le surnommaient Jupiter hospitalier, *Jupiter hospitalis*. A l'imitation des Grecs, les Romains ont établi des lieux destinés à accueillir les étrangers nommés *hospitalia* ou *hospitia*. Tite-Live considérait que refuser l'hospitalité était *une exécrable violation des droits de l'humanité*. La coutume était alors, après l'avoir salué du nom de père, de frère, ou d'ami, selon son âge ou sa qualité, de tendre la main à l'étranger, de le conduire dans sa maison, de le faire asseoir, et de lui présenter du pain, du vin et du sel, cette cérémonie étant une espèce de sacrifice offert à Jupiter Hospitalier. Il était de l'usage, et de la décence, de ne point laisser partir ses hôtes, sans leur faire des présents, qu'on appelait en Grèce *xenia* et dans l'Empire romain *tessera hospitalitatis*, tessère d'hospitalité. Ceux qui les recevaient les gardaient comme des gages d'amitié. Dans le monde judéo-chrétien, la coutume d'hospitalité remonte à l'épisode biblique d'Abraham qui accueille sous sa tente les trois voyageurs qui lui apportent en échange la bonne nouvelle du fils inespéré qui naîtrait. Accueillir est un devoir fondé sur l'amour du prochain. Le chevalier de Jaucourt constatait en 1765 le dépérissement de ce lien de solidarité au XVIII^e siècle². Pour Immanuel Kant, l'avènement de la paix universelle passe par l'hospitalité universelle. Dans les sociétés modernes, certains actes d'hospitalité ayant glissé vers la sphère communautaire ou étatique (protection des minorités, réseaux consulaires etc.), l'hospitalité est devenue une affaire purement personnelle et n'est plus due que dans des circonstances exceptionnelles. La relation d'hospitalité peut engendrer maintes difficultés et situations délicates car elle repose largement sur le non dit, sur la retenue sinon sur le tabou, ce qui fait qu'elle se « négocie » et se redéfinit à chaque pas. La question de l'altérité y est centrale et interroge également l'accueillant et l'étranger. Quoi qu'il en soit, l'hospitalité a pour défi et horizon l'inhospitalité. Riche d'apports et de difficultés, d'ajustements et de compromis, de sacrifices et de conflits, l'hospitalité peut facilement devenir objet de mésentente et de malentendus. Jacques Derrida crée le mot valise « *hostipitalité* »³ afin de nous rappeler aux secrets oubliés du mot et aux replis paradoxaux et amers du concept tels que les recèle la langue: *hôte* en français est à la fois l'*hôte*, l'accueillant, et l'*hôte* l'accueilli, l'ami et l'ennemi. Passer de l'amitié à l'hostilité, faire de l'invité bienvenu un suspect malvenu est plus facile que l'on ne croit.

Au début des années 1840, Jean-Alexandre Vaillant semble précisément se démener dans cette problématique : bien accueilli sur un plan individuel, il se fait repérer par des actes susceptibles d'être interprétés avec mauvaise foi comme des actes hostiles ou déloyaux. Quelle que fût la contribution du consul russe dans ce processus, cas transgresse le domaine interindividuel et relève du niveau institutionnel, voire inter étatique, approchant ce qu'on pourrait appeler un incident diplomatique suivi de l'expulsion. La fin du séjour roumain est particulièrement douloureuse pour Vaillant. Il se sent de plus en plus inquiet à Bucarest ; aussi prend-il le parti de s'en éloigner le temps que « l'affaire Vaillant-Philippesco »⁴ refroidisse. Pour la première fois depuis son arrivée en pays roumain, Jean-Alexandre Vaillant

² University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, Spring 2013 Edition, <http://encyclopedia.uchicago.edu/>, vol VIII, p. 316, consulté le 3 03 2014.

³ Jacques Derrida : *De l'hospitalité*, collection Petite Bibliothèque des Idées, éd. Calman-Lévy, 1997.

⁴ C'est Vaillant qui lui donne ce nom. Voir *La Romanie*, t. II, p. 430.

est en danger et se voit obligé d'user des ressources de l'hospitalité. Ce besoin de prendre le large, d'essayer de se faire oublier se superpose sur un projet plus ancien, celui de mieux connaître le pays et de vérifier certaines hypothèses sur lesquelles reposait son travail en cours sur l'histoire des Roumains⁵. Du 19 juillet 1840 au 14 juin 1841, Jean-Alexandre Vaillant effectue à travers les Principautés deux séries de voyages dont la relation constitue plus de la moitié du troisième tome de *La Roumanie*. La première série consiste en six « promenades », effectuées du 19 juillet au 23 août 1840 ; la seconde en quatre « promenades » effectuées du 2 mai au 14 juin 1841 en Moldavie, où il vit du 1^{er} septembre 1840 au 14 juin 1841. La dernière « promenade » se ferme sur l'embarquement de l'auteur à bord du bâtiment *Ferdinando*. Le 19 décembre 1842 Vaillant est expulsé « définitivement ». Il se rend à Paris par Vienne après quatre mois de séjour obligé à Brasov/Kronstadt⁶. L'œuvre de Vaillant a fait l'objet d'analyses notamment dans une perspective historique, ce qui n'est pas tout à son avantage. L'approche historico-littéraire s'est usée elle aussi avec le temps. La voie que nous adoptons quant à nous, propose un regard anthropologique, ce qui, pour le moment, semble un sentier moins battu. Elle se révèle comme une mine d'idées nouvelles et de résultats inattendus, ce que nous nous efforçons de prouver dans les considérations que nous nous apprêtons à disposer ici bas. Nous nous proposons ici d'interroger quelques unes des situations typiques d'hospitalité fournies notamment par le troisième volet de *La Roumanie*, sans doute le plus original de la trilogie. Il fut, malencontreusement considéré comme peu significatif, comme un livre de littérature touristique⁷. Il nous servira de corpus principal pour l'étude des situations d'hospitalité, car c'est le premier ouvrage d'une étendue considérable où un observateur étranger décrit les protocoles d'accueil traditionnel chez les Roumains à la fin de la première moitié du dix-neuvième siècle. Vaillant y allait sciemment, on dirait en ethnologue professionnel, puisque « mettre à rançon la cordiale hospitalité du boïer et du moine, du corvéieur et de l'homme en place »⁸ n'est pas le point le plus insignifiant de son programme. Aussi trouve-t-on, surtout dans la partie « Orographie » un matériel particulièrement riche illustrant les diverses hypostases de l'hospitalité, avec des scènes privilégiées de rencontre, d'adieu, d'échange des cadeaux, avec des récits de souvenirs ou d'aventures etc., des codes, des protocoles et le recours au métalangage. La « caruța » – vecteur de cette translation spatiale – elle-même est un objet complexe : habitation sur roues et véhicule d'exploration combinant mouvement et stationnement, amalgamant désir

⁵ *La Roumanie*, t. III, p. 223-224.

⁶ Vaillant ne reviendra dans les Principautés que quinze ans plus tard, chargé des affaires de la veuve du prince moldave Ghika. Les jeunes Principautés Unies sous la couronne d'Alexandre Ioan Cuza, lui octroient la nationalité roumaine en 1864. Cette reconnaissance tardive accomplissait la transformation de l'étranger sans droits, objet de méfiance et de soupçons de 1840-1842 en citoyen loyal doté de tous les droits des indigènes. Vaillant s'en dédouane par son poème *Ma lanterne magique ou passé, présent, avenir de la Roumanie*, Poème d'économie sociale et politique, Bucarest, Wiess, 1868.

⁷ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1412294>, http://ftp.bnf.fr/014/N0141229_PDF_1_-1DM.pdf consulté le 12 03 2014, N. Iorga, *Histoire des relations entre la France et les Roumains*, chap. « La monarchie de Juillet et les Roumains », p. 126 : « Il n'entendait pas y donner seulement une description de la principauté valaque, un résumé de son histoire, des notes d'ethnographie et de folklore, plus quelques anecdotes courantes, selon la recette, à très bon marché, de tous les touristes littéraires, mais bien renseigner le public français sur la vie entière de cette nation roumaine unitaire, dont la Valachie formait seulement un des territoires politiques. »

⁸ *La Roumanie*, t. III, p. 226. Afin de simplifier le système référentiel, désormais tous les extraits du tome III porteront indication du numéro de la page entre parenthèses, à la fin de la citation. Nous conservons, partout, l'orthographe originale.

d'hospitalité – puisqu'elle ne saurait en offrir – et hospitalité à offrir, quand les circonstances contrarient les exigences. Elle est univers clos qui peut s'insérer temporairement n'importe où et aider à découvrir d'autres lieux et formes d'hospitalité. Nous essaierons d'inventorier ici quelques scènes typiques d'hospitalité et disposer autour d'elles quelques commentaires.

Le premier chapitre d'« orographie » de *La Romanie* débute par une invitation au lecteur : c'est un acte d'hospitalité et un contrat d'association à une aventure autant qu'un pacte de lecture. Présenter la lecture comme un voyage qui régale passe par le déplacement du lieu d'accueil immobile (immeuble) au véhicule la « caruța » :

Il y a place pour trois : monte, lecteur ; ce voyage te sera peut-être agréable, car [...] je le fais] en homme qui a besoin d'espace, qui étouffe dans Bucuresci [...], en amateur qui se promène pour se promener ; qui [...] a soif de la paix des champs, qui préfère la montagne à la plaine (226)

Un autre glissement se produit, de l'hospitalité de l'homme vers celle de la langue. L'invitation est un peu burlesque, puisque la « demeure » où Vaillant invite son lecteur est un logement d'homme sans feu ni lieu, lui-même en nécessité de faire recours à l'hospitalité des autres. En fait, c'est une boîte à rêves, une « lanterne magique » inversée où le décor défile et tourne autour du charriot bâché. Le cérémonial de l'invitation et de l'offre d'hospitalité est d'ailleurs complet, quoique schématique. Le langage du « maître du logis » est modeste et bien seyant, voire un peu fallacieux, comme on peut le voir par cette « description des lieux » où le maître du logis classique montrait la maison à son hôte de fortune et lui précisait sommairement l'espace qu'il lui était réservé :

Elle n'est pas des plus élégantes, elle est même un peu vieille, et si jamais elle a été peinte, on ne s'en douterait guère ; mais elle est bien sur ses quatre roues ; celles de devant sont d'une bonne hauteur : tant mieux ! nous sommes à peu près sûrs de ne pas verser, et nous n'avons à craindre ni les boues, ni les pierres. Diantre ! en voici une qui n'ira pas loin ; il y manque un rayon et les autres battent le briquet dans le moyeu. [...] Allons ! ne faisons pas les difficiles, nous serons bien. Chargeons ! (225-226)

L'invité invite et reçoit dans sa demeure mobile. Vaillant offre non seulement l'hospitalité, mais tout ce qu'il faut pour le confort (plutôt oriental), pour les plaisirs des sens et pour ceux de l'esprit :

au fond nos valises, par-dessus nos couvertures et nos oreillers, dans la longueur deux bons matelas, et sur le tout, un tapis de Perse ; aux deux côtés des coussins, à droite les chibouks, à gauche le tabac, dans le coffre thé, sucre, café, petits pains et dinde énorme. N'avons-nous rien oublié ? (226)

C'est un renversement burlesque de la situation classique de l'accueil de l'hôte où le voyageur entre et se repose de son voyage. Ici, l'hôte voyageur et le voyageur hôte jouent un renversement copernicien du statique en dynamique, du provisoire en durable, métaphore de l'*homme viator* et de la vie comme voie. La « caruța » est une sorte de capsule cosmique, une sorte de vaisseau qui erre de relais en relais, une enclave où la vie se déroule d'après des règles propres, d'après un scénario où elle est enchâssée et mise en abyme. En chemin, la

trajet de la *caruța* est garantie par les divinités de la route – les agents qui visent la *podorojna* – et par le savoir-faire infailible d'êtres à l'allure mythologique :

Nos huit chevaux ont des ailes et, dans le crépuscule, nos deux postillons, la tête nue, les cheveux au vent, les manches de leur large chemise relevées jusqu'à l'épaule, leur bras droit décrivant lentement un cercle au-dessus de leur tête, nous paraissent un instant de belliqueux Centaures volant contre les Lapithes, illusion classique que leurs cris font bientôt évanouir.⁹

Une grande variété de situations concernent l'accueil et la prise de congé, la phase initiale et la phase finale de la situation d'hospitalité. Les chiens y tiennent parfois un rôle, comme lors de la visite au chalet du pâtre (la *stîna*) sur le mont Floreiu (279), ou à Căineni, village au nom prédestiné :

[...] nous [...] entrons dans Căineni à 8 heures du soir, au son du grand cor qui met le village en émoi et amène au-devant de nous les Vătăs'ei, les Zapci, le commissaire, le chef de la douane, toutes les autorités du lieu et une bande de cent chiens dont il semble faire sa garde municipale. Fort bien ! nous n'aurons pas de peine à trouver un gîte. (337)

Mais d'habitude, les choses se passent d'une manière aussi simple que cela : « Il est neuf heures du soir. Nous entrons au galop dans la cour de la ferme, et la bonne Kiva pousse un cri de joie en nous apercevant. » (315) Tout accueil a son correspondant dans la prise de congé. Plus que l'accueil, en général moins enthousiaste, la prise de congé est marquée d'effusions de sentiments :

[...] et quand nous sommes prêts, quand je me sens bien assis sur le haut et large bât dont mon bidet se pavane comme un éléphant de sa tour, quand à toutes ses prévenances elle a ajouté encore mille vœux du cœur pour la prospérité de notre ascension et notre prompt retour ; pour la payer de tout cela, il ne nous en coûte qu'un sourire, un doux regard et ces trois mots : « Adieu belle Kiva, adieu bonne Kiva, je t'aime, Kiva » (316)

Il en va autrement chez les moines de la grotte de Jalamica : « Nos adieux ne sont pas longs ; il y a peu de cérémonie avec les hommes de Dieu : une douce parole, un doux regard, un serrement de main affectueux, furent bientôt échangés. "Adieu, bons pères ! portez-vous bien !" » (307) Mais il peut aussi contenir toute l'émotion des vraies amitiés brisées :

j'allai faire mes derniers adieux à la seule famille qui eut osé m'offrir un toit. Il y eut là des regrets et des larmes. Je les passerai sous silence pour ménager la pudeur des gens timorés ; je préfère aux reproches le sorbet que l'on m'offre et la pipe que m'allume Ivantch. (454-455)

Quittant Bucarest, Vaillant et son petit équipage, lecteur compris, s'enfoncent dans la pays. Il est ici, pratiquement, chez des gens inconnus. Il n'y a pas de connotations politiques, pas même culturelles. L'octroi et l'accueil de l'hospitalité sont décrits en toute leur pureté, on dirait cette hospitalité absolue, inconditionnelle, idéale, dont parle Derrida:

⁹ Le renvoi mythologique n'est pas étranger au contexte hospitalier. Episode mythique traité par Homère dans l'*Illiade* et par Ovide dans ses *Métamorphoses*. Allusion au combat des Centaures et des Lapithes où une scène d'hospitalité se transforme en scène de guerre et de vengeance.

[...] nous chevauchons jusqu'à la ferme du sieur Procope. [...] Kiva, sa jeune ménagère [...] me paraît si aimable, que je crois cet ordre inutile. [...] Kiva n'est pas pour nous une servante, c'est une hôtesse polie, enjouée, qui nous fait les honneurs de la maison avec dignité et simplesse ; à nous les deux plus belles chambres et par conséquent les deux meilleurs lits, à nous les poulets de la basse-cour, les agneaux de la bergerie, les quatre bons vins de la cave, le brînza frais, le lait qu'on vient de traire, à nous tout cela, et c'est Kiva qui nous le donne. En la voyant si libérale sans avoir l'air de donner, si sémillante avec réserve, je la prends pour une de nos grandes dames du siècle dernier, qui pour mieux faire ressortir leurs charmes se faisaient peindre en villageoises (274-275)

L'hôte aussi, joue son rôle : il regarde, il voit, il réfléchit. L'accueilli réfère tout ce qu'il voit à ses expériences passées et à son univers culturel. On peut constater la tendance, comme ici, d'établir des tables d'équivalences ou de ressemblances avec des objets ou des situations du pays natal, y compris, quand c'est le cas, en faisant intervenir dans l'équation un dénominateur commun :

Monsieur le camaras', que nous trouvons chez lui s'efforce de réparer l'échec qui en est la cause. [...]. Ses manières sont franches et polies, et pour le quart d'heure sa maison est à nous, sa table aussi. Elle est servie, bien dressée et bien fournie, sans profusion ; vins de Buzèo et eau de Borsek, petits pains blancs de Bucuresci et caviar frais de Georgeo. Le borsek est délicieux et ces sarmale de riz et de feuilles de vignes nacrées de caïmac, et ces asperges à la crème de buffle, et ce civet aux olives de Smyrne, tout cela, certes, a un goût exquis. Nous dînons à l'antique, assis sur de larges divans et réjouis pendant le repas par la musique un peu criante des Lăutari. (344)

Il arrive aussi que l'accueil relève d'une certaine violence faite au voyageur :

Monsieur Niculesco exige que nous acceptions sa table et nous envoie chaque soir, pour souper à notre aise, un *plocon* de truites. (268)

Mais le voyageur n'est pas si facilement disposé à céder sa prérogative et va même jusqu'à mettre en question les principes et les a priori de l'hospitalité :

[...] nous ne pouvons perdre ici toute la journée. – Vous avez bien raison [...] sauvons-nous ! Madame [...] lui dis-je, nous avons promis et nous devons bien ce sacrifice à l'hospitalité. – Bah ! bah ! l'hospitalité ! l'hospitalité s'en arrangera comme elle voudra. (338-339)

Le Rêve du voyageur naïf est de trouver à la fin de l'étape « bon gîte et belle hôtesse » (285). Il lui arrive même, comme à Monsieur Ang'elesco, de faire de doux rêves à la faveur d'une confusion de personnes, rêves vite démentis par la réalité. A la veille, il avait forcé la marche en y obligeant toute l'équipe, car il avait hâte de retourner sur les lieux où on lui avait fait jadis bon accueil. Il croit reconnaître dans la femme de l'aubergiste la sœur de celle-ci, qu'il avait aimée, et qui n'est plus. Reste le souvenir d'amour, si délicatement suggéré par la chandelle qui continue de brûler dans la nuit :

La bougie brûlait encore dans la chambrette, et mon compagnon, assez durement couché sur son grabat, dormait d'un sommeil agité. « Dobré ! Dobré ! » murmurait-il d'une voix étouffée, gâzdöica, gentille hôtesse ! » Puis il s'arrêtait, puis il se tournait et se retournait comme un patient ; puis il murmurait encore : « Floué ! floué ! » (294)

Mais surtout, le pérégrin rêve de confort et de réconfort dans une chambre propre et confortable :

La fraîcheur de la chambre, la mollesse du divan, le parfum de framboises, l'essence du café, la fumée de nos pipes nous y remettent si bien de la fatigue de six heures de marche que dès le soir nous nous sentons en état de visiter Telega tout entier. (258)

ou, comme ici, au retour d'une promenade chez Procope et Kiva :

« Prendre un bain, fumer quelques restes d'un mauvais tabac, nous étendre sur le divan en attendant le souper, souper et dormir nous conduisent jusqu'au lendemain. C'est le dernier jour que nous avons à donner à Commërnîc. (315)

Même si le voyageur est dans une situation précaire, son statut ne lui commande pas d'accepter l'hospitalité dans n'importe quelles conditions. Il lui arrive de refuser l'hospitalité, comme il lui arrive de se la voir refuser. Voici ce qui leur arrive chez le pope de Poduri où ils avaient décliné l'offre d'« hébergement touristique » en faveur de la variante « chez l'habitant » :

Par malheur, nous tombons dans la maison, du pope, maison sale s'il en est, où vivent ensemble hommes, femmes, enfants, chiens, chats, poules, dindons, oies et canards, dont la cour est à la fois bergerie, écurie et étable, où je n'ai pas un pied où poser la tête [...] Ce séjour infect me dégoûte, cette misère ne me fait pas pitié, elle me révolte, car c'est celle de l'avare [...]. (323-324)

L'échec d'hospitalité n'est pas le fait de l'indigence mais de la méchanceté, et il convient de compter avec. Tel est l'accueil à Strîmbeni, arrosé d'un verre d'eau et d'un discours sur l'esclavage par un maître à double visage, réputé pourtant pour sa philanthropie, un ancien ami et ancien collègue¹⁰ :

« dans vingt minutes nous serons à Strîmbeni. Nous y sommes et nous y trouvons, avec un soleil de plomb, l'auvent du châtelain. C'est avec une charité toute chrétienne que ce noblois nous offre le verre d'eau de l'Evangile, restaurant un peu crû quand on est depuis cinq heures à cheval et à jeun ; (267)

Autre cas : le 23 juillet, nos voyageurs soupent chez kir G'iorg'e, employé des salines de Baïcoï dépossédé de son unique table haute par la princesse Troubetskoï, châtelaine du lieu. On voit comment, en cas de concurrence, l'hospitalité reflète les stratifications et les hiérarchies de la société :

Le brave homme nous reçoit comme il peut, c'est le cas de le dire, car la châtelaine du lieu, nous présents, lui fait enlever par son bailli la seule table haute qui lui reste. "Et pourquoi

¹⁰ Il s'agit – nous en faisons l'hypothèse – de Nicolae Constantin Golescu, fils de Dinicu, accusateur dans le procès des participants au complot de Mitica Filipescu dont Vaillant lui-même.

cela ? lui demandai-je. – C'est, me répond-il, que la princesse Trubetskoï¹¹ attend son altesse le prince régnant, et fait des préparatifs pour le recevoir. " (270)

Mais plutôt que de s'exposer, il vaut mieux pousser plus loin, ignorer les appels feints ou réels. Toutes les invitations ne seront pas honorées : le voyageur n'est pas tenu de répondre à tous les appels, d'accepter l'hospitalité à chaque fois qu'elle se présente, sous peine de se sédentariser, de transformer un abri temporaire en résidence et les relations hôte-hôte en relations de famille, ce que son statut et son contrat lui interdisent absolument. Il relègue ces occasions dans le virtuel. Il n'en emporte que le souvenir, des fragments d'images détachées :

« [...] nous entrons dans Ploïesci. A l'Orient une teinte vermeille et dans l'air une douce fraîcheur nous promettaient une journée magnifique [...] je vois quelques fenêtres s'ouvrir, et ici un boïer, la pipe d'une main, le fêlédjane de l'autre, nous saluer au passage d'une bouffée de fumée, et là deux jeunes filles se baisant comme des tourterelles et s'offrant mutuellement la confiture. » (229-230)

Mais le voyageur a le temps mesuré. Il doit faire attention aux limites et aux contraintes attachées à sa condition. Il a encore beaucoup de choses à connaître et de rôles à endosser. Que se passe-t-il, par exemple, quand les divinités de l'hospitalité battent les cartes ou jouent à disposer de manière aléatoire les demandeurs et les offrants d'hospitalité ? Quand le voyageur tombe sur un hôte préparé pour en accueillir un autre, Quand celui qui vient (à l'improviste) n'est pas celui qu'on attend (avec inquiétude), quand celui qui demande l'hospitalité n'est pas celui pour qui on l'avait réservée ? A Telega, le directeur des salines et le commandant de la garnison attendent leurs supérieurs en inspection (244). On imagine qu'ils en sont au point maximum de leur disposition hospitalière. Nous voyageurs les trouvent dans cette disposition, mais elle n'est pas pour eux, puisqu'ils ne sont pas attendus. En revanche, ils ont l'avantage de n'être pas leurs supérieurs et en retirent tous les bénéfices. D'ailleurs, les deux Télégiens sont en quelque sorte « hôtes » de profession, puisqu'ils sont, respectivement, patron et gardien de prison, lieu accueillant, quoique peu hospitalier. Sous ces auspices, l'hospitalité ne peut être donnée et reçue que sous réserve. Aussi s'exprime-t-elle mieux dans sa pureté essentielle faite de gaieté, de franchise, de bon accueil sous le toit et à la table :

Au lieu de l'embarras qu'un supérieur traîne à sa suite et fait ordinairement naître sur ses pas, nous n'apportons avec nous qu'amitié, gaieté et franchise ; aussi nous reçoivent-ils à bras ouverts et nous offrent-ils l'un son toit, l'autre sa table ; nous nous y attendions, mais nous voulions être libres, et nous n'acceptâmes leurs offres obligeantes que jusqu'au lendemain. (244)

Le voyageur traîne la nécessité dans ses bagages, et, comme on le dit, nécessité fait loi. Il arrive que le voyageur prenne l'initiative, qu'il déborde les contraintes liées à son statut :

L'auberge où nous descendons est plus que pleine. [...] L'hôte et l'hôtesse sont de braves gens qui ont d'abord plus peur que nous de notre rencontre, « Jupân, lui dit en entrant mon compagnon, allons, une chambre, à souper ! » Il n'a rien, ni chambre, ni pain, ni poisson ;

¹¹ Nièce du prince régnant Alexandre II Ghika (1834-1842), épouse du prince Serge Trubetskoï, neveu du tzar Nicolas I, colonel dans l'armée russe qui a occupé le pays au temps de l'hétairie.

cabaretier, il n'a que du vin. [...] Cependant, je découvre une chambrette, c'est celle du logothète, inspecteur de la fenaïson ; peu m'importe, je m'en empare, bien décidé à la garder [...]. (286)

Mais en cas de besoin, c'est lui qui offrira à son hôte accueillant le déjeuner ou le souper sans lequel l'acte d'hospitalité serait largement vidé de sens. L'indigence n'a jamais impiété sur les bonnes actions mais les a sévèrement limitées. Hospitalité, et charité vont ici ensemble :

Le souper étant prêt, j'invite notre bon abbé à en prendre sa part, il refuse ; je lui offre un verre de vin de Kiva, il l'accepte, le boit à la santé des voyageurs, à la nôtre ; nous trinquons avec lui à l'hospitalité, à la charité de l'Evangile que nous retrouvons si loin des habitations des chrétiens, et pour nous mettre plus à l'aise dans sa cellule, il va se coucher sur le *prispé* (parvis) de la chapelle. (303)

L'hospitalité n'a rien à voir avec la richesse, partager ne suppose pas nécessairement l'abondance mais la disponibilité, et ce ne sont pas les riches qui offrent le plus. Partager la frugalité c'est encore partager. La tradition roumaine semble pourtant avoir établi un minimum hospitalier : « le verre d'eau des Evangiles », parfois assorti de confitures, de café ou de fruits :

– Marie, avait dit à sa fille la maîtresse de la maison, apporte des cédrats et des abricots verts ; ce sont les confitures que *préfère notre ami* ; et Marie me présente le plateau, le rire sur les lèvres et les larmes dans les yeux. (455)

C'est un moment en soi, qui donne lieu aux préliminaires de socialisation qu'exige l'hospitalité. D'autres fois, l'offre d'eau et de confitures n'est pas seulement le moment de détente après la fatigue d'une journée ; mais également le prélude du festin, comme dans l'épisode qui se passe à Câineni :

« Nous sommes assis. Il a déjà frappé des mains, la servante est là. Des confitures, vite ! Ces dames ont chaud ; ces messieurs boivent-ils le tabac ; ou pour parler français, fument-ils ? [...] oh là, G'iorge ! quatre pipes. Cinq minutes après, le plateau circulait à la ronde et un grand verre d'eau de roche faisait fondre la cuillerée de confiture, et [...] la chambre était pleine de bruit, de joie et de fumée. (337)

Partager le déjeuner du pauvre fait partie des obligations, aussi bien de l'offrant que de celui qui y est convié, comme en témoigne cet accueil chez les gardiens de troupeaux, au « chalet roman » :

L'essence du chalet roman, c'est la *mămăliga* au fromage ; son attribut, c'est le buccin de trois mètres de longueur ; je mange de bon cœur la portion que m'offrent les pâtres et j'essaie de faire retentir les échos de la montagne de quelques uns de nos airs de chasse. (279-280)

L'Echange symbolique est incontournable dans l'acte d'hospitalité. L'hospitalité est occasion d'échange, parfois d'objets, comme on l'a vu dans les civilisations de l'Antiquité et comme la tradition en est restée dans les civilisations modernes. Mais, le plus souvent, ce sont des connaissances, des idées, des manières de dire ou de penser, des savoir-faire qui

s'échangent, et ce dans le cadre d'un moment particulier du processus hospitalier, celui où l'hôte, l'étranger étale ses connaissances ou son savoir-faire :

je mange de bon cœur la portion que m'offrent les pâtres et j'essaie de faire retentir les échos de la montagne de quelques une de nos airs de chasse ; je m'en acquitte tant bien que mal, comme on peut faire avec un buccin. A ces sons tout nouveaux pour eux de gaieté vive et de mâle expression et contraste avec leurs chants langoureux et monotones [...] les pâtres émerveillés me regardent la bouche béante, et soit pour mieux saisir, soit en signe d'honneur, jettent à terre l'énorme bonnet de toison qui leur couvre les oreilles. Le plus jeune, Andreias' le Luron, s'essuyant la moustache avec la manche de sa chemise, s'approche et me demande une leçon. Je la lui donne, et bien mieux, la lui paye si bien, que nous les laissons tous émerveillés, pâtres, chiens et moutons. (280)

Une offre d'hospitalité réussie laisse des souvenirs et, même si elle ne suffit pas pour créer des habitudes, elle risque toujours de se reproduire. L'accueilli reviendra sur les lieux de son premier accueil. D'où, déjà, la présence des liens de souvenir, la mise en place d'un petit patrimoine mémorial entre l'hôte et l'accueilli. Ainsi, à Curtea de Arges' où Vaillant et son équipage sont reçus par le père économe : « Nous étions d'anciennes connaissances ; il m'avait reçu, en 1829, sur une haute recommandation dont j'étais porteur, et ce souvenir que je lui rappelle ne fait que redoubler l'empressement qu'il nous témoignait déjà de nous être agréable. (332) » ou, encore, à Câineni : « On s'approche, on se reconnaît, on rit, on s'embrasse, on rit encore. [...] et il nous entraîne chez lui et il donne ordre aux Vâtàs'ei et aux Zapci de nous trouver des logements. » (337) Mais le lien entre hospitalité et mémoire peut aussi relever d'un vécu complexe et durable, comme dans cet épisode qui se passe au lieu-dit Intre Pracova. C'est ici une scène particulièrement dramatique qui commence par un rêve, des regards et un silence sournois, passe par une dénégation d'identité, par une fausse reconnaissance et, finit par le dévoilement – pudique et brutal à la fois – de la vérité :

– Allons, [...] Regarde-moi en face, Dobré !

–Dobré ! Ah, seigneur, qu'a dit ta Grandeur ? Dobré ! J'y suis maintenant, ta Seigneurie l'a connue. C'était ma sœur, ma cadette, jolie brune aux yeux bleus, quinze ans et cœur tendre. N'est-ce pas qu'elle était belle ? Mais, seigneur, elle est morte.

– Morte ! reprend mon compagnon : Dobré est morte ! Sa physionomie s'altère [...], il jette sur son hôtesse un sombre regard [...] Dobré est morte ! Ne l'ai-je pas rêvée cette nuit ? Pauvre Dobré ! (294)

ou dans cette autre scène chez Bucur à Câmpulung :

En revoyant cette maisonnette, que j'avais louée pour M. de Lagau, et que je gardai pour moi ; ce ruisseau qui coule devant ses fenêtres sur le grand chemin ; ces grands arbres qui la couvrent et y versent leur ombre [...] il me semble n'avoir quitté ces lieux que d'hier. Mais quand le père Bucur, me montrant une femme qui me paraît avoir passé la trentaine me dit : « Seigneur, voici Zinca, ma fille ; la reconnais-tu ? » Toute pâle et défaite qu'elle est, oui, je finis par la reconnaître ; mais au premier abord, comment puis-je me figurer que ce soit là cette jeune fille que j'ai vue si fraîche, si folâtre. Ah ! c'est alors que je comprends qu'il y a dix ans de tout cela. (330)

Parfois, cette scène n'est que le déclencheur d'un processus de souvenir plus profond, plus troublant et d'une portée générale sur le thème du passage du temps et de l'inconstance des sentiments :

Alors aussi d'autres souvenirs s'éveillent dans ma mémoire : je me rappelle M. Blanc-Duclos, que j'avais amené ici de Bucuresci, bien malade, et qui ne m'avait quitté que bien portant ; la menace de cette femme altière, de me faire quitter le pays si elle était princesse ; cette figure céleste, cette taille souple et dégagée, dont le ciel avait doté la fille de l'ispravnik ; cette philanthropie du docteur Sporer, que je n'eus à payer qu'en reconnaissance ; ce dévouement d'une jeune fille de onze ans pour sa mère mourante [...] et cette pauvre mère à laquelle je venais dire chaque soir : « Courage ! Madame Chrisoscoleo, Dieu est bon ! Alors, tout cela était ou beau ou plaisant, ou terrible ; aujourd'hui tout est oublié ; dix ans ont passé dessus ! (330-331)

Avant d'être offre de protection et de nourriture, l'hospitalité est offre d'une manière de vivre et de penser. L'hospitalité fonctionne dans ce cas comme une sorte d'adoption, comme un parrainage temporaire. Ceci étant, elle suscite des considérations sur le mode d'emploi de l'hospitalité :

Nous frappons ; un cénobite nous ouvre et nous salue de ces mots : "Vous êtes les bienvenus". Cette façon candide de nous recevoir, si différente de notre soupçonneuse expression, "Soyez les bienvenus", ce vieillard qui parle bas et nous conduit doucement à la cellule de l'abbé, cette prière que murmure, agenouillé sur le parvis de la chapelle, l'un de ces vertueux cénobites ; ce silence qui n'est troublé que par le bruit sourd du torrent, l'obscurité de la nuit à travers laquelle perce néanmoins la blancheur des rochers qui font face à la grotte, la lumière d'un cierge qui brille et marche au fond comme l'étoile des mages, me reportent à ces temps antiques où [...] les vrais chrétiens [...] allaient dans le désert (302)

Et malgré quelques accueils douteux, Vaillant ne fait pas économie de l'expression de son enthousiasme qu'il veut sans doute exporter :

O Vallaques ! me dis-je en moi-même, vous êtes les maîtres en Europe en fait d'hospitalité. Cette vertu qui chez nous cède sa place à l'égoïsme et n'est plus exercée qu'en grand et avec ostentation par la nation, vous la possédez encore tout entière ; conservez-la ! elle est belle, elle est noble, elle est chrétienne, elle honore un peuple. (337-338)

Il réitère cette conclusion dans la relation de la sixième promenade, alors qu'il se trouve dans le village de Sibiciu au pied du Penteleu : « Ainsi, à Sibiciu comme à Câineni, chez le particulier comme chez les moines, partout la même hospitalité. » (381) et dans le dernier chapitre, en quittant Iassy, sur le chemin même de l'exil, où Vaillant fait aux Roumains le vœux de ne jamais perdre entre autres l'habitude hospitalière des confitures, du verre d'eau et de la fraternité dont ils sont un symbole :

« Romans, si, plaise à Dieu, vous redevenez jamais un grand peuple, conservez trois choses de vos mœurs orientales et mariez-les aux trois grands principes de vos pères : [...] le verre d'eau et la confiture avec cette fraternité antique qui ne connaissait aucune classe [...] » (455)

Emprunter la langue de son hôte afin de lui faire plaisir, acte d'hospitalité et échange symbolique, s'il en est, met l'hospitalité à l'épreuve de la langue et celle-ci à l'épreuve de l'hospitalité. La langue et la parole jouent un rôle décisif dans la réussite ou l'échec de l'hospitalité. Dire les choses avec la langue de l'autre met en évidence la disponibilité hospitalière de l'hôte. Et d'ailleurs, comment dire, sinon simplement : « Monsieur le *camaras'* », « Le *borsek* est délicieux » ainsi que ces « *sarmales* de riz et de feuilles de vignes nacrées de *caïmac* » et accompagnées de « la musique un peu criante des *Làutari*. » ; ou : « [...] la prévoyante Kiva remplit leurs *plosques* de *rak* et de vin, enfle leurs besaces de pain, de fromage et de volailles, leur fait donner une collation, et nous oblige aussi à nous lester avant de partir. » etc. Vaillant en profite pour compléter et enrichir ses grammaires de 1836 et de 1840, ses dictionnaires et ses commentaires en faveur de cette langue européenne et latine trop ignorée en écrivant dans un français émaillé de mots courants du roumain, fussent-ils d'origine latine, grecque ou turque, et de citations en roumain de vers de poèmes et de chansons, d'épisodes mythologiques ou bibliques, quitte à en donner l'équivalent français à côté :

[...] je crois en Dieu et le vois partout [...] Je vais donc l'adorer à l'église grecque et chanter avec les Telegiens *pe împèratul que nu are ca dînsu altul* l'empereur qui n'a pas son pareil. (245)

En endossant la veste du pérégrin qui oblige les autres à faire acte d'hospitalité en leur tombant dessus plus ou moins à l'improviste, Vaillant prend le rôle, d'instigateur d'hospitalité, de « sans-gêne qui va mettre à rançon la cordiale hospitalité du boïer et du moine, du corvéieur et de l'homme en place [...] qui regarde, écoute et redit tout ce qu'il voit et entend. » (226) Sa relation peut se lire dans la clé littéraire des « voyages en Orient », genre très à la mode à son époque. Mais il y a autre chose. Cette partie qui s'intitule « Orographie » et se prétend, si l'on en croit Littré « Traité, description des montagnes. » est en réalité un éloge de l'hospitalité. Le genre de référence de cet ouvrage n'est pas l'écriture journalistique, encore moins l'écriture touristique – cette idée de Iorga fait sourire – mais le genre épideictique, dans lequel rentre, de fait, tout l'ensemble intitulé *La Romanie*. C'est un genre qui ne se subordonne pas à la vérité (historique, scientifique etc.) mais à des valeurs morales, politiques et religieuses identifiées au sein d'un individu, d'un groupe social ou d'une nation en rapport avec lesquelles on affirme son soutien et son adhésion, dans le but de convaincre les autres à adopter la même conduite. Si cela est, les reproches qu'on a pu faire à Vaillant concernant ses intrusions subjectives dans le discours historique relèvent d'une fausse lecture. L'objectif de Vaillant était de « rapprocher » sa nation « maternelle », la France, et sa nation d'adoption, la nation roumaine, et son intention promettait d'avancer mieux vers sa réalisation à travers un discours descriptif, explicatif et argumentatif élogieux à la fois, imprégné d'une certaine « pédagogie », un discours épideictique. Son objectif était de relever ce qui, chez ce peuple ignoré des Carpates, était digne d'admiration, ce qui était (resté) noble et authentique, ce qui était (toujours) européen et ce qui était donc proche de l'univers mental du Français et de l'Européen contemporain. La tâche de Vaillant n'était de faire ni œuvre d'historien, ni œuvre d'ethnographe, elle était de garantir le transfert de valeurs culturelles, de les faire

reconnaître et accueillir en France et, par l'intermédiaire de la langue française, dans l'Europe de son temps. C'était mettre l'hospitalité au cœur de l'Europe.

Bibliographie

Corpus des œuvres de Jean-Alexandre Vaillant

Grammaire vallaque à l'usage des Français, București, Ed. Valbaum, 1836.

Vocabularul purtăreț franțuzesc-românesc și românesc-franțuzesc, urmat de un mic dicționar de omonime, Bucarest, 1839.

Poésies de la langue d'Or, trad. par J.-A. Vaillant (de Bucharest), Paris, éd. de l'auteur, 1851.

Ma lanterne magique ou passé, présent, avenir de la Roumanie, Poème d'économie sociale et politique, Bucarest, Wiess, 1868.

La Roumanie ou histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d'Or, Ardaliens, Vallaques et Moldaves, résumés sous le nom de Romans, par J. A. Vaillant, fondateur du Collège interne de Bucuresci et de l'Ecole gratuite des filles, ex-professeur de langue française à l'Ecole Nationale de Saint-Sava, membre de la Société orientale de France, T. 1-3, Paris, Arthus Bertrand, éditeur, 1844.

Episode de la question d'Orient – Russie, Vallachie, Moldavie, Paris, René, 1842.

Turquie et Russie en réponse à l'lettre d'un anonyme par J. A. Vaillant, fondateur du Collège Interne de Bucharest, Paris, Ed. Pilloy, 1854.

Réponse à la lettre de Monsieur Nesselrode, en date de 12 juin 1854, Paris, Pilloy, 1855.

Nationalité et patriotisme, en réponse à MM. De Feuillade et Peyrat, Paris, E. Dentu, 1855.

Ouvrages concernant l'œuvre et la personnalité de Jean-Alexandre Vaillant

Iorga, Nicolae: *Histoire des relations entre la France et les Roumains*, Iassy, 1916.

Iorga, Nicolae, « Trei generații în viața publică românească după judecata lui J.A. Vaillant », *Analele Academiei Române*, Mem. Sect. Istorice, seria III, 1935.

Turcu, Constantin, *J.A. Vaillant, pionier al culturii franceze în Principate și luptător pentru Idealurile românești*, București, Ed. Cartea Românească, 1942.

Ouvrages concernant l'hospitalité

Benveniste, E., *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Editions de Minuit, 1969.

Jacques Derrida : *De l'hospitalité*, coll. Petite Bibliothèque des Idées, éd. Calmann-Lévy, 1997.

Gauvin, Lise, L'Hérault, Pierre, Montandon, Alain, *Le Dire de l'hospitalité*, Presses Université Blaise

Pascal, 2004.

Girard, R., *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

Girard, R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.

Gotman, Anne, *Le sens de l'hospitalité. Essai sur les fondements sociaux de l'accueil de l'autre*. Coll. Le lien social - Presses universitaires de France, 2001.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques III, L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques IV, L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.

Montandon, Alain (dir.), *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Paris, Bayard, 2004.

Montandon, Alain, « Les règles de l'hospitalité », dans *Sciences humaines*, Hors-série N° 33 Juin/Juillet/Aout 2001, dossier « Vivre ensemble ».

Ruyer, R., *L'Animal, l'homme, la fonction symbolique*, Paris, Gallimard, 1964.

Ouvrages de référence et sitographie

<http://gallica.bnf.fr/?&lang=FR>

http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/extras/encpageturn.pl?V8/ENC_8-316.jpeg, consulté le 3 mars 2014, Robert Morrissey (ed), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, etc., eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, Spring 2013 Edition, <http://encyclopedia.uchicago.edu/>, vol VIII, p. 315-316.

LA PASSION PATRIOTIQUE CHEZ PIERRE DRIEU LA ROCHELLE ET E.M. CIORAN

Serenela Ghițeanu, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești

*Abstract: The article aims at comparing two French writers who have some surprising affinities : Pierre Drieu la Rochelle and E.M. Cioran. In our attempt at explaining Drieu's political engagement and the fact that Cioran felt drawn to the extreme right during a certain period, we have started by ascertaining an identity indeterminacy and a melancholic inner structure, characterising both of them. Moreover, we have emphasised the fact that the two writers project upon their native country not only their own weaknesses, but also their desire to compensate for them. Thus a « patriotic passion » appears and we analyse it by drawing a parallel between *Measure of France* by Drieu and *The Transfiguration of Romania* by Cioran, published during the inter-war period and written when the two writers were about the same age. We conclude by mentioning the features of the decadent way of thinking and the elements whose conjugation, in our opinion, has determined the political choices of the two writers.*

Keywords : inter-war years, political engagement to the extreme right, political philosophy, identity issues

Nous vivons, en Europe, au début du XXI^e. siècle, toujours dans l'analyse des ravages causés par les idéologies qui ont marqué le siècle précédent : le fascisme et le communisme. Lorsque le débat porte sur l'engagement des intellectuels, la période vers laquelle il faut se tourner reste la période de l'entre-deux-guerres. Après la Grande Guerre, les intellectuels ont manifesté leur sympathie ou se sont carrément engagés dans l'une ou l'autre extrême politique mais l'explication pour leur choix, dans certains des cas, reste encore à discuter.

Qu'est-ce qui pourrait lier, à première vue, l'écrivain français Pierre Drieu la Rochelle et le penseur français d'origine roumaine E.M. Cioran ? Le premier, Drieu, s'est exercé dans tous les genres littéraires, a été l'idéologue du Parti Populaire Français de Jacques Doriot, il a été « collabo » et auteur d'un *Journal* controversé, qui couvre l'Occupation, publié cinquante ans après sa mort, et, en 1945, alors qu'un mandat d'arrestation à son nom est imminent et qu'il a des propositions de se réfugier en Argentine ou en Suisse, il choisit de se donner la mort. Le second, Cioran, philosophe ayant en horreur le « système » et pratiquant le « fragment », auteur de six livres en roumain, qui se situent à la limite d'une confession malgré tout littéraire, fera en France carrière de « sceptique de service » d'un Occident fatigué après la Seconde guerre mondiale, à travers une œuvre dont la nouvelle langue, adoptée - française -, est éblouissante.

Drieu et Cioran ont sympathisé tous les deux avec l'extrême-droite : le premier s'y est engagé, le second s'est « désenchanté » après la défaite des nazis et a renié toute sa vie son « rêve » de jeunesse. Leur sympathie / engagement ne sont pas dus au hasard. Nous nous proposons d'analyser quelles en sont les possibles explications.

Drieu est né en 1897, ce qui le fait appartenir à la génération qui a lutté dans la Première guerre mondiale. Cioran, né en 1911, en sera épargné. La participation de Drieu à la Grande Guerre est très importante pour son choix politique des années 30.

Ce qui est tout de suite frappant chez eux, c'est une **indétermination identitaire**. Celle-ci est faite du rapport avec les parents et sa nation. Les fondements identitaires seraient donc issus des relations les plus proches que chaque être humain établit dès le début de sa vie.

Drieu naît dans une famille de bourgeois dans laquelle c'est la femme qui a de l'argent tandis que le père, médiocre professionnellement l'est aussi moralement : il détruit la fortune de sa femme avec des maîtresses et ne s'occupe pas de ses deux fils. Elevé par sa grand-mère, Drieu entretient avec sa mère une relation d'amour-haine car celle-ci n'a pas le courage de divorcer. Les ressentiments de Drieu se retrouvent jusqu'à son *Journal*, écrit entre 1939 et 1945 : « J'ai haï, craint mon père. Très tôt j'ai pris parti pour lui contre ma mère parce qu'elle était attachée à lui » (J : 330). Le roman *Rêveuse bourgeoisie* met en scène très fidèlement « le roman familial » vécu par Drieu dans son enfance et adolescence.

Le père de Cioran est un curé de campagne qu'il estime « modeste et sans aucune envergure » (apud Ion Vartic :200). Selon Vartic, Cioran « déplore la malchance d'avoir eu des parents normaux, comme tout le monde » (199).

La deuxième déception partagée par les deux écrivains concerne « la race », comme dit Drieu, à laquelle ils appartiennent. Si Drieu est fier du passé de la France et déçu par son présent, Cioran est déçu par les deux. Ils rêvent d'appartenir à une autre « race », meilleure. Ils souhaitent être **Autres**. Dans le récit autobiographique *Etat civil*, publié en 1922, Drieu dévoile clairement l'enchantement qu'il a de son aspect physique : « J'étais grand, blond. Les yeux bleus, la peau blanche. J'étais de la race nordique, maîtresse du monde » (EC : 167). Par contre, Cioran est en souffrance : « Je suis un mélange suspect de Hongrois et de Roumain ! » (apud Ion Vartic : 205). Dans d'autres entretiens, il rêve d'avoir du sang slave dans ses veines ou de provenir secrètement d'une lignée de barbares qui avaient traversé jadis le territoire de la Roumanie. Ce malaise concernant son appartenance ethnique se maintient chez Cioran toute sa vie.

Un autre élément qui fait partie du paradigme du sentiment d'une identité trouble, partagée par Drieu et Cioran, est la difficulté majeure qu'ils ressentent de se trouver une place sociale et même **une vocation sûre et certaine**. Drieu se plaint toute sa vie, dans ses ouvrages, de son incapacité à être ou bien écrivain ou bien ce qu'il appelle « homme d'action », c'est le dilemme de sa vie : « Trop intellectuel, pas assez artiste (...) Pas assez obsédé par moi-même, par mon monde, mes fantômes, pour être romancier » (J : 103), « Toujours divisé entre littérature et politique, je n'ai approfondi ni l'une ni l'autre » (J : 395). Pourtant, il a laissé une œuvre littéraire considérable et son engagement politique, traduit dans des ouvrages et des gestes concrets, l'a mené au suicide, en d'autres mots, il se sous-estime sur les deux plans.

Quant à Cioran, il rejette tout enracinement social, il n'aura de vrai emploi toute sa vie, pour préférer le déclassement. Drieu et Cioran se laissent toute leur vie entretenir par des femmes : la marginalité sociale offrirait la liberté totale qui est la seule condition supportable dans la vie. Dans son œuvre française, Cioran repousse le présent pour se réfugier dans un passé très lointain, la Rome antique, par exemple. Il fait l'éloge du déclin de l'Empire Autrichien-Hongrois et se réjouit d'être né dans cette période, en exaltant la décadence comme temps béni de raffinement et annonciateur d'une future résurrection. Cioran adore, en fait, être différent. Différent par rapport à tout et à tous. Il s'appelle lui-même « penseur privé », tout en reconnaissant que cette condition mène à la stérilité. L'écriture du

« marginal », si elle est occasionnelle, elle aboutit forcément sur sa propre disparition. Cioran reste, de cette manière, fidèle à sa conception décadente du monde. Son dernier livre est une anthologie d'« exercices d'admiration », parce que, il le déclare dans plusieurs de ses entretiens, il n'aurait plus rien à dire depuis longtemps. Ce n'est pas une coquetterie d'artiste mais la constatation sincère de la fin d'une œuvre française qui proclame dès le début la fin de tout et qui n'aurait pas su déboucher sur autre chose que sur son propre anéantissement.

Nous pourrions dire que la toile de fond de la vie et des choix de ces deux auteurs est une certaine structure intérieure, qui est **mélancolique**. Nous rappelons que Freud souligne, dans sa définition (clinique) de la mélancolie le fait que dans celle-ci, la perte « est de nature plutôt idéale » (Freud : 196). Ce n'est donc pas une réalité tant soit peu objective qui compte, mais ce que le sujet en ressent. Le sentiment de **la décadence**, leitmotif de toute l'œuvre de Drieu comme de Cioran, est issu de la mélancolie. Et le sentiment de la décadence est l'un des facteurs, parmi d'autres, nous verrons plus loin lesquels, qui explique le choix/ la sympathie politique des deux auteurs.

Nous revenons à la structure mélancolique. Drieu arrive, dans son *Journal*, à s'analyser au moins tout aussi bien que d'autres l'ont fait plus tard, et il reconnaît d'avoir toujours souffert de mélancolie : « ...mon être a besoin de pessimisme, mon être ne vit et se meurt que dans ce climat » (J : 384) ; « la vérole a beaucoup creusé ma mélancolie pendant quelques années, mais j'étais infiniment mélancolique avant » (ibid : 394).

Cioran est également lucide et sincère sur sa disposition triste de l'âme : « La vérité est que ma vision des choses n'est pas due à une influence littéraire quelconque, mais à diverses infirmités, à une sorte de malaise ...inné » (Lettre à Aurel Cioran, 24.02.1975, apud Liiceanu : 64). En analysant la mélancolie chez Cioran, Constantin Zaharia observe que « pour Cioran, la haine de soi a un rôle identitaire (...) et qu'elle témoigne d'un genre assez inhabituel d'auto-connaissance dont le discours du moi...rend compte sans cesse » (Zaharia : 6). Il y aurait donc une vertu cognitive dans la haine de soi (haine de soi dont Drieu souffre encore plus).

Un trait essentiel de cette mélancolie, trait présent chez les deux auteurs, est la hantise de la mort. Drieu s'adonne à des tentatives de suicide dès qu'il a six ou sept ans, en poussant un couteau vers l'un de ses doigts, puis vers sa poitrine, de plus en plus, jusqu'au danger imminent, comme il l'avoue dans *Récit secret* (480). Il aime aussi rester autant que possible, allongé sur un lit, dans une chambre obscure : « C'était une ivresse triste et délicieuse (...) de m'imaginer dans un tombeau » (RS : 478).

Cioran se souvient, à son tour, de la proximité d'un cimetière, dans son enfance : « Je suis sûr que mes premières années près du cimetière ont eu un effet dans mon sous-conscient » (*Convorbiri cu Cioran* : 155). La mort est un thème favori dans son œuvre roumaine comme dans son œuvre française.

L'obsession de la mort entraîne un mouvement opposé, celui de la quête de la vitalité, d'un investissement d'énergie qui renvoie, d'ailleurs, à son point de départ, dans un balancement permanent qui caractérise ces esprits mélancoliques. Se percevant comme fragiles, ces êtres hantés par l'idée de la précarité de tout, cherchent et trouvent une bouffée d'air dans l'idée de la force. La vie doit être, pour eux, un excès de vie.

Dans une lettre adressée à son ami Bucur Tincu, Cioran avoue son goût pour un vitalisme extrême : « Je voudrais écrire quelque chose avec du sang (...) Parce que tout en

moi est blessure, tout est ensanglanté, je m'en suis rendu compte définitivement » (Cioran, *12 lettres des cimes du désespoir* :5 1).

Chez Drieu, le goût de la force doit compenser sa faiblesse, qu'il vit avec un pénible immense : « J'ai toujours eu peur de tout. Mais il y avait un autre homme en moi qui rêvait de plaies et bosses, comme chez la plupart des petit-bourgeois » (J :3 92). Dans ses poèmes en prose, des volumes *Interrogation* et *Fond de cantine*, inspirés par son expérience de soldat, il exalte le sentiment de vitalité que donnerait l'assaut vécu à la guerre.

Drieu et Cioran se projettent, les deux, dans leurs nations respectives. La **projection** est définie par la psychanalyse ainsi : « ...un mécanisme de défense inconscient par lequel le sujet projette sur autrui les craintes et les désirs qu'il ressent comme interdits et dont la représentation consciente serait chargée d'angoisse ou de culpabilité... » (*Dictionnaire de la psychanalyse* : 609). Chez nos deux auteurs, il s'agit d'un mécanisme de défense et de compensation. Drieu, avec sa fameuse sincérité, le reconnaît : « J'ai reporté sur la France la défaillance de l'être en moi. Mais si je suis ainsi, la France doit être ainsi puisque je porte la France dans mes veines et que leur pulsation dit prophétiquement la santé de la France » (J : 171). La fin de la citation fait preuve de l'identification que Drieu conçoit entre lui et la France.

Dans son texte tardif, *Mon pays* (1986), Cioran tente d'expliquer l'écriture de *La Transfiguration de la Roumanie*. Il avoue avoir éprouvé, dans sa jeunesse, « une passion désespérée, agressive, sans issue » (MP : 129) envers son pays. La confession de Cioran est compréhensible surtout si l'on connaît ses ouvrages roumains, leur radicalité et leur incandescence poétique, non sans rapport avec les insomnies terribles que le jeune écrivain subissait à l'époque, d'après ses propres aveux. Cioran était en proie à un état d'exaspération métaphysique et, à travers l'écriture, il s'était sauvé. Dans un tel état il a pu avoir besoin et trouver dans son pays un exutoire. Dans *Mon pays*, il évoque sa « haine amoureuse et délirante » (MP : 130) pour la Roumanie, « un amour renversé, une idolâtrie à rebours » (ibid. :137). Tout comme le fait qu'il se sent « étranger » (ibid : 137) à celui qui avait écrit ce livre, qu'il y voit « l'élucubration d'un fou furieux » (ibid :137). En même temps, il ajoute que beaucoup d'autres avaient partagé sa sympathie pour La Légion « L'Archange Michel », qu'il nomme discrètement « un mouvement (...) qui voulait tout réformer, même le passé » (ibid :131). Ce qui nous intéresse, c'est la confession sur son état d'esprit, qui avait été une angoisse hors-norme, requérant un assouvissement : « ...en ce temps-là, j'avais un insatiable besoin de folie, de folie agissante. Il me fallait détruire ; et je passais mes jours à concevoir des images d'anéantissement » (ibid : 138). La lucidité est présente, comme chez Drieu, et Cioran avoue à la fin que cette soif de destruction ne l'avait pas épargné : « ...je devins le centre de ma haine » (ibid : 140).

Ce qui sépare Drieu et Cioran est le fait que si le premier appartient à ce qu'on appelle une « culture grande », le second appartient à une « culture petite », et Cioran n'a pas tardé, d'ailleurs, à déplorer l'orgueil offensé d'un homme né dans une telle culture. La distinction entre ces deux types de culture avait été faite par Oswald Spengler, dans *Le Déclin de l'Occident*, œuvre fréquentée assidûment par Drieu et Cioran. Cependant, malgré cette différence, leur « mélancolie » commune les fait réagir de la même manière : ils sont, les deux, déçus par leur pays respectif, Drieu par le présent, Cioran par le passé et le présent aussi, et espèrent dans une re-naissance utopique.

Ils écrivent alors, Drieu à l'âge de 29 ans, Cioran à l'âge de 25 ans, des œuvres dédiées à leurs pays/ nations : **Mesure de la France** (1922)- pour Drieu et **La Transfiguration de la Roumanie** (1936) -pour Cioran. Ce sont **des œuvres jumelles**, des œuvres de « **passion** » **patriotique**. Le genre auquel elles appartiennent est difficile à préciser, c'est un mélange d'essai, analyse de philosophie politique et récit autobiographique teinté de poésie.

Avant d'écrire ces deux ouvrages, Drieu et Cioran écrivent un autre/ ou d'autres, qui annoncent le livre de « passion » patriotique : Drieu publie *Interrogation* (1917), *Fond de cantine* (1920)- les deux, des volumes de poèmes de guerre- et *Etat civil* (1920) tandis que Cioran écrit *Sur les cimes du désespoir* (1934). Dans *Etat civil*, Drieu mélange des mémoires (à l'âge de 27 ans !) et des réflexions sur la France, à laquelle il s'identifie. Dans les poèmes de guerre, il se présente comme un assoiffé d'action extrême, de goût pour la force déchaînée et d'immense désir de voir la société française transformée radicalement. Au lieu d'être un événement traumatisant, la Grande Guerre a été pour lui une opportunité de connaître des élans nietzschéens, des compensations presque thérapeutiques à sa fragilité insupportable, honteuse, qui le poussait au suicide. Le combat doit être révélateur des qualités d'un peuple, selon lui, parce qu'il en « délie la grandeur » (I : 45), « la guerre tue les peuples moribonds », (ibid. :45). Il proclame son admiration envers les Allemands : « ...à grands coups de canon, les Allemands nous ont appris à vivre... Nous devînmes neufs » (ibid. :41). Dans le volume de nouvelles *La Comédie de Charleroi*, paru en 1934, année d'adhésion de Drieu au fascisme, nous retrouvons l'éloge de la guerre, d'une guerre à l'ancienne, où les combattants se voient face à face, tandis que la guerre moderne serait, selon Drieu, un massacre idiot, à cause des armes sophistiquées, qui empêcheraient les soldats à prouver leur valeur d'hommes. Drieu vit un fantasme d'un Moyen Age resuscité, ce qui le rapproche des nostalgies de Cioran pour un Age d'or, d'où l'humanité serait déchue.

Le premier livre de Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, est un ouvrage singulier dans le paysage littéraire roumain de l'époque. C'est un ouvrage où se mêlent la confession et la poésie, un texte qui exalte et s'exalte d'une page à l'autre de plus en plus, expression d'un besoin considérable de vitalisme, voire d'irrationalisme, sous l'influence visible de Nietzsche. (Philosophe dont Drieu avait emporté *Zarathoustra* dans les tranchées !). Les lettres de jeunesse de Cioran, de son séjour à Berlin, et les articles qu'il envoie pour le journal *Vremea*, nous montrent Cioran tel qu'il sera dans *La Transfiguration de la Roumanie*. La période de la bourse de Cioran se superpose à l'avènement au pouvoir et au succès populaire d'Hitler, en 1933-1934. Dans ces lettres, Cioran se montre fasciné par les nazis et leur nouvel ordre. En plus, il y voit un modèle à suivre pour les Roumains. Pourtant, ce qui trahit le goût de l'intellectuel pour les idées, pour ce qui est abstrait plus que pour la pratique, tout comme ses influences livresques (qui sont les mêmes que celles de Drieu), c'est l'apologie de ce qu'aujourd'hui nous percevons comme des insanités : « Si j'aime quelque chose dans le hitlérisme, c'est le culte de l'irrationnel, l'exaltation de la vitalité comme telle, l'expansion virile de forces, sans aucun esprit critique, sans réserves et sans contrôle » (« L'Allemagne et la France ou l'illusion de la paix », *Vremea*, no. 318/ 1933, apud Marta Petreu : 21).

En 1934, Drieu fait un voyage à Berlin et il est tout aussi fasciné par ce qu'il y voit. Toujours dans des lettres, il retrouve son faible pour les Allemands qui avaient réussi à « esthétiser le politique », selon une formule déjà consacrée de Walter Benjamin: « Ce matin, dans une immense prairie, il y avait cent mille personnes qui regardaient défiler et danser

cinquante mille jeunes gens. Il y avait des chœurs et des chants admirables : une tragédie antique. C'était écrasant de beauté. » (apud Solange Leibovici :265)

Si pour Drieu le volume *Mesure de la France* va marquer une modération dans l'expression de ses idées fixes, par rapport aux poèmes en prose, pour Cioran, c'est l'inverse. *La Transfiguration de la Roumanie* est un texte qui ne laisse aucun lecteur indifférent à cause du radicalisme de ses propos, animés d'un souffle qui est convaincant. A l'âge de 21 ans, Cioran fait un aveu, dans une autre lettre adressée à Bucur Tincu, qui témoigne de son sentiment d'urgence d'une plongée dans le danger, quel qu'il soit : « Sache que si je continue à vivre, je me ferai remarquer par une attitude extrême ; j'en tirerai conséquence sans aucune crainte. Je n'ai peur d'aucune idée et d'aucune attitude » (Cioran, *12 lettres...* :50).

Comme Matei Calinescu l'observe, toutes les idées exprimées par Cioran dans ce livre sont à rejeter « ... dans une Roumanie qui voudrait retrouver son chemin vers l'Europe » (Calinescu : 46). Il ajoute, pourtant, que la I-ère édition du livre, celle qui contient des fragments écartés par Cioran par la suite, est un « symptôme générationnel » (ibid. : 46), ce qui nous renvoie à Mircea Eliade et à tous les intellectuels de droite des années 30, qui ont sympathisé avec les idées du professeur et maître à penser Nae Ionescu et avec le mouvement d'extrême-droite de la Légion de « L'Archange Michel ».

Cioran a renié *La Transfiguration de la Roumanie* dans le texte *Mon pays*, mais cela ne diminue pas l'intérêt permanent suscité par l'ouvrage paru en 1936. Si son correspondant inverse, le poème en prose *Le Chant de la Roumanie*, écrit par Alecu Russo et publié en français, à Paris, en 1850, ne déclenche pas autant de discussion, cet ouvrage de Cioran attire encore, non seulement grâce à la séduction stylistique ou à la radicalité des idées, mais aussi pour le paradoxe de **l'amour-haine** dont il y fait preuve. Iulian Boldea remarque le fait que chez Cioran « l'amour et la haine, l'attraction et le rejet se superposent/ se fondent l'un dans l'autre jusqu'à ce qu'ils deviennent impossibles à séparer » dans son rapport à son pays (Boldea :5 2). Il observe également que l'identité « détruite et illégitime [de Cioran -n.a.] est légitimée par cette dualité passion/ détachement, très inattendue, en offrant de l'originalité à toute l'œuvre de Cioran... » (ibid. : 53).

L'amour voué à leur pays est en dehors des normes communes, chez les deux : « L'amour des patries a cette première et véridique séduction, il est charnel » (MF : 81), affirme Drieu. Et Cioran : « Ce n'est pas grand-chose d'aimer la Roumanie par instinct, il n'y a pas de mérite. Mais l'aimer après avoir désespéré totalement sur son destin, tout est là, à mon avis. Et celui qui n'a jamais désespéré du destin de la Roumanie, celui-là n'a rien compris » (TR : 44).

Ils partagent également l'idée de destin d'un peuple, qui provient de Spengler, de son *Déclin de l'Occident* : « L'histoire réelle est lourde de destin mais manque de loi causale » (apud M. Petreu : 133). Cioran renforce cette idée : « La marche des grandes cultures dans l'histoire ressemble (...) à une fatalité car rien ne peut les arrêter de leur tendance à s'affirmer et de s'individualiser, d'imposer leur style de vie à d'autres et de subjuguier tout avec leur fascination violente » (TR : 8).

Toujours chez Spengler, les deux écrivains trouvent la théorie sur l'âme...d'une culture, écrit Spengler, / d'une nation, écrivent-ils. Voilà ce que Spengler écrit sur « l'âme » d'une culture: « Une culture naît au moment où une grande âme s'éveille, se détache de l'état d'âme originaire de l'humanité qui est éternellement enfantine (...) Une culture meurt quand

cette âme aura accompli toute la gamme de ses possibles sous la forme de peuples, langues, doctrines, religions, arts, Etats, sciences- et c'est avec cela qu'elle retourne à l'état d'âme originaire » (apud M. Petreu :132). Alors que Spengler écrit sur la grandeur et la décadence des grades cultures, pas de culture « petite » donc, Drieu et Cioran se focalisent sur leurs pays respectifs. Ce qui préoccupe les deux auteurs, c'est le déclin contemporain de ceux-là. Si le ton de Drieu est modéré, celui de Cioran est apocalyptique. Mais, dans le fond, ils touchent aux mêmes obsessions. L'une d'entre elles, c'est le manque « d'âme », la perte de ce qui fait la valeur essentielle d'un peuple. Drieu et Cioran sont bien influencés par Spengler : « Aux débuts roumains, il n'y a pas eu d'âme formée.. », écrit Cioran (TR : 59). Et Drieu : « Les nations ont une âme. Quand je pense à la France, je me représente une volupté saine qui se détache à peine de l'instinct de reproduction, qui en est le prolongement » (MF : 75).

La France et la Roumanie sont vues, les deux, en état de déchéance. Drieu se lamente : « Nous avons perdu le sens de notre grandeur et de certaines valeurs humaines » (MF : 27). Il existe pour lui deux modèles : «...nous n'avons pas suivi dans leur grande aventure les deux groupes les plus vivants : Anglo-Saxons et Allemands » (ibid : 30). Pour Cioran aussi, il existe des modèles, mais comme il vient d'une culture « petite », l'un de ses modèles est le pays dont Drieu est mecontent, le sien, la France: « ...dans la culture française, qui est une culture de style et dans laquelle la grâce apaise les élans de la vitalité, l'antinomie entre la vie et l'esprit n'a jamais été un problème torturant et dramatique » (TR : 14). Les autres modèles de Cioran sont communs avec Drieu : les Allemands et les Russes.

Drieu se plaint du fait que les Français ont déchu militairement parce qu'ils n'ont plus fait d'enfants, en donnant des chiffres et en faisant des comparaisons avec d'autres nations, tandis que Cioran s'attaque à l'orthodoxie, qui aurait tenu les Roumains dans un état de torpeur, qui nous aurait exclus de l'Histoire (TR : 80). Ensuite, Drieu accuse les Français d'être devenus des « salariés », soumis à des machines, esclaves de l'industrialisation, ayant perdu les vraies valeurs. Le futur fasciste est ici seulement homme de droite : « ...il n'y a plus rien à conserver. Religion, famille, aristocratie, toutes les anciennes incarnations du principe d'autorité, ce n'est que ruine et poudre » (MF : 87). Les Français seraient dépourvus d'idéaux de grandeur, tolérant la corruption parlementaire, se complaisant dans le plaisir de la consommation, alors que la re-naissance devrait être d'abord spirituelle. Il mentionne le terme « renaissance », avec majuscule, mais il ne donne pas de solutions.

Cioran est beaucoup plus dur dans sa critique de la Roumanie, en accusant ses compatriotes de fatalisme et de scepticisme devant l'Histoire, et son ton est messianique : « La Roumanie a un sens si l'on se met à le construire. Il faut créer ce pays en nous-mêmes, pour pouvoir renaître en lui. Créer ce pays doit être notre seule obsession » (TR : 40).

Les deux auteurs se déclarent anti-démocratiques, font l'éloge de la jeunesse comme valeur en soi, l'apologie du sport, comme moyen de revitaliser les nations, font l'éloge de l'armée comme force fondatrice d'une nation qui se respecte : « Si on enlevait l'armée de l'histoire, le devenir universel ressemblerait à une leçon de pédagogie » (TR : 136), dit Cioran, qui pense que toute transformation nécessaire dans l'Histoire s'est faite avec violence, qui est nécessaire. En revanche, Drieu constate le déclin de l'armée française, qui, après avoir été « ...un des chefs-d'œuvre de notre civilisation », est devenue « instrument anachronique, à demi détraqué, à demi parfait, formidable » (MF : 44-45). La guerre est perçue comme

moyen d'avancer dans l'histoire par les deux écrivains, ce qui renvoie à leur influence spenglerienne : « C'est la guerre qui crée tout ce qui est grand » (apud M. Petreu :145).

Drieu et Cioran rêvent d'un héroïsme qui appartient aux légendes, aux épopées. Drieu : « La guerre moderne (...) était déjà au temps de Napoléon et même avant (...) simple machine à détruire les corps les plus robustes » (MF : 128). De son côté, Cioran affirme : « L'héroïsme est le fondement de toute Histoire authentique. Sans lui, le devenir humain est pure biologie (...) la mort du héros est le sens de la vie des autres » (TR :1 85)

Cioran admire la Russie qui a brûlé des étapes dans son évolution (TR : 19) tandis que Drieu frappe par une affirmation courte mais significative pour le choix politique qu'il fera dans plus de dix ans : « L'exemple de Fascio mérite d'être médité » (MF : 109). Drieu se pose aussi la question si les Etats-Unis ne deviendront pas le futur grand pouvoir du monde: « Peuples d'Europe réduits et exténués, nous sommes entre ces deux masses : Amérique et Russie, ces deux moitiés immenses d'un horizon d'airain » (MF : 62-63). Il se permet même des présages intéressants: « L'Europe se fédérera ou elle se dévorera, ou elle sera dévorée » (ibid : 65)

Les différences entre un homme d'une culture « petite » et celui d'une culture « grande » se font, enfin, sentir : si Cioran pense que la Roumanie devrait effectuer un saut vertigineux dans l'Histoire, contredire tout son « sommeil » qui durerait depuis mille ans, en plus devenir leader dans les Balkans, sinon son avenir lui semble « fade, superflu et stupide » (TR, p. 196), Drieu veut une France qui a bel et bien existé et qui doit renaître.

Quelle est l'évolution de ces deux écrivains après la publication d'un livre « amoureux » dédié à leur pays ? Drieu adhère au fascisme en 1934 et devient idéologue du Parti Populaire Français, il démissionnera, jugeant que l'extrême-droite française s'était corrompue et que Doriot était trop faible, ensuite il collaborera par conviction avec les nazis. Dans ses écrits derniers, deux ans avant la fin de la Seconde guerre et son suicide, il s'intéresse de plus en plus aux religions asiatiques, se déclare déçu par la politique et écrit un roman inspiré par la vie de Van Gogh. Cioran est bouleversé par le sort de Benjamin Fondane, qui est envoyé en camp d'extermination, et commence une longue série d'aveux sur ce qu'il appelle une folie de jeunesse, un aveuglement terrible, en se préoccupant lui-aussi du bouddhisme et en jetant l'anathème sur toute politique.

Ce qui justifie la sympathie de ces deux écrivains pour l'extrême-droite, même s'ils ne se sont jamais connus et même s'ils appartiennent à des cultures bien différentes et à des pays ayant des histoires différentes, ce sont cinq facteurs.

Le premier, c'est la prédisposition affective mélancolique. Ils ont trouvé dans l'extrême-droite des fantasmes de compensation pour leurs faiblesses incompatibles avec leur désir de grandeur. Un ego narcissique en proie à une psyché vulnérable, telle est « la fortune » innée des deux écrivains.

Le deuxième, c'est la pensée de type décadent, qui découle d'ailleurs, de cette structure mélancolique. Le sentiment de la décadence du monde mène à une vision très particulière qui contient le sentiment de la déchéance des mœurs, dans le présent, de la corruption de tous les politiciens, la haine de la bourgeoisie, le culte de la jeunesse et de la force physique, le mépris envers la faiblesse de corps et d'esprit, la peur de la baisse démographique, la perception de l'étranger comme ennemi impur, l'anti-intellectualisme, l'antisémitisme et l'obsession de la pureté ethnique, le pessimisme culturel, l'exaltation de la

guerre ou de la révolution, l'utopisme politique, le culte du Chef providentiel, le mythe d'un Age d'or, qui devrait être retrouvé.

Le troisième facteur, c'est le climat de l'époque : la montée des régimes d'extrême-droite en Europe, la Révolution bolchévique en Russie, le fascisme en Allemagne, en Italie, l'ascension de la Légion « L'Archange Michel » en Roumanie, le succès de « l'Action française » de Charles Maurras et du Parti Populaire Français de Jacques Doriot en France.

Le quatrième facteur, ce sont les influences livresques : Schopenhauer, Spengler, Nietzsche. A la fin de leur illusion politique, Drieu et Cioran se tournent, les deux, vers le bouddhisme. Ils ont aussi en commun une prédilection pour la poésie lorsqu'ils veulent s'exprimer eux-mêmes dans ce qu'ils ont de plus profond. Ils partagent également un goût prononcé pour l'esthétisme comme voie de salut.

Le cinquième mais non le moins important facteur, c'est l'événement-déclat : les visites faites en Allemagne. Cioran y passe un an, de 1933 à 1934, à Berlin, Drieu fait une visite en 1934, toujours à Berlin.

Drieu et Cioran sont deux des intellectuels qui ont subi ce que Julien Benda a appelé « la passion politique ». Celle-ci serait caractérisée, selon l'auteur de *La Trahison des clercs*, par le besoin d'action, le désir d'un résultat immédiat, le souci exclusif du but, le mépris envers les arguments, l'excès, la haine, l'idée fixe. L'intellectuel moderne patriote est, selon Benda, xénophobe et privilégie les notions comme la volonté, l'instinct, l'intuition, au détriment de la raison. En plus, il se considère la manifestation d'une âme collective et il veut lier sa propre forme d'esprit à une forme d'esprit nationale, qu'il oppose à d'autres formes d'esprit nationales, jugées inférieures. Ils manifestent ce que Benda appelle d'une manière très inspirée un « romantisme de la dureté et du mépris » (Benda : 135).

Drieu la Rochelle et Cioran se retrouvent parfaitement dans cette description de ce que Benda a appelé « la passion politique » et que nous avons appelée, dès le titre du présent article, « la passion patriotique ». Eternel dilemme de certains écrivains du XX-e.s. , commencé au XIX-e.s., c'est de vouloir et tenter de toucher aux Idées, ce qui les a rendus souvent victimes de leur propre ambition. Cioran avait dit des Français qu'ils aimeraient plus les Idées que la réalité. Lui-même avait passé par cette expérience. Quant au débat sur le patriotisme, ses manifestations de bon sens et ses limites ou ses abus, nous en sommes loin, européens et autres, à avoir trouvé des solutions-miracle, ce qui nous fait nous retourner encore une fois vers le passé (plus ou moins récent).

Ouvrages cités des auteurs analysés

- Drieu la Rochelle, Pierre, *Etat civil*, Paris, Gallimard, 1977 (dans le texte : EC)
 Drieu la Rochelle, Pierre, *Journal. 1939-1945*, Paris, Gallimard, 1994 (dans le texte : J)
 Drieu la Rochelle, Pierre, *Mesure de la France* (dans le texte : MF), Paris, Grasset, 1922
 Drieu la Rochelle, Pierre, *Interrogation*, Paris, 1917 (dans le texte : I)
 Drieu la Rochelle, Pierre, *Fond de cantine*, Paris, 1920
 Drieu la Rochelle, Pierre, *La Comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, 1996
 Drieu la Rochelle, Pierre, *Récit secret*, annexe à *Journal*, op.cit.(dans le texte : RS)
 Drieu la Rochelle, Pierre, *Rêveuse bourgeoise*, Paris, Gallimard, 1937
 Cioran, E.M., *Pe culmile disperării (Sur les cimes du désespoir)*, Bucuresti, Humanitas, 1993

Cioran, E.M., *Schimbarea la față a României* (*La Transfiguration de la Roumanie*- dans le texte : TR), Bucuresti, Humanitas, 1990

Cioran, E.M., *12 scrisori de pe culmile disperării* (*12 lettres des cimes du désespoir*), Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, no. 12/1995

Cioran, E.M., *Mon pays / Tara mea*, Bucuresti, Humanitas, 1996 (dans le texte- MP)

Notes bibliographiques

Benda, Julien, *Trădarea cărturarilor*, trad. par Gabriela Cretia, Bucuresti, Humanitas, 2007

Boldea, Iulian, « E.M. Cioran, History, exile and melancholy », *Journal of Romanian Literary Studies*, no. 3/2013, Tg. Mures, Arhipelag XXI

Călinescu, Matei, « Falsele profetii ale lui Cioran », *Meridian*, sept.-oct. 1991

****Dictionnaire de la psychanalyse*, Encyclopaedia Universalis, Paris, A. Michel, Préface de Ph. Sollers, définition de « la Projection » par Jacques Postel

*** *Convorbiri cu Cioran*, Bucuresti, Humanitas, 1993

Freud, Sigmund, « Doliu si melancolie », *Opere esentiale. 3. Psihologia inconstientului*, Bucuresti, Trei, 2010 (trad. par Gilbert Lepădatu, George Purdea et Vasile Dem. Zamfirescu).

Leibovici, Solange, *Le Sang et l'encre. Pierre Drieu la Rochelle. Une psychobiographie*, Amsterdam, Rodopi B.V., 1994

Liiceanu, Gabriel, « Eul crepuscular si Parisul emblematic », Bucuresti, *Secolul XX*, no. 328-330

Petreu, Marta, *Cioran sau un trecut deocheat*, Iasi, Polirom, 2011

Vartic, Ion, *Cioran naiv si sentimental*, Iasi, Polirom, 2011

Zaharia, Constantin, « Mélancolie haineuse », Bucuresti, *ARCHES*, no. 1/2001

ANALYSIS OF THE TRANSLATION VERSIONS OF THE POEM "SILENCE OF THE SEA" BY GOETHE

Patricia Serbac, Dr., University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu-Mureş

Abstract: The poem Silence of the Sea (in original Meeres Stille) of the German poet Johann Wolfgang von Goethe renders a short description in eight verses of a silent sea. This poem has known several translation variants into Romanian over the years. Surprisingly different, according to the style of each translator, they all successfully render the atmosphere of the original. The paper aims to analyse the different versions of translation with reference to figures of speech, prosody, metrics and the solutions found by each translator. Thus, it becomes obvious how each translation reveals a side of the original.

Keywords: translation versions, figures of speech, prosody, metrics, equivalences, poetic message.

Das Gedicht *Meeres Stille* ist erstmals 1796 zusammen mit dem Gedicht *Glückliche Fahrt* im *Musenalmanach* veröffentlicht worden (Goethe 2013, S.244, Fußnote 1). Es ist die Schilderung einer Flaute auf dem Meer.

Meeres Stille

*Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche ringsumher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite
Reget keine Welle sich.*

(Goethe 1999, S.178).

Dieser Achtzeiler beschreibt ein marines Bild, das überwältigend sowohl durch Unermesslichkeit und vor allem durch das Fehlen der Bewegung ist. Auf dem aquatischen Raum erraten wir, durch die Anwesenheit des Schiffers, ein Segelschiff. Es scheint, in der Unbeweglichkeit des Meeres und der Luft gefangen zu sein. Hiervon kommt die Bekümmernis des Seemanns: Die Natur scheint eine Instanz. Sie wird sein Schicksal entscheiden.

Die Atmosphäre des Gedichts ist drückend. Die Stille ist nicht beruhigend, sondern beängstigend für den Schiffer inmitten des Meeres. Es besteht für ihn die Gefahr des Todes.

Die lyrische Erfahrung ist tief, der Leser wird von einem Universum eingehüllt, das von tatsächlichen Bestandteilen (das Meer) aufbricht, dann aber dank der poetischen Bilder über sie hinaus geht. Man erkennt die riesige Macht der Natur sogar in der Abwesenheit der Bewegung. Angesichts der Natur ist die Kleinheit des menschlichen Wesens dramatisch.

Das im Gedicht geschilderte Bild enthält das Motiv der Erhabenheit in der deutschen Kultur, so wie es bei Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilskraft*, im *Zweiten Buch, Analytik des Erhabenen*, vor allem im Kapitel *Von der Modalität des Urteils über das Erhabene der Natur* dargestellt wird (Kant 1790/2013, B - § 29, S.86-87). Die Faszination für die waltende, allmächtige Natur, die Intensität des Erlebens sind romantische Motive. Es geht um Wildnis,

Landschaften, die einen beängstigen, das Unendliche, das einen vernichtet, zerdrückt. Solche Motive erscheinen übrigens auch in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel bei Caspar David Friedrich, im Bild *Seestück bei Mondschein*.

Die Schönheit des Gedichtes hat mehrere rumänische Germanisten und Dichter zu Übersetzungen angeregt.

Die Erste davon ist 1910 in Bukarest in einem winzigen Band mit ein paar Gedichten Goethes erschienen, die alle von **B. Nemțeanu** übersetzt worden sind:

Pastel marin

*Pace-adâncă e pe mare,
Nori mărunți pe cer colindă.
Marinarul cată-n apă:
Limpede-i ca în oglindă.
Nici un vânt, din nici o parte.
E o liniște de moarte.
Iar pe marea de cristal
Nu se mișcă nici un val.*

(Goethe 1910, S.7).

In chronologischer Reihenfolge kommt die Variante des Germanisten **Ion Sân-Georgiu** als Nächste. Es stammt von der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, etwa 1920-1950. Aus Mangel an Auskunft über die erste Veröffentlichung kann man das Datum nur annähernd schätzen. Es wird hier aus einem Band aus dem Jahre 1999 wiedergegeben, *Lyrische Dichtungen*, Zweisprachige Ausgabe Deutsch-Rumänisch, wobei die Auswahl und Vorbemerkung zur Auflage Ion Acsan gehören:

Liniștea mării

*Liniște-adâncă-n ape.
Fără suflu zace marea.
Grijuliu văd corăbierii
Pânză lucie și zarea.
Nici un vânt din nici o parte.
Liniște-nfiorătoare.
În nemărginirea largă
Nici un val și nici o boare.*

(Goethe 1999, S.179).

Die dritte Variante gehört der Übersetzerin und Dichterin **Maria Banuș** und ist erstmals 1957 veröffentlicht worden, u.z. im Band *Poezii [Gedichte]*, der ganz von ihr übersetzt worden ist (Goethe 1957). Diese Variante ist auch noch in weiteren Bänden wieder aufgedruckt, u.z. 1984 im von Jean Livescu herausgegebenen Band *Opere. Poezia. I. [Werke. Die Dichtung. I.]*, in dem neben Maria Banuș Șt. O. Iosif, Ion Marin Sadoveanu und Lucian Blaga als Übersetzer stehen (Goethe 1984, S.167), und 1997 im kleinen Band *Poezii [Gedichte]*, der nur von ihr übersetzte Gedichte enthält (Goethe 1997, S.17).

Liniște marină

*Grea tăcere peste apă,
Zace valul neclintit,
Îngrijat pescarul cată
Spre noianul liniștit.
Jur în jur, ce zăpușeală,
O tăcere de mormânt!
Pe întinderea domoală –
Nicio zbatere de vânt.*

(Goethe 1957, S. 27).

Die vierte Variante stammt vom Jahre 1999 und gehört dem Dichter **Ștefan Augustin Doinaș**. Er ist einziger Übersetzer des Bandes mit von Siegfried Unseld ausgewählten Gedichten Goethes *Viața-i un lucru bun* (*Das Leben, es ist gut*).

Liniștea mării

*Grea tăcere peste ape,
Marea-și doarme somnul pur,
Plin de griji pescarul vede
Largul neted dimprejur.
Niciun vânt din nicio parte!
Calm de criptă, colosal!
Peste tot până departe
Nu se mișcă niciun val.*

(Goethe 1999, S.69)

Die fünfte Variante gehört **Grete Tartler**, im Band *Opere alese. Volumul I. Poezii* [*Ausgewählte Werke. Band I. Gedichte*]. In der von Jean Livescu begonnenen und von George Guțu neu konzipierten und koordinierten Ausgabe hat drei Übersetzer Gabriel Horațiu Decuble, George Guțu und Grete Tartler, die auch die Fußnoten geschrieben haben.

Liniște marină

*Liniște adâncă-n ape,
Marea-n somn nici n-a mișcat,
Îngrijat corăbierul
Vede-n jur doar câmpul plat.
Nici o briză nu tresare!
Liniște de moarte, cruntă!
Și-n imensa depărtare
Nu respiră nici o undă.*

(Goethe 2013, S.244-245)

Da ich der Meinung bin, dass die Möglichkeiten der rumänischen Sprache noch Raum für weitere Versuche lassen, habe ich 2014 folgende sechs Varianten geschrieben:

Liniștea mării (Patricia Serbac a)

Liniște adâncă-n ape,
Marea doarme-n nemișcare,
Îngrijat matrozul vede
Ogîndirea-i până-n zare.
Nicio boare, nicăiere!
Liniștea morții, cumplită!
În uriașă depărtare
Nicio undă nu palpită.

Liniștea mării (Patricia Serbac d)

Liniște-n apă domnește,
Marea zace adormită,
Marinarul, biet, privește
Fața ei încremenită.
Nicio boare nu adie!
Moartă-i marea de opal!
Pe întinderea pustie
Nu se mișcă niciun val.

Liniștea mării (Patricia Serbac b)

Liniștea-n apă domnește,
Nemișcată doarme marea,
Corăbieru-n griji privește
Calmul ce atinge zarea.
Nicio boare nu-i părtașă!
Liniștea te îngrozește!
Pe întinderea uriașă
Niciun val nu se clintește.

Liniștea mării (Patricia Serbac e)

Liniștea domnește-adâncă,
Marea mersul și-a oprit,
Măhnit, omul vede încă
Chipul ei cel neclintit.
Nicio boare nu-i trezită!
Grozăvia n-are mal!
Până-n zarea-ncremenită
Nu se mișcă niciun val.

Tăcerea mării (Patricia Serbac c)

Tăcerea-n apă domnește,
Marea stă încremenită,
Corăbierul, vai, privește
Fața ei cea nesfârșită.
Nicio boare, cât de slabă!
Doar grozava moarte mută!
Pe întinderea uriașă
Nu se iscă nicio cută.

Tăcerea mării (Patricia Serbac f)

Grea tăcere stăpânește,
Marea mersul și-a oprit,
Năieru-ngrijat privește
Chipul ei încremenit.
Nicio boare nu tresare!
Moartă-i marea de opal!
Până hăt în depărtare
Nu se mișcă niciun val.

Eine vergleichende Analyse der elf Übersetzungsvarianten soll im Folgenden durchgeführt werden. Eine Rückübersetzung aller Varianten ins Deutsche ist im Anhang 2 zu finden.

Wegen ihrer besonderen Musikalität ist das Gedicht von Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy und Schubert vertont worden. Eine Übersetzung soll auch das berücksichtigen, dass das Gedicht auch im Rumänischen gesungen werden kann. Deshalb soll es ins metrische Schema des Originals hineinpassen und Reime haben.

Tiefe Stille herrscht im Wasser,	XxXxXxXx	w	a
Ohne Regung ruht das Meer,	XxXxXxX	m	b
Und bekümmert sieht der Schiffer	XxXxXxXx	w	a
Glatte Fläche ringsumher.	XxXxXxX	m	b
Keine Luft von keiner Seite!	XxXxXxXx	w	c
Todesstille fürchterlich!	XxXxXxX	m	d
In der ungeheuren Weite	XxXxXxXx	w	c
Reget keine Welle sich.	XxXxXxX	m	d

Die Versart ist der vierhebige Trochäus. Er wird in allen Übersetzungen realisiert.

Schwieriger ist es bei der Kadenz, die abwechselnd weiblich und männlich ist. Sie wird nur bei Maria Banuș, Ștefan Augustin Doinaș und bei mir in den letzten zwei Varianten, e und f geschafft. Grete Tartler schafft sie nur in der ersten Hälfte und ich bei meiner Variante d nur in der zweiten Hälfte des Gedichtes. Bei Nemțeanu haben die ersten sechs Zeilen weibliche und die letzten zwei Zeilen männliche Kadenz. Die anderen Varianten haben eine rein weibliche Kadenz, was jedoch für die Musikalität des Gedichtes nicht störend ist.

Der Reim des Originals ist der Kreuzreim. Das wird fast in allen Übersetzungen realisiert, mit wenigen Ausnahmen. Bei Nemțeanu hat die erste Hälfte Kreuzreim und die zweite Hälfte zwei Paarreime. Die Verszeilen 3 und 7 bei Ion Sân-Georgiu und 3 Grete Tartler sind Waisen (reimlose Zeilen).

Die Reime des Originals sind rein. So sind auch fast alle Reime der Übersetzungen. Wenige Reime sind unrein, u.z. sie weisen einen Wechsel von Konsonanten auf: bei Maria Banuș apă / cată (V. 1 / 3), bei Doinaș ape / vede (V. 1 / 3), bei mir in der Variante a ape / vede (V. 1 / 3), nicăiere / depărtare (V. 5 / 7) und in der Variante c slabă / uriașă (V. 5 / 7). Ein unreiner Reim bei Grete Tartler weist einen Wechsel von einem stimmhaften und stimmlosen Konsonanten auf: cruntă / undă (V. 5 / 7).

Reine Reime kann man im Rumänischen am leichtesten durch Flexionsmorpheme schaffen, wie zum Beispiel die Endung des dritten Person Singulars bei Verben -ește, die Perfektpartizipendung -it bei Maskulinum / -ită bei Femininum, die Endung -are für lange Infinitive der 1. Konjugation, die auch substantiviert werden können. Meine letzten zwei Varianten verwirklichen das ganze Klangbild des Originals (s. Anhang 3).

Was den Titel betrifft, habe ich das Substantiv mare dem Adjektiv marină vorgezogen, nicht nur weil Goethe selbst die Substantive im Titel getrennt geschrieben hat, sondern auch deshalb, weil das Meer der Hauptgegenstand der Beschreibung ist. Die meisten Varianten heißen Liniștea mării „Meeres Stille“, nur bei Maria Banuș und Grete Tartler kommt Liniște marină „Marine Stille“ und bei Nemțeanu Pastel marin „Mariner Pastell“ vor.

Das Gedicht enthält dreimal das Wort Stille, u.z. im Titel, ganz am Anfang und gegen Ende im Vers 6: Meeres Stille – Stille [im Wasser] – Todesstille. Stille hat im Rumänischen drei Äquivalente: liniște ‚Stille‘, tăcere ‚Schweigen‘ und calm ‚Stille, Windstille‘.

Das Triplet ist bei Grete Tartler (Liniște marină - liniște - liniște de moarte) und in meiner Variante a (Liniștea mării - liniște - liniștea morții) zu finden. Unvollständig, denn das Wort Tod fehlt, erscheint es auch bei Ion Sân-Georgiu (Liniștea mării – liniște – liniște) und in meiner Variante b (Liniștea mării – liniștea – liniștea). Die Variante c habe ich auf dem Synonym tăcere und dem Adjektiv mut ‚stumm‘ aus demselben Wortfeld aufgebaut: Tăcerea mării ‚Meeres Schweigen‘ – Tăcerea ‚Schweigen‘ - moarte mută ‚stummer Tod‘). Doinaș baut eine Übersetzung auf alle drei Synonyme auf: Liniștea mării - Grea tăcere peste ape - Calm de criptă.

Das Verb ruhen von der Verszeile Ohne Regung ruht das Meer erscheint nicht in den Übersetzungen. Stattdessen stehen die Verben liegen (Ion Sân-Georgiu: Fără suflu zace marea „Atemlos liegt das Meer“; Maria Banuș Zace valul neclintit „Die Welle liegt unbewegt“), stehenbleiben (Patricia Serbac c: Marea stă încremenită „Das Meer bleibt reglos stehen“) oder schlafen (Ștefan Augustin Doinaș: Marea-și doarme somnul pur „Das Meer schläft seinen reinen Schlaf“; Patricia Serbac a: Marea doarme-n nemișcare „Das Meer schläft in

Unbeweglichkeit“; Patricia Serbac b: *Nemișcată doarme marea* „Regungslos schläft das Meer“; Patricia Serbac d *Marea zace adormită* „Das Meer liegt eingeschlafen“. Nur zwei Übersetzer gebrauchen ein Verb im Perfekt: Grete Tartler – *Marea-n somn nici n-a mișcat* „Das Meer im Schlaf hat sich nicht einmal bewegt“ und Patricia Serbac e, f – *Mare mersul și-a oprit* „Das Meer hat sein Gehen abgebrochen“. Die meisten Übersetzer gebrauchen also *schlafen*, was zu einer Personifizierung des Meeres führt.

Der *Schiffer* wird bei Maria Banuș und Doinaș ein *Fischer*, was nicht gerade nötig gewesen wäre. Bei Nemțeanu steht *marinarul* ‚der Seemann‘. *Corăbier* ‚Schiffer auf einem Segelschiff‘ steht bei Ion Sân-Georgiu (jedoch im Plural statt des Singulars, was wiederum nicht nötig gewesen wäre) und bei Grete Tartler. In meinen Übersetzungen habe ich alle Synonyme des Wortes verwendet: *corăbier* (Varianten b, c), *marinar* (allgemeiner Begriff, Variante d), *matroz* ‚Matrose‘ (Variante a) und die veraltete Form *năier* (Variante f). Aus metrischen Gründen verwende ich in meiner letzten Variante *omul* ‚der Mensch‘.

Die *Welle* (V.8) hat zwei mögliche Äquivalente im Rumänischen: *val*, das von allen Übersetzern vorgezogen wird, mit der Ausnahme von Maria Banuș, die sie gar nicht erwähnt, und Grete Tartler, die die Neuentlehnung *undă* ‚Welle, auch Schallwelle‘ vorzieht. Eine Übung mit *undă* ist auch meine Variante a. Ein schöner Synonym für *Meer* ist *noian* ‚eine unermesslich weite Wasserfläche‘ bei Maria Banuș (V.4).

Alle Varianten haben kleine Änderungen oder Hinzufügungen, die akzeptabel sind, denn ohne sie wäre das metrische Schema nicht verwirklicht werden können. So ist zum Beispiel das Meer bei Nemțeanu ein „Kristalmeer“ und bei mir ein „Opalmeer“ (Varianten f, d). Beide passen zum Bild, denn das Kristall suggeriert ein glänzendes Meer und der Opal ist glasig, milchig weiß, blau etc., was wiederum zu den Farben des Meeres gut passt. Es gibt jedoch bei Nemțeanu einen Logikfehler: *Nori mărunți pe cer colindă* „Winzige Wolken wandern auf dem Himmel“ (V.2). Die Wolken können auf dem Himmel ohne Wind nicht wandern. Akzeptabel wäre es gewesen: *Nori pe cer nu mai colindă* „Die Wolken wandern nicht mehr auf dem Himmel“ oder *Nici un nor nu mai colindă* „Keine Wolke wandert noch“.

Wegen der Metrik verlassen die Übersetzer oft den Pfad des Originals und die Übersetzungen werden teilweise vor allem gegen Ende zu eigenen Dichtungen. Die Eigenschaften aller hier vorgestellten Varianten sind ein Beweis dafür, dass sie nicht überflüssig sind. Keine kann das ganze Original wiedergeben, jede aber enthüllt einen Teil davon. Eine höhere Anzahl von Übersetzungsvarianten bringt ein besseres Verstehen des Originals und der Möglichkeiten der Ausgangssprache mit sich. Sie sind aber auch eine Übung für den Übersetzer selbst und für seine Kultur. Man muss mit den Reimen und den Synonymen so weit wie möglich spielen, um zu erfahren, wie weit die schöpferischen Möglichkeiten der Zielsprache stehen.

Übersetzung ist für den interkulturellen Dialog wesentlich. Mehrere Übersetzungsvarianten sind in einer Kultur erforderlich. Sie zeigen kulturelle Reife und Bereitschaft, einer anderen Kultur entgegen zu kommen.

Bibliografie zu den Übersetzungsvarianten

Goethe, Johann Wolfgang (1910): *Poezii alese*. Traduceri de B. Nemțeanu. București: Editura Lumen. (Meeres Stille auf S.7).

Goethe, Johann Wolfgang (1999): *Lyrische Dichtungen / Poezii*. Zweisprachige Ausgabe Deutsch-Rumänisch / Ediție bilingvă germano-română. Auswahl und Vorbemerkung zur Auflage von Ion Acsan / Selecție și notă asupra ediției de Ion Acsan. Bukarest / București: Editura Grai și Suflet – Cultura Națională. (Meeres Stille auf S.178).

Goethe, Johann Wolfgang (1957): *Poezii*. În românește de Maria Banuș. București: Editura Tineretului. (Meeres Stille auf S.27).

Goethe, Johann Wolfgang (1984): *Opere. Poezia*. I. În românește de Maria Banuș, Șt. O. Iosif, Ion Marin Sadoveanu, Lucian Blaga. Studiu introductiv, note și comentarii de Jean Livescu. București: Editura Univers. (Meeres Stille auf S.167).

Goethe, Johann Wolfgang (1997): *Poezii*. București: Editura Miracol. (Meeres Stille auf S.17).

Goethe, Johann Wolfgang (Goethe 1999, S.69): *Viața-i un lucru bun (Das Leben, es ist gut)*. O suită de poeme alese de Siegfried Unseld. Traducere de Ștefan Augustin Doinaș. București: Editura Univers. (Meeres Stille auf S.69).

Goethe, Johann Wolfgang (2013): *Opere alese*. Vol. I. *Poezii*. Traduceri și note de Gabriel Horațiu Decuble, George Guțu și Grete Tartler. Ediție începută de Jean Livescu, reinițiată, reconceptuată și coordonată de George Guțu. București: Editura RAO. (Meeres Stille auf S.244-245).

Weiterführende Literatur

Dicționar german-român (1989). Isbășescu, Mihai / Iliescu, M. u.a. București. Editura Academiei.

Frank, Horst Joachim (1980): *Handbuch der deutschen Strophenformen*. München: Hanser.

Kant, Immanuel (1790/2013): *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Michael Holzinger. Berlin: Holzinger.

Petersen, Jürgen H. / Wagner-Egelhaaf, Martina (2009): *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt.

Plett, Heinrich F. (2001): *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg: Buske.

Taubert, Gesine (2012): *Interpretationen von Gedichten im Examen*. Erding: Herben.

Wagenknecht, Christian (2007): *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. München: Beck.

Abkürzungen und Aufzeichnungen

m	männliche Kadenz	d.h.	das heißt
w	weibliche Kadenz	u.z.	und zwar
X	Hebung	V.	Verszeile
x	Senkung	ver.	veraltet
Welle (2)	zweites Synonym für Welle		

Anhang 1

Übersetzungsvarianten ins Rumänische

1796

GOETHE

Meeres Stille

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
 Ohne Regung ruht das Meer,
 Und bekümmert sieht der Schiffer
 Glatte Fläche ringsumher.
 Keine Luft von keiner Seite!
 Todesstille fürchterlich!
 In der ungeheuren Weite
 Reget keine Welle sich.

1.

1910

B. Nemțeanu

Pastel marin

Pace-adâncă e pe mare,
 Nori mărunți pe cer colindă.
 Marinarul cată-n apă:
 Limpede-i ca în oglindă.
 Nici un vânt, din nici o parte.
 E o liniște de moarte.
 Iar pe marea de cristal
 Nu se mișcă nici un val.

2.

1920-1950

Ion Sân-Georgiu

Liniștea mării

Liniște-adâncă-n ape.
 Fără suflu zace marea.
 Grijiulii văd corăbierii
 Pânză lucie și zarea.
 Nici un vânt din nici o parte.
 Liniște-nfiorătoare.
 În nemărginirea largă
 Nici un val și nici o boare.

3.

1957

Maria Banuș

Liniște marină

Grea tăcere peste apă,
 Zace valul neclintit,
 Îngrijat pescarul cată
 Spre noianul liniștit.
 Jur în jur, ce zăpușeală,
 O tăcere de mormânt!
 Pe întinderea domoală –
 Nicio zbatere de vânt.

4.

1999

Ștefan Augustin Doinaș

Liniștea mării

Grea tăcere peste ape,
 Marea-și doarme somnul pur,
 Plin de griji pescarul vede
 Largul neted dimprejur.
 Niciun vânt din nicio parte!
 Calm de criptă, colosal!
 Peste tot până departe
 Nu se mișcă niciun val.

5.

2013

Grete Tartler

Liniște marină

Liniște adâncă-n ape,
 Marea-n somn nici n-a mișcat,
 Îngrijat corăbierul
 Vede-n jur doar câmpul plat.
 Nici o briză nu tresare!
 Liniște de moarte, cruntă!
 Și-n imensa depărtare
 Nu respiră nici o undă.

6.

2014**Patricia Serbac a****Liniștea mării**

Liniște adâncă-n ape,
 Marea doarme-n nemișcare,
 Îngrijat matrozul vede
 Oglindirea-i până-n zare.
 Nicio boare, nicăiere!
 Liniștea morții, cumplită!
 În uriașă depărtare
 Nicio undă nu palpită.

7.**2014****Patricia Serbac b****Liniștea mării**

Liniștea-n apă domnește,
 Nemișcată doarme marea,
 Corăbieru-n griji privește
 Calmul ce atinge zarea.
 Nicio boare nu-i părtașă!
 Liniștea te îngrozește!
 Pe întinderea uriașă
 Niciun val nu se clintește.

8.**2014****Patricia Serbac c****Tăcerea mării**

Tăcerea-n apă domnește,
 Marea stă încremenită,
 Corăbierul, vai, privește
 Fața ei cea nesfârșită.
 Nicio boare, cât de slabă!
 Doar grozava moarte mută!
 Pe întinderea uriașă
 Nu se iscă nicio cută.

9.**2014****Patricia Serbac d****Liniștea mării**

Liniște-n apă domnește,
 Marea zace adormită,
 Marinarul, biet, privește
 Fața ei încremenită.
 Nicio boare nu adie!
 Moartă-i marea de opal!
 Pe întinderea pustie
 Nu se mișcă niciun val.

10.**2014****Patricia Serbac e****Liniștea mării**

Liniștea domnește-adâncă,
 Marea mersul și-a oprit,
 Mâhnit, omul vede încă
 Chipul ei cel neclintit.
 Nicio boare nu-i trezită!
 Grozăvia n-are mal!
 Până-n zarea-ncremenită
 Nu se mișcă niciun val.

11.**2014****Patricia Serbac f****Tăcerea mării**

Grea tăcere stăpânește,
 Marea mersul și-a oprit,
 Năieru-ngrijat privește
 Chipul ei încremenit.
 Nicio boare nu tresare!
 Moartă-i marea de opal!
 Până hăt în depărtare
 Nu se mișcă niciun val.

Rückübersetzungen ins Deutsche

1796

GOETHE*Meeres Stille*

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
 Ohne Regung ruht das Meer,
 Und bekümmert sieht der Schiffer
 Glatte Fläche ringsumher.
 Keine Luft von keiner Seite!
 Todesstille fürchterlich!
 In der ungeheuren Weite
 Reget keine Welle sich.

1.

1910

B. Nemțeanu*Mariner Pastell*

Tiefer Frieden ist im Meer,
 Winzige Wolken wandern auf dem Himmel.
 Der Seemann guckt ins Wasser:
 Klar ist es wie im Spiegel.
 Kein Wind, von keiner Seite.
 Es ist eine Todesstille.
 Und auf dem Kristallmeer
 Regt sich keine Welle.

2.

1920-1950

Ion Sân-Georgiu*Meeres Stille*

Tiefe Stille in den Gewässern.
 Atemlos liegt das Meer.
 Sorgsam sehen die Schiffer
 Glänzende Leinwand und den Horizont.
 Kein Wind, von keiner Seite.
 Schaudererregende Stille.
 In der breiten Unendlichkeit
 Keine Welle und kein Windhauch.

3.

1957

Maria Banuș*Marine Stille*

Schwere Stille über dem Wasser,
 Die Welle liegt unbewegt,
 Besorgt guckt der Fischer
 Zur ruhigen Unermesslichkeit.
 Rundherum, was für eine Schwüle,
 Ein Grabschweigen!
 Auf der milden Fläche –
 Kein Windzappeln.

4.

1999

Ștefan Augustin Doinaș*Meeres Stille*

Schwere Stille über den Gewässern,
 Das Meer schläft seinen reinen Schlaf,
 Voll von Sorgen sieht der Fischer
 Die flache Weite ringsumher.
 Kein Wind, von keiner Seite!
 Grabraumstille, kolossal!
 Überall bis weithin
 Regt sich keine Welle.

5.

2013

Grete Tartler*Marine Stille*

Tiefe Stille in den Gewässern,
 Das Meer im Schlaf hat sich nicht einmal
 bewegt,
 Besorgt, der Schiffer
 Sieht herum nur das glatte Feld.
 Keine Brise zuckt auf!
 Todesstille, grausam!
 Und in der immensen Ferne
 Atmet keine Welle (2).

6.

2014

Patricia Serbac a
Meeres Stille

Tiefe Stille in den Gewässern,
Das Meer schläft in Unbeweglichkeit,
Bekümmert sieht der Matrose
Seine Spiegelung bis zum Horizont.
Kein Windhauch, nirgendwo!
Stille des Todes, furchtbar!
In der riesigen Ferne
Pulst keine Welle (2).

7.
2014

Patricia Serbac b
Meeres Stille

Die Stille herrscht im Wasser,
Regungslos schläft das Meer,
Der Schiffer blickt voller Sorgen [...] an
Die Windstille, die den Horizont berührt.
Kein Windhauch ist beteiligt!
Die Stille entsetzt dich!
Auf der riesigen Fläche
Rührt sich keine Welle.

8.
2014
Patricia Serbac c
Meeres Schweigen

Das Schweigen herrscht im Wasser,
Das Meer bleibt reglos stehen,
Der Schiffer, wehe [ihm]!, blickt [...] an
Sein unendliches Gesicht.
Kein Windhauch, nicht einmal ein schwacher!
Nur der grausenhafte stumme Tod!
Auf der riesigen Fläche
Entsteht keine Falte.

9.

2014
Patricia Serbac d
Meeres Stille

Stille herrscht im Wasser,
Das Meer liegt eingeschlafen,
Der bedauernswerte Seemann, blickt [...] an
Sein regloses Gesicht.
Kein Windhauch weht!
Tot ist das Opalmeer!
Auf der öden Fläche
Regt sich keine Welle.

10.
2014
Patricia Serbac e
Meeres Stille

Die Stille herrscht tief,
Das Meer hat sein Gehen abgebrochen,
Vergrämt, der Mann sieht noch
Sein unbewegtes Antlitz.
Kein Windhauch ist aufgeweckt!
Der Greuel hat kein Ufer!
Bis zum reglosen Horizont
Regt sich keine Welle.

11.
2014
Patricia Serbac f
Meeres Schweigen

Schweres Schweigen waltet,
Das Meer hat sein Gehen abgebrochen,
Der besorgte Schiffahrer (ver.) blickt [...] an
Sein regloses Antlitz.
Kein Windhauch zuckt auf!
Tot ist das Opalmeer!
Bis weithin in die Ferne
Regt sich keine Welle.

Anhang 3 Metrik und Prosodie

1796 GOETHE *Meeres Stille*

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxX	m	b
XxXxXxXx	w	a
XxXxXxX	m	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxX	m	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxX	m	d

1. 1910 B. Nemțeanu *Pastel marin*

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	e
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxX	m	d
XxXxXxX	m	d

2. 1920-1950 Ion Sân-Georgiu *Liniștea mării*

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	e
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	d
XxXxXxXx	w	f
XxXxXxXx	w	d

3. 1957 Maria Banuș *Liniște marină*

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxX	m	b
XxXxXxXx	w	a
XxXxXxX	m	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxX	m	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxX	m	d

4. 1999 Ștefan Augustin Doinaș *Liniștea mării*

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxX	m	b
XxXxXxXx	w	a
XxXxXxX	m	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxX	m	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxX	m	d

5. 2013 Grete Tartler *Liniște marină*

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxX	m	b
XxXxXxXx	w	e
XxXxXxX	m	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	d

6.

2014

Patricia Serbac a
Liniștea mării

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	d

7.

2014

Patricia Serbac b
Liniștea mării

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	d

8.

2014

Patricia Serbac c
Tăcerea mării

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	w	d

9.

2014

Patricia Serbac d
Liniștea mării

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	w	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	m	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	m	d

10.

2014

Patricia Serbac e
Liniștea mării

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	m	b
XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	m	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	m	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	m	d

11.

2014

Patricia Serbac f
Tăcerea mării

XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	m	b
XxXxXxXx	w	a
XxXxXxXx	m	b
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	m	d
XxXxXxXx	w	c
XxXxXxXx	m	d

VICTORIAN POETRY. AN INTRODUCTION

Simona-Andreea Șova, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Putting aside an obscure literary terminology, hesitant in many ways, even in the thinking of the English experts, the reception of the Victorian poetry is symptomatic for its own historical and aesthetics condition. And when we refer to condition, we take into account either his lack of identity, or an identity with multiple faces, tried by a syncretism of artistic options which induces not only problems of literary history, but also problems of interpretation. Let's not forget that the Victorians are contemporary with the Romantic poets, the Parnassiens, the Symbolists, and the great French moderns. It seems that nothing from Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé comes to them. Unfailing "insularity"? Aesthetic premeditation or something else? The Victorian poets seem to be "immunized" aesthetically and culturally, against all that happens in the European literature, in the poetry of countries like France, Italy, Germany, Spain, Russia etc. Reading their poetry, you have the impression that they are inventing it. This is why the collocation "Victorian poetry" must be understood not only as a historical label, sending to the kingdom of queen Victoria, but also as an aesthetic distinction, a complementary value of the age's moving ideas. So, the "Victorian" qualifier does not overlap on the "Romantic" mark, as one expects to.

The most important paradox of the age comes from the economical prosperity, from the great scientific discoveries and from the religious doubt promoted by the «High Criticism». An age of progress. These have created optimism and superiority, an unlimited hedonism, cinism, scepticism, but also a fatalist spirit, amplified by the translation of some masterpieces of the Oriental literature, especially Persian. All these in a culture in which Christianity tottered and the religious doubt – taking into account some serious religious disputes – was growing in favour of science. So, the Victorians live in an age of great spiritual anguishes, in which the traditional institutions – social, political, religious – were seriously contested. They become stiff critics of their time and they want to establish a new gnosis of modern life.

Keywords: Victorian age, literary groups, poetical vision, aesthetic program, literary themes.

Istoria poeziei nu se bazează pe o succesiune de poetici distincte, reificate, fiecare dintre acestea corespunzând unei perioade istorico-literare, ci elementele literare întâlnite la scriitori din epoci trecute sau aparținând unor spații culturale diferite sunt asimilate și dezvoltate de generațiile următoare de artiști. Astfel, nu există în mod clar un *punct terminus* în care o perioadă literară se încheie și începe o alta, iar continuitatea istoriei literare rezultă atât dintr-o influență retrospectivă, cât și dintr-una prospectivă. De aceea, pentru a discuta viziunea poetică, respectiv, estetica poeziei victoriene, este necesară și raportarea la principalele mișcări literare din lirica secolului al XIX-lea, (romantismul, simbolismul etc.), evidențiindu-se fie conexiunile existente, fie caracterul insular pe care îl manifestă poezia victoriană față de poeticele secolului în discuție, în Europa. Dezvoltarea unui nou tip de poezie, în Anglia reginei Victoria, cu rădăcini în romantismul englez, este pregătită de contextele epocii sale: social, religios, filozofic, științific, politic, economic etc. La jumătatea secolului al XIX-lea, dezvoltările din industrie au condus la urbanizarea societății anglo-saxone, iar creștinismul era una dintre religiile puternice, care modela valorile și credința oamenilor acelei vremi, punând accent pe sacrificiul de sine, pe datorie, pe morală. Descoperirile științifice ale cercetătorilor francezi și germani (David Strauss, *The Life of Jesus* – 1835; Ernest Renan, *Vie de Jésus* – 1863; John Seeley, *Ecce Homo* – 1866) au amenințat credința religioasă a multor britanici, întrucât considerau *Biblia* un document vechi, înșesat de

povești și nu Cuvântul lui Dumnezeu. Descoperirile geologice sugerau că preistoria a fost un timp al haosului și al monștrilor, iar nu varianta creștină a genezei lumii în șapte zile. Credința în Dumnezeu este zdruncinată și de *Originea speciilor* (1859) a lui Darwin, care susținea că speciile s-au dezvoltat în timp, prin șansă, prin legi naturale de selecție, și nu din logosul divin. Odată ce religia își pierde autoritatea, îndoiala devine o stare spirituală permanentă pentru victorienii (Arthur Hugh Clough, Algernon Swinburne etc.).

Totodată, noi teorii de filozofie metafizică susțineau existența unei legături între trup și minte, iar teoriile pozitivistice ale filozofului francez Auguste Comte făceau trimitere atât la știință, la rațiune, cât și la sentiment, trăire interioară. Victorienii agnostici – John Stuart Mill, George Eliot și George Henry Lewes – apreciau *The Religion of Humanity* a lui Comte, deoarece filozoful promitea că răul politic și cel fizic pot fi eradicate printr-o aplicație rațională a legilor dezvoltării sociale.

Rama care încadrează poezia victoriană nu e reprezentată doar de contextele epocii în care a apărut, ci și de mișcarea literară precedentă: romantismul englez. În perioada timpurie a poeziei victoriene, poeții aparținând acestei mișcări publicau în același timp cu romanticii întârziați (Wordsworth), printre care și-au găsit și modele, de aceea originile poeziei de la jumătatea secolului al XIX-lea se găsesc în romantism. Fascinația conflictelor morale, lirismul, crizele morale ale personajelor, dilema artistului aflat într-o societate tumultuoasă spiritual, scepticismul, neîncrederea în religie, interesul pentru ocult și misterios (Robert Browning, Alfred Tennyson, Matthew Arnold etc.) vin din romantism. Tot de la romantici, poeții victorienii au „împrumutat” cadrul natural, trecutul idealizat și spațiile exotice, însă le-au utilizat în mod diferit: induceau o stare de nostalgie elegiacă (Browning, *Home-Thoughts from Abroad*; D. G. Rossetti, *Silent Noon* etc.).

Cuvântul, pentru poeții victorienii, este un puternic instrument, indicând importanța experienței subiective și a exprimării sentimentelor individului. Drept moștenire de la romantici, poeții victorienii vedeau, inițial, poezia ca pe un mod de exprimare personală, oferind acces privilegiat sentimentului, confesiunii solitare. În timp, viziunea poetică a evoluat spre sentimente de disperare, alienare și plictis, peste care s-a suprapus atitudinea critică asupra vieții contemporane lor.

Principalele teme ale poeziei victorine sunt natura, iubirea, religia și moartea, iar tonul liric este când încântător, extaziat, când plin de regret sau disperare. Favorizând introspecția, la început, poezia victoriană este elegiacă și exprimă nostalgia după o fericire pierdută, precum și meditația asupra condiției umane. Prins între o cultură creștină moartă și o lume viitoare, încă necunoscută, eul liric apare hoinărind într-o incertitudine a vieții, fără posibilitatea de a ieși din această stare. Astfel, melancolia din poezia victoriană timpurie emphasizează ramificațiile spirituale ale disperării și ale pierderii identității. Tonul de disperare, tipic pentru lirismul victorian, este înlocuit, mai târziu, cu ramificațiile psihologice ale lipsei de încredere în sine și în societate, iar inovațiile stilistice coexistă cu interesul pentru traumele emoționale. Poeții optează pentru diferite specii lirice – sonetul, elegia, imnul –, iar cea mai importantă realizare a lor este monologul dramatic (Robert Browning), ce a apărut în poezia de dinainte de anii 1840 și care se caracterizează prin faptul că vocea poetului nu coincide cu vocea eului liric din poezie, de aceea, multe dintre textele lirice fac referire, printre altele, și la îndoielile psihologice ale eului, ce se nasc tocmai din existența mai multor „voci” în poezie. Aceste ambiguități conduc, adesea, către monologuri ale nebuniei, dorinței,

conflictului moral sau fac trimitere la diferite subiecte neplăcute. De exemplu, Robert Browning, în *Porphyria's Lover* (1842) și *My Last Duchess* (1842), stăruie asupra unor imagini cu femei senzuale, crime, lume în care toate zâmbetele se opresc, în timp ce în *Ulysses* (1842) al lui Tennyson, un eu liric ambiguu dorește conturarea unei lumi noi cât mai repede, înainte de a veni moartea, cea care anunță finalul veșnic.

Alte poezii ce aparțin perioadei victoriene timpurii, cum ar fi cele ale lui Ebenezer Elliott, nu erau la fel de întunecate sau violente, precum cele ale lui Robert Browning sau Lord Tennyson. Poezia lui Elliott era preocupată să exprime condiția Angliei în acea perioadă, la fel ca poemul *The Purgatory of Suicides: A Prison Rhyme*, din 1845, al lui Thomas Cooper. Epoca a dat naștere celor mai solemne și frivole versuri, în lucrări ca: *Book of Nonsense* (1845), de Edward Lear, și monumentală elegie a lui Tennyson, *In Memoriam A. H. H.*, din 1850. Cel din urmă text liric exprimă sentimente adânci de jale și durere cu privire la efemeritatea omului (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*), dar și asupra trecerii ireversibile a timpului (*fugit irreparabile tempus*). Totodată, este un poem al antitezelor: discursul liric este despre încredere și îndoială, despre bucurie și tristețe, despre viață și moarte etc. Elegia este scrisă cu prilejul morții timpurii a prietenului său de la Cambridge, Arthur Henry Hallam, care descrie atât o suferință interioară profundă, cât și anxietățile epocii în care trăia:

„*The love that rose on stronger wings,
Unpalsied when he met with Death,
Is comrade of the lesser faith
That sees the course of human things.*

*No doubt vast eddies in the flood
Of onward time shall yet be made,
And throned races may degrade;
Yet, O ye mysteries of good,*

*To draw, to sheathe a useless sword,
To fool the crowd with glorious lies,
To cleave a creed in sects and cries,
To change the bearing of a word,*

*To shift an arbitrary power,
To cramp the student at his desk,
To make old bareness picturesque
And tuft with grass a feudal tower,*

*Why, then my scorn might well descend
On you and yours. I see in part
That all, as in some piece of art,
Is toil cooperant to an end. [...]*

*Dear friend, far off, my lost desire,
So far, so near in woe and weal,
O loved the most, when most I feel
There is a lower and a higher;*

*Known and unknown, human, divine;
Sweet human hand and lips and eye;
Dear heavenly friend that canst not die,
Mine, mine, for ever, ever mine;*

*Strange friend, past, present, and to be;
Loved deeper, darker understood;
Behold, I dream a dream of good,
And mingle all the world with thee. ’¹*

Tonuri elegiace sunt prezente și în textele poetice ale lui Matthew Arnold, cum ar fi în *The Scholar-Gipsy* (1853), dedicat scriitorului german Goethe:

*„amongst us one,
Who most has suffered, takes dejectedly
His seat upon the intellectual throne;
And all his store of sad experience he
Lays bare of wretched days;
Tells us his misery’s birth and growth and signs,
And how the dying spark of hope was fed,
And how the breast was soothed, and how the head,
And all his hourly varied anodynes. ’²*

În perioada victoriană s-au publicat și alte texte lirice ce au la bază diferite teme: căsătoria și virtuțile domestice (Coventry Patmore, *The Angel in the House* – 1854-1861); istoria (reflecțiile istorice ale lui Tennyson asupra legendelor regelui Arthur, precum și statutul Angliei moderne, în *Idylls of the King* – 1857-1885); statutul femeii în societatea timpului respectiv, prostituția (Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh* – 1856); iubirea (Christina Rossetti, *Goblin Market* – 1862. În anii 1860, George Meredith își publică eseu critic despre iubirea în epoca victoriană, intitulat *Modern Love* – 1862) etc. John Newman alcătuiește un poem religios drept răspuns la perioada industrializată și darwinistă prin care se trecea în Anglia: *The Dream of Gerontius*, 1865. În 1866, Algernon Charles Swinburne (1837-1909) își publică volumul *Poems and Ballads*, scriitor a cărui operă este extrem de controversată întrucât se caracterizează prin numeroase elemente decadentiste franceze, jignind astfel gustul victorienilor. Austin consideră că versul lui Swinburne este mai puțin masculin decât cel al lui Tennyson, în vreme ce Swinburne însuși, ca orice alt estetic, era de părere că poezia nu trebuie să servească unui scop didactic, moral și, implicit, nu trebuie să fie masculină. Viziunea lui Swinburne vine ca urmare a mișcării „artei pentru artă” din epocă, deci manifestul său estetic și decadent face referire la ideea că arta nu trebuie să aibă o utilitate socială.

Într-o societate ca aceea victoriană, care avea la bază o cultură patriarhală, bazată pe diviziunea de gen și de roluri sexuale, Alfred Austin (1835-1913), în *The Poetry of the Period*

¹ William E. Buckler, *Three Major Victorian Poets: Tennyson, Browning, Arnold*, Houghton Mifflin Company Boston, 2006, p. 128-129.

² William E. Buckler, *op. cit.*, p. 583.

(1870), a încercat să stabilească diferențele ce există între o scriere feminină și una masculină³. De exemplu, Austin i-a calificat operele lui Lord Alfred Tennyson drept unele de tip feminin. Pentru Austin, care face parte din perioada târzie a etosului victorian, poezia lui Tennyson este feminină, adică domestică, limitată, sfioasă, timidă. Potrivit lui Austin, opere precum *The Charge of the Light Brigade* (1854) reliefează o teamă pentru conturarea unui univers sângeros, al războiului, având o predilecție feminină pentru un stil de viață pasiv. Elizabeth Barrett Browning, una dintre poetesele de succes ale epocii, a fost acuzată de criticul Edmund Gosse, în *Critical Kit-Kats* (1896), că este „isterică”, argumentând că e o scriitoare ale cărei versuri dau impresia unui strigăt, a unui țipăt. Este vorba, de fapt, despre un răspuns poetic al lui Barrett Browning la violența bărbatului din epoca victoriană asupra femeii. Lirica victoriană a fost etichetată drept una a bărbaților, reprezentată de cei trei mari poeți ai epocii – Lord Tennyson, Robert Browning și Matthew Arnold – și de prerafaeliți, însă odată cu Elizabeth Barrett Browning, s-a conturat în mod evident și vocea poeteselor victoriene. Lirica feminină victoriană (Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Emily Pfeiffer, Augusta Webster, Mathilde Blind etc.) evocă o experiență emoțională diferită de cea a poezilor victorienți, deoarece poezia lor revelează atât patosul femeii aflate pe o poziție inferioară bărbatului, cât și protestul împotriva limitelor impuse asupra lor. Astfel, textele poeteselor din epoca în discuție se caracterizează printr-o tulburătoare eliberare de energii: furie și exces, la Adah Manken; elemente comice în operele lui Constance Naden și May Kendall; depresie, la Mary Elizabeth Coleridge și Rosamund Watson; căutarea transcendenței, la Mathilde Blind și Christina Rossetti etc. Oricum, textul trădează lupta zilnică pe care o duc femeile pentru a-și depăși statutul și pentru a-și demonstra capacitățile intelectuale.

Estetul Walter Pater (1839-1894) susține în lucrarea sa, *Renaissance*, din 1873, că arta în general, inclusiv poezia, trebuie să aspire la condiția de muzică, iar în acest sens, plăcerea textului liric este una efemeră, vremelnică. Poezia victoriană exprimă o diversitate de interese și incertitudini (lupta dintre credință și îndoială, dragoste și respingere, dorința de libertate, dar și spiritul de sacrificiu), fiind o formă de artă cu profunde semnificații. Estetica poeziei victoriene se caracterizează, într-o primă fază, printr-un fundament fragil ce explorează relația dintre percepția subiectivă, respectiv, cea obiectivă. De exemplu, atât poetica lui Tennyson, cât și cea a lui Browning, este una de tip subiectiv, însă s-au scris poezii în epocă în care cele două percepții coexistă, ceea ce conduce la ancorarea lor în vizual.

Totodată, stilul poetic victorian este, de multe ori, baroc, poeziile sunt elaborate și abundă în detalii și ornamente stilistic. John Ruskin, în *The Stones of Venice* (1851-1853), descrie arhitectura gotică, insistând asupra ideii că elementele definitorii ale goticului reprezintă, de fapt, un set de tendințe mentale ale artistului în general. Astfel, goticul, în opinia istoricului, reprezintă varietate, naturalism, energie, grotesc, rigiditate, acumulare, tensiune, redundanță, ornament, detaliu, abundență. Oricum, poezia victoriană este atât de diversă și eclectică, încât este dificil de a face o caracterizare unitară a stilului abordat de poeți. Deși diferite, poeziile lui Tennyson și Browning prezintă o abundență de detalii și expresii. Într-o recenzie din 1864, intitulată *Wordsworth, Tennyson and Browning; or Pure, Ornate, and Grotesque Art in English Poetry*, Walter Bagehot critică poemele lui Tennyson (*Enoch Arden and Other Poems*) și Browning (*Dramatis Personae*) pentru elaborarea excesivă a textelor.

³ Alfred Austin, *The Poetry of the Period*, Paperback, 2010.

Bagehot susține „literatura pură”, care strălucește prin simplitate, ideal poetic ce seamănă cu poezia lui Arnold. Criticul deosebește două tipuri de artă (arta pură și arta împodobită, ornată) și afirmă că există o legătură puternică între subiectul textului și stilul abordat.

Poezia victoriană nu a cunoscut un program estetic, în care să se stabilească principalele direcții ale acestui tip de text liric, așa cum s-a întâmplat, de exemplu, cu mișcarea preraphaelită (revista „The Germ: Thoughts Towards Nature In Poetry, Literature and Art”). Filozofi ai vremii respective, dar și poeți victorienii au scris o serie de articole în care au discutat despre rolul poetului în cultură și societate, despre ce este o poezie și cum trebuie scrisă. John Stuart Mill, în eseu *Thoughts on Poetry and its Varieties* (1833), consideră că poezia trebuie să exprime adevărul, dar și să sensibilizeze cititorul; Jeremy Bentham, filozof utilitarist, susține că poezia este un gen literar inutil, întrucât nu are un scop public; Thomas Carlyle elogiaza rolul poetului în eseu *The Hero as Poet* (1840), asemănându-l cu un geniu individual, cu un mare vizionar care, prin imaginație, poate găsi frumusețea adevărată, idee care se suprapune peste concepția romanticilor englezi despre poet; Matthew Arnold, în *Study of Poetry* (1880), precizează că, într-o epocă științifică, darwiniană, în care trăiau victorienii, oamenii se întorceau către poezie pentru a da un sens propriei vieți, pentru a-și interpreta existența, poezia oferind societății o nouă religie, întrucât oamenii se confruntau, acum, cu dispariția lui Dumnezeu. Astfel, poezia victoriană devine o nouă religie în epocă.

Legătura dintre epoca victoriană și modernism se face prin mișcarea preraphaelită, primul grup de poeți care are un program estetic, considerați drept vestitori ai unui alt tip de literatură, prin: elementele de intertextualitate, imaginile sexuale șocante, întoarcerea la arta pură, a artiștilor italieni, parodie, poezia epică, estetism, impresionism etc. Fără îndoială, liricul este unul dintre cele două genuri literare (alături de genul epic) al cărui scop a fost acela de a surprinde, în epoca victoriană, totalitatea unei lumi. Ei au fost priviți ca un grup eterogen de către contemporani, dar și de către succesori. Cei șapte preraphaeliți considerau că arta engleză poate fi revitalizată doar printr-o revoluție: întoarcerea dramatică la arta pură, curată, ce caracteriza arta artiștilor italieni de la începuturi. Inițial, preraphaeliții erau cunoscuți pentru fidelitatea acordată detaliului. Elementul principal care îi detașează pe poeții grupului preraphaelit de Tennyson și Browning este interesul acordat relației senzualului cu simbolicul. Preraphaeliții („the Pre-Raphaelite Brotherhood” – „PRB”) au fost primul grup de artiști care au articulat o estetică, iar termenul care îi desemnează, inițial, descria o mișcare în artele plastice, pe principiile căreia, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), John Everett Millais (1829-1896) și William Holman Hunt (1827-1910) și-au susținut revolta împotriva artei academice, din anii 1840, dorința lor fiind aceea de a se întoarce la puritatea artei de dinainte de Rafael. Picturile lor erau caracterizate de elemente precum tehnica detaliului, abundența obiectelor simbolice, prezența religiosului și a medievalului etc. Grupul se separă, la ceva timp după înființare, însă după aproximativ zece ani, se reconstituie, numele care apar acum fiind Rossetti, William Morris (1834-1896) și Edward Burne-Jones (1833-1898). Faza a doua a preraphaelitismului pictural e diferită de prima prin stilizarea subiectelor erotice cu înțelesuri simbolice.

Extensia termenului „preraphaelit” se face și asupra poeziei, întrucât doi dintre pictorii mișcării, D. G. Rossetti și W. Morris, erau poeți, iar celelalte figuri poetice, printre care Algernon Charles Swinburne (1837-1909) și Christina Rossetti (1830-1894), aveau legături personale cu ei. Primele texte lirice preraphaelite de necontestat, sunt cele două sonete pe care D. G. Rossetti le scrie în josul ramei tabloului său, *The Girlhood of Mary Virgin*, din 1849:

„This is that blessed Mary, pre-elect
God's Virgin. Gone is a great while, and she
Was young in Nazareth of Galilee.
Her kin she cherished with devout respect:
Her gifts were simpleness of intellect
And supreme patience. From her mother's-knee
Fruitful and hopeful; wise in charity;
Strong in grave peace; in duty circumspect.”⁴

Acești poeți au fost priviți ca un grup eterogen, de către contemporani, dar și de către succesori. Textele poetice timpurii ale lui D. G. Rossetti și Morris abundă de amănunte fine, detalii senzuale care au rolul de a creiona emoția, sentimentul în jurul căruia se construiește întreaga poezie. Pentru Dante Rossetti, asemenea tuturor poezilor grupării în discuție, Arta era acum mai importantă decât religia, decât creștinismul, de aceea, are loc o permutare între cele două, Arta fiind noua religie căreia poezii i se supun. Mai târziu, filozoful german Hans-Georg Gadamer vorbește despre *religia artei* sau *a culturii* și consideră că acest concept apare odată cu secolul al XIX-lea, de fapt, odată cu apariția unui nou tip de artist care se vrea un „mântuitor lumesc” (Immermann)⁵.

Multe dintre poeziile anilor 1890 se grefează pe poetica decadentistă a lui Wilde, inovațiile lirice fiind mai ales la nivelul subiectului abordat – detalii despre viața urbană modernă, despre machiaj, trenuri, țigări etc. Arthur Symons a reprezentat cea mai puternică legătură dintre scriitorii britanici și cei francezi, întrucât prin opera sa *The Symbolist Movement in Literature* (1899), face cunoscută poezilor din spațiul anglo-saxon poezia lui Verlaine, Baudelaire și Mallarmé. El este cel care propune termenul de „decadență” pentru a descrie noua mișcare literar-artistică din Europa, caracterizată de o intensă conștientizare de sine, de mult rafinament, dar și de perversitate morală. Pentru Rossetti, Morris și Swinburne, cunoașterea unor texte poetice simboliste franceze nu a însemnat familiarizarea cu noi stiluri poetice, ci noi moduri de simțire, de trăire interioară.

Prerafaeliții au dezvoltat o poetică centrată pe impresii vizuale, înțeleasă adesea ca o metodă de comunicare a unui peisaj care emoționează. Impresionismul se dezvoltă din poezia sentimentală a epocii victoriene. Coexistența elementelor simboliste și a imaginilor onirice e reliefată în poezia Christinei Rossetti. Enigmaticul poem *My Dream* surprinde imagini de coșmar cu crocodili ce devorează oameni, ideea autoarei fiind aceea de a enfatiza societatea puternic patriarhală în care trăia.

Poezia victoriană din perioada timpurie își preia estetica din romantism, urmând ca odată cu moartea romanticilor să-și dezvolte o viziune poetică proprie, cu propensiuni „insulare”, ce pare să nu aibă nimic în comun cu cele aparținând altor spații culturale europene. Principalele teme și motive regăsite în poeziile acestei epoci sunt: natura (privită separat de societatea în care trăiau victorienii și cu dorința de a fi controlată); iubirea (dragostea dintre bărbat și femeie e una superficială, întrucât raportul dintre cei doi satisface dinamica subiect-obiect); imaginea femeii casnice, gospodine, lipsite de dorința de

⁴ *Pre-Raphaelite Poetry. An Anthology*, edited by Paul Negri, Dover Publications, Mineola, New York, 2003, p.46.

⁵ Apud Lucia Cifor, *Trasee hermeneutice*, Editura Technopress, Iași, 2009, p. 69-83.

cunoaștere, de autodepășire; moartea; religia (marcată clar de convingerea absenței lui Dumnezeu) etc. Victorienii au fost „moștenitorii” romanticilor, asimilându-și de la aceștia scepticismul, neîncrederea în religie, interesul pentru ocult și misterios etc. În timp ce poeții romantici aveau îndoieli cu privire la existența lui Dumnezeu, cei victorienii erau convinși de absența Lui, un exemplu potrivit în acest sens fiind poezia lui Matthew Arnold, *Dover Beach*, 1867:

„Ah, love, let us be true
To one another! For the world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.”⁶

Utilizarea frecventă a tehnicii detaliului și abundența ornamentelor stilistice susțin accentele „gotice” ale poeziei victoriene. Este inovatoare față de mișcarea literară precedentă, romantismul, prin prezența monologului dramatic.

La început, epoca victoriană e una a religiei, din moment ce îndoiala religioasă e privită cu atâta severitate. Dar după apariția *Originii speciilor*, lumea începe să se vadă altfel. Epoca a trebuit să facă față controverselor sceptice la un nivel neatins anterior, dramaticelor contestări ale înseși credinței religioase. Poeții sesizează repede neajunsurile religiei și își iau misiunea în serios. Astfel, ei își asumă un rol profetic într-o societate pe care nu voiau s-o lase în „chingile” determinismului. În scurtă vreme, poezia se substituie religiei înseși, devenind o formă dezintegrată a credinței, în care se poate ușor desluși tiparul gândirii victoriene. Așa ne putem explica revolta împotriva tuturor valorilor esențiale ale vremii: optimismul, seriozitatea, puritanismul, dezvoltarea științei. În locul acestora, poeții reprezentativi impun valori arhetipale, ce vor consacra spiritul victorian în realizările sale estetice majore: formă dramatică, doze de misticism, epicurism, melancolie, efectele „stilistice” ale pierderii credinței, anxietate privind viitorul, exotism nefamiliar. Îndoielile, deziluziile, temerile, falsele consolări frizează agnosticismul și nihilismul, iar acestea din urmă capătă forța unor amenințări într-o epocă a raționalității și dau senzația de *fin de siècle*. Conflictul dintre dorința de a accepta lucrurile așa cum sunt (posibil, o influență orientală), fără nicio obiecție, și cea de a se îndepărta de convenții pare a fi o manevră tipic victoriană târzie.

E greu să găsești trăsături comune la poeții victorienii ale căror opere conțin o varietate de teme, motive, imagini, tonalități, expresii etc. Proteismul e trăsătura dominantă a acestei poezii. Cauza acestei varietăți trebuie căutată în noile atitudini intelectuale, comerciale, politice, sociale ce au redus importanța poetului în societate. Studiul poeziei victoriene necesită și considerarea poziției și funcției poetului în noua lume. Cu excepția frăției prerafaeliților, poeții victorienii s-au izolat nu numai de mișcările și curente dominante, în Anglia și Europa, dar și unii de alții. Nu există „școli” de poezie bine definite sau de anvergură, iar grupurile și

⁶ William E. Buckler, *op. cit.*, p. 617.

mișcările care contează sunt utilitariștii, evangheliștii și mișcarea Oxford – prea puțin pentru a vorbi despre adevărate identități literare.

Dezvoltarea științelor naturale și a unor tendințe în viața socială și politică, filozofică și religioasă (ne referim la disputele ce vizau însăși existența religiei) au dus la o minimalizare a poeziei și, uneori, chiar la ostilitate față de ea. E lesne de constatat că poetul nu avea siguranța statutului său cultural și credem că varietatea poetică e și rezultatul acestui sentiment de nesiguranță și disconfort social. Nu întâmplător, Arnold numea epoca drept „nepoetică”, iar Thomas B. Macaulay scria negru pe alb: „în timp ce civilizația avansează, poezia aproape sigur cade.”

Cum menționam mai sus, paradoxal oarecum, paralel cu decăderea poetului, se evidențiază natura profetică a acestuia, apelând la nevoile sociale și morale ale timpului, deși experimentul romantic a exercitat o oarecare influență. Poetul victorian oscilează între un angajament social și moral și sensibilitatea personală. Soluția problemei e tipic victoriană: inventarea unor voci alternative pentru exprimarea emoțiilor sau ideilor. Marele succes victorian în ceea ce privește forma poetică e monologul dramatic, ce a permis generarea unui „eu” poetic sau a unei „voci” poetice pentru exprimarea indirectă a unor sentimente private.

E interesant, prin urmare, să studiezi cum reflectă varietatea de forme și teme noua diversitate socială și culturală, ce a urmat industrializării și progreselor științifice, cum acestea din urmă au avut drept consecință însemnată vulnerabilitatea generală a rolului poetului. Așa ne explicăm de ce victorienii s-au împotrivit uzului didactic al poeziei și artei, în general, în vederea construirii unui orizont de așteptare, în conformitate cu mersul epocii, cu conotații morale, sociale, religioase. În acest sens, ni s-a părut oportun să studiem tendințele poeziei victoriene asociate cu mișcarea literară neangajată și cu estetismul prerafaeliților. Odată cu creșterea scepticismului și pesimismului din a doua jumătate a epocii de care ne ocupăm, apar, cum am mai spus, substitutele religiei. Unul dintre ele s-a dovedit a fi „arta”, iar prerafaeliții, al căror rol nu e bine definit în epocă, au fost principalii propovăduitori și apărători ai acestei concepții.

Bibliografie

- Austin, Alfred, *The Poetry of the Period*, Paperback, 2010.
- Buckler, William E., *Three Major Victorian Poets: Tennyson, Browning, Arnold*, Houghton Mifflin Company Boston, 2006.
- Chesterton, Gilbert Keith, *The Victorian Age in Literature*, BiblioBazaar, 2007.
- Cifor, Lucia, *Trasee hermeneutice*, Editura Technopress, Iași, 2009.
- Cronin, Richard, *A Companion to Victorian Poetry*, Oxford, Blackwell Publishing, 2002.
- Moran, Maureen, *Victorian Literature and Culture*, Continuum, 2006.
- Negri, Paul (editor), *Pre-Raphaelite Poetry. An Anthology*, Dover Publications, Mineola, New York, 2003.

POLITICAL ACTIVISM AND ROMANESQUE FICTION IN THE WRITINGS OF DRAGOȘ PROTOPODESCU

Alina Dorle, PhD Candidate, Technical University of Cluj-Napoca – North University Center, Baia Mare

Abstract: Without having today the notoriety of Nae Ionescu or of Nichifor Crainic and without making a big fuss of a famous name in the field of interwar literature, which is due to drastic purification, first of all, that took place after 1945 and in the same time the non-existence of a later rehabilitation, Dragoș Protopopescu is part of the myriad of top intellectuals of the Romanian interwar period, of those who, through their personality and erudition, marked minds of people and initiated new horizons of knowledge. A professor of English at the University from Bucharest, Dragoș Protopopescu is, most of all, a promoter of English culture and civilization in the Romanian cultural area, an eccentric, sententious and ironic poet, writer, essayist and journalist, however, in the same time, not lacking the metaphorical lyrical expression of the speech. Under ideological aspect – according to privilege of the political activism of Eliade and Cioran – Protopopescu is categorized among the intellectuals who exhibited special right-wing ideological tendencies and even engaged in a political publicist activism and an unequivocal political commitment.

Keywords: right-wing ideology, political commitment, political detention, the mystical

Tentația dreptei s-a exercitat simptomatic de la începutul deceniului al patrulea într-o formă expresă, chiar intempestivă asupra elitelor intelectuale, în special asupra acelor care, prinși în vârtejul experimentalității și al emergenței factorului spiritual aclamat în *Itinerariul* lui Eliade de la 1927, se raliau la un activism politic de esență naționalistă, insurgent și denunțator pentru tiparele erodate ale politicianismului democrat interbelic. Grupul strâns în jurul lui Nae Ionescu și al *Cuvântului* – este vorba de generația de tineri intelectuali născuți în primul deceniu al secolului XX, (Eliade, Cioran, Haig și Arșavir Acterian și alții din generația criterionistă), s-a manifestat în favoarea noilor formațiuni de dreapta odată cu trecerea mentorului lor de partea Mișcării Legionare, în 1933. Afirmarea acestui puternic curent de intelectuali în planul ideologiei legionare a fost definitoriu pentru marcarea caracterului elitist al Mișcării din perioada sa de ascensiune. Premergător însă acestui val intelectualizant s-a evidențiat afinitatea vizionară a legionarismului cu sloganele etnic-ortodoxizante, cultivate de grupul de intelectuali – cu aproximativ 10 ani mai în vârstă decât generația lui Eliade – din jurul *Gândirii*, în care se încadrează personalități ca Nichifor Crainic, Lucian Blaga sau Dragoș Protopopescu. Francesco Veiga în studiul său despre Garda de Fier consideră că gândirismul a creat un mediu cultural, concentrat pe ideea naționalismului și a religiozității, propice pentru aderarea tinerilor intelectuali la politica de extremă dreaptă. «*Codreanu și intelectualii legionari au intrat în politică sub semnul acestei mișcări care impregna mediul cultural românesc al anilor douăzeci.*»¹ În 1932, sub directivele lui Nichifor Crainic, apare revista *Calendarul*, cu o orientare ideologică accentuat spre dreapta, totuși fără a avea inițial angajamente politice. Este punctul de afirmare, în sensul unei conștiințe naționaliste, a primei serii de intelectuali care aderă la Mișcarea Legionară, printre care se numără figura prodigioasă a anglistului de la Universitatea din Cernăuți. Istoricul Armin Heinen constată că

¹ Francesco Veiga, *Istoria Gărzii de fier. Mistica ultranationalismului*, Editura Humanitas, 1993, pag. 169

această pătrundere a clasei intelectuale se datorează în special publicisticii, ca formatoare de opinie publică, diferitele ziare susținătoare ideologiei de dreapta erau citite frecvent de studenți, preoți sau profesori. Fără a se pronunța de altfel de partea vreunui partid, cel puțin în faza sa incipientă, **Calendarul** condus de Nichifor Crainic înclină treptat înspre extrema ideologică naționalistă: « *În primele luni, Crainic a căutat să nu se apropie prea mult de nici unul dintre partidele potențiale de dreapta, punându-le la dispoziție în mod egal spațiu pentru publicitate. Dar cu timpul, unii redactori s-au angajat pentru un partid sau altul. Astfel, Dragoș Protopopescu și-a anunțat public simpatia pentru Legiune, alături de Toma Vlădescu, N. Crevedia, Tr. Cotigă și Mihail Polihroniade. Si preferințele lui Crainic s-au îndreptat de la sfârșitul anului 1932 către acest grup.* »²

Dragoș Protopopescu face parte așadar din rândul intelectualilor care au acordat încredere Mișcării Legioanare destul de timpuriu. Activitatea sa în acest aspect de nuanță politică se limitează însă, cu excepția a două candidaturi pe listele Mișcării Legionare, Una în 1932, ca deputat de Botoșani³, iar cealaltă, în 1937, la articole ideologice publicate în diferitele reviste de coloratură: **Calendarul**, **Porunca Vremii**, **Sfarmă Piatră** sau **Buna Vestire**, unde este director. Articole scrise în stilul său caracteristic, îl încadrează în rândul jurnaliștilor excentrici, pamfletar ironic, cu ascuțimea sarcastică a expresiei. Amintim articole precum **Pedeapsa cu moartea**, **Înger și demon**, **Pericolul evreiesc**, **Constituția lui Arvinte**, **Insurecția bătrânilor**.

O serie de articole cu tentă panegirică sunt dedicate celor doi martiri legionari Moța și Marin, ale căror funeralii, de o mare anvergură, au dobândit o însemnătate aparte în istoria Mișcării. Intelectuali de seamă (Eliade, Nae Ionescu, Iorga) scot în evidență cu această ocazie puterea de sacrificiu în numele unui ideal sau credințe. Dragoș Protopopescu vorbește despre absolutul unei morți exemplare, despre semnificația jertfei și reverberațiile sale în conștiința colectivă: « *Suntem oameni norocoși. Scriem în genunchiat. Scriem la căpătâiul celor mai frumoși morți ai României de azi. Apărem în umbra a două morminte a căror glorie ne înconvoaie, și suferință ne cutremură. Dar a căror jertfă și credință mai presus de orice ne leagă.* » Moartea celor doi lideri legionari devine un factor de coeziune, un imbold puternic de convertire și de manifestare a virtuților legionare ce impresionează masele și ridică în același timp semne de îngrijorare pentru politicienii vremii. Prin articolele momentului apar mențiuni referitoare la ideologia *omului nou*, cu valențele sale religioas ascetice și configurarea unui tip de eroism ce frizează chiar fanatismul: « *Așa grăiește, la flacăra catafalcului, ultimul ordin al Omului Nou. Și spune mai departe Omul Nou: «Se înființează începând de astăzi secția Moța-Marin, cu lozinca: Totdeauna gata e moarte. Numărul celor care o compun nu va putea trece niciodată de 10.000.* » 10.000 – scrie mai departe Dragoș Protopopescu – *Superbă apoteoză a jertfei, dumnezeiesc evantai proiectat pe cer de trupul înaripat al celor doi! În lacrima care îmi dă – cu mâna pe piept – întâia oară când așez un rând pe hârtie, eu văd irizat în zeci de mii de raze tot Răsăritul care va veni. Scriem cu fața la acest Răsărit. Scriem cu fruntea luminată de nimbul lor.* »⁴ Se resimte în articolele sale scânteierea expresiei ironice,

² Armin Hainen – *Legiunea Arhanghelului Mihail: o contribuție la problema fascismului internațional*, București, Ed. Humanitas, 2006, pag.169

³ Zigu Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreapta românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995, pag. 242

⁴ Dragoș Protopopescu – *Contemporanii lui Isus...*, în *Buna Vestire*, An I, nr.I, 22 februarie, 1937

necruțătoare în ceea ce privește politicianismul erodat, așa-zis democratic sau a oricăror forme de decadență și pervertire a unui ideal socio-politic-religios prefigurat cu exigență de doctrina legionară și pecetluit de jertfă. Imperativul jurnalistului trădează exaltarea și poziționarea sa în rândul celor mai aprigi condeieri legionari: „Să ne jertfim permanent pentru țară și neam. Să ne apărăm pe noi înșine, cu toată puterea noastră, împotriva a tot ce ar putea să scadă înălțimile jertfei”⁵, fără a-și reprima în același timp irizările lirice ale expresiei și trăirile înflăcărare de nimbul revelator al sacrificiului: „Aș vrea ca pieptul meu să aibe astăzi mii de latitudini ca să închidă în el toată exaltarea, tot dumnezeiescul val ce urcă până la cer sufletul unei românimi de câteva milioane de oameni.”⁶ De cele mai multe ori însă, critica acerbă la adresa incompetențelor clasei politice sau a Guvernului alimentează spiritul sarcastic și zeflemitor cu care desființează pe rând hotărâri guvernamentale (de pildă în articolul **Legiferarea Destinului**), personalități de marcă a momentului, profesori universitari sau miniștri (în articole precum **Congresul Gloabelor** sau **Dinu Brătianu, centru de atracție**), precum și aspecte sociale marcate de infiltrarea germenilor comunismului, pe care autorul le repudiază cu vehemență. Un exemplu în acest sens este abordarea problemei muncitorești, în articolul **Înger și demon: sau Primatul muncii românești**⁷, în care scopul și modalitatea de realizare a taberelor de muncă legionare (eliberatoare, cathartice, spirituale) sunt prezentate în contrast puternic cu tendințele de exploatare a muncitorului de către o clasă de extracție alogenă, cu perspective marxiste, prefigurând aici munca așa-zis patriotică din perioada regimului communist. De altfel, taberele de muncă legionară, atât de controversate în epocă, sunt pentru Dragoș Protopopescu forme de cultivare a valorilor etice care vizează în special sensul unor termeni precum disciplină, onoare, sacrificiu, dăruire de sine, abnegație, dobândind chiar conotații spirituale, într-un proces de desăvârșire a individului și, în extenso, a societății: “Munca manuală de care până acum erau legate numai suferința și sudoarea, acest tineret a transfigurat-o în soarele inimei și a ridicat-o la rang etic. Asociată cu toate înălțările omului ea a devenit cântec pe bazele flăcăilor cu brațul gol. Sudoarea a devenit noblețe, palma bătătorită, pergamen de pravilă nouă românească. Poate pe acest pergamen s-au scris în ultimii ani cele mai frumoase acte de devotement și poezie, disciplină în spirit, jertfă, voie bună și credință.”⁸ Drept pentru care, interzicerea prin lege a taberelor de muncă a generat critici acerbe la adresa guvernanților, atitudini persiflante și o accentuare a spiritului combativ. Viziunea idealistă a jurnalistului legionar contrastează puternic cu realitatea unor evenimente de ordin politic, social și chiar cultural, prin care se sesizează precaritatea sistemului guvernamental și ignoranța politicianilor cu privire la sensul autentic al activității legionare: “Guvernul în caraghioasele lui eforturi de a se ține de mișcarea legionară face impresia unei tagme de ȣigănuși care se agață de un mare express. Si, ce e mai caraghios, nu ca să meargă și ei, dar ca să-l oprească! Noi le spunem de la locul la care totdeauna am stat – ca să râdem de ei – la o parte, trece Destinul!”⁹

⁵ Dragoș Protopopescu, *Casta biruitoare*, în *Buna Vestire*, An I, nr.5, 26 februarie 1937

⁶ Dragoș Protopopescu, *Contemporanii lui Isus...*, în *Buna Vestire*, An I, nr.1, 22 februarie, 1937

⁷ Dragoș Protopopescu, *Înger și demon: sau Primatul muncii românești*, în *Buna Vestire*, I, nr.13, 7 martie 1937, p.1.

⁸ *Legiferarea destinului*, în *Buna Vestire*, AnI, nr.4, 25 februarie 1937

⁹ *ibidem*

Nici clasa intelectuală, în speță cea a profesorilor universitari, nu scapă neatinsă de ascutimea ironiei sale, mai ales când acestora li se reproșează interesul accentuat pentru politică sau pentru portofoliile ministeriale, minimalizând astfel aria culturală pe care o reprezintă. În articolul **Congresul gloabelor**, profesorii universitari de la Iași, “își renegă catedra, pleacă de fapt din universitate; dar vor ca studenții să creadă mai departe în ei, să vină după ei! Să vină – au neobrăzarea să o spună – nu la universitate unde ar găsi numai umbra lor tristă pe pereți – ci să vină după ei, în partid! Toată tema congresului a fost cum să-i atragem pe studenți la democrație.” Este vorba despre un soi de “proxeneitism universitar” după vorbele autorului care nu se sfiește să se adreseze cu maximă vehemență, într-un soi de retorică ultragiantă, colegilor săi de breaslă, ahtiați după voturi și aderenți: *Ascultați proxeneitism universitar, ascultați sobor de țate care se dau după colțul străzii Corăbiei și fac cu mâna la tineri să intre înăuntru.*¹⁰

Unele articole se constituie ca niște veritabile medalioane, fie elogioase, învăluite în expresia sensibilizatoare a metaforei, inedite și acaparatoare, trădând o înclinație puternică pentru liricizare, cum e de pildă articolul **Cantacuzino**¹¹, fie denigratoare, în care expresia se încarcă de voluptatea ironiei implacabile, de o incisivitate uneori dusă până la malițiozitate, nu însă fără nelipsite sale irizări liric catalizatoare, din portretul unui Dinu Brătianu, spre exemplu.¹²

În primăvara anului 1938, odată cu suprimarea Mișcării Legionare, este arestat din nou, moment în care se dezice de legionarism, abjurându-și convingerile. În anumite articole și studii istoriografice de profil se vorbește despre disidența sa, pentru unii condamabilă, pentru alții, doar o înscenare a guvernului. Actul disident este confirmat și de liderul Mișcării de după moartea lui Codreanu, Horia Sima¹³ sau de alți cercetători ai Mișcării Legionare, unii considerând că adeziunea sa la legionarism a fost motivată de anumite interese de ascensiune pe scară universitară, în virtutea apartenenței la segmentul efervescent al intelectualității cu opțiuni de dreapta¹⁴. Lucian Boia îi suspectează de asemenea trădarea, considerând-o ca un gest disperat de a-și menține catedra universitară¹⁵. Resorturile interioare sau de circumstanță care l-au determinat pe Dragoș Protopopescu să acționeze în acest sens rămân neelucidate, cert este însă faptul că profesorul își încheie de facto, în această perioadă, activismul legionar.

Activitatea jurnalistică a lui Dragoș Protopopescu reflectă într-o oarecare măsură atitudinile sale și luările de poziție în vederea susținerii unei ideologii de extremă dreaptă, însă viziunea sa despre ceea ce a însemnat legionarismul ca fenomen social și ca trăire autentică se conturează abil în trilogia romanescă **Fortul 13** și **Tigrii** (vol I și II). Romanele transpun în cheie metaforică experiența carcerală a autorului, arestat la Jilava alături de alte nume celebre ale peisajului intelectual de dreapta, ca urmare a asasinatului politic de la Sinaia, din decembrie 1933. Se poate vorbi așadar de un roman al experienței, susținut de autenticitatea

¹⁰ Dragoș Protopopescu, *Congresul gloabelor*, în *Buna Vestire*, an I, nr.3, 24 februarie 1937

¹¹ vezi articolul *Cantacuzino*, în *Buna Vestire*, an I, nr. 7, 28 februarie, 1937

¹² vezi articolul *Dinu Brătianu, centru de atracție*, în *Buna Vestire*, an I, nr.7, 27 februarie 1937

¹³ Horia Sima – *Mari existențe legioanre. Traian Brăileanu, în Țara și exilul în Curier informativ al Mișcării Legionare*, An II, Nr.11, septembrie 1966, Madrid.

¹⁴ Corneliu Ciucanu, *Conceptul de elită în viziune legionară*, în *Radiografia dreptei românești*, Ed. FF Press, București, 1996, pag. 281

¹⁵ Lucian Boia, *Capcanele Istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950*, Editura Humanitas, București, pag.139-140

auctorială, chiar dacă jucată sub masca protagonistului, dar care relevă însă aspecte de natură autobiografică. Realitatea istorică se prezintă într-un plan de fond, pe care se grefează cu o expresă tentație a ficționalizării, universul fenomenului legionar, marcat de idealismul său social, etic și spiritual.

Dragoș Protopopescu dezvoltă tehnicile narative moderne (experiențialismul, autenticitatea, parodiarea realității), narațiunea axându-se mai degrabă pe conturarea unor experiențe interioare, inițiatice. Acțiunea în sine, deși corespunzătoare realității istorice trăite devine, mai ales în a doua parte a trilogiei, în ***Tigrii***, doar simplu pretext pentru confesiune și mai ales pentru reliefarea cu acuitate a unor trasee existențiale, a unor schimbări de viziune ideologică ce sfârșesc inexorabil în revelația convertirii. Ineditul formulei sale narative și a stilului său depășește însă paradigmele moderne ale literaturii interbelice. Erudiția bogată manifestată pregnant în inserțiile livrești, irizările aluziv ironice, ornamente stilistice de o mare forță penetrantă, cu un echivoc metaforic camuflant și totuși declamator sau chiar cu eleganța expresivă a unui veritabil dandysm, exaltat și sensibilizator definesc amprenta stilului său creator. În plus, dedublările și convențiile naratologice, livrescul manifestat cu vădită naturalețe, dislocările frecvente din cadrul narațiunii, adresările directe și angajarea lectorului în cadrul narațiunii, proiecțiile portretistice și pasaje în colaj, discursul parodic, adesea comic prin tenta vizibil ludică și amprenta calamburului, lăsând totuși să se întrevadă tragicul ascuns al situației, anticipează fără îndoială, literatura postmodernă a anilor 80. Dragoș Protopopescu este așadar, în acest sens, un precursor al postmodernismului în literatura română.

Specificul artei sale trădează însă invariabil – aspect mărturisit și de puținii săi comentatori – o formație intelectuală puternic marcată de arealul cultural englezesc căruia autorul pare a-i fi tributar. Mircea Anghelescu în lucrarea sa ***Poarta neagră. Scriitorii și închisoarea*** îi recunoaște scriitorului calitatea de „*prozator experimental (...) cu procedee mimetice, post-moderne încă de atunci, pastişând sau parodiind stiluri și chiar texte celebre din literatura britanică.*”¹⁶

Deși pornește de la o experiență personală, autorul depășește cu mult cadrele unei opere cu tentă memorialistică, realitatea trăită cunoaște în paginile romanului un puternic proces de sublimare a experienței, până la transgresarea ei în ficțional. George Achim vorbește în acest sens despre o ficționalizare a realului sau „*ficționalizare a non-ficționalului*”. Realitatea istorică, evenimentială, grefată în acțiunea romanului este prevalată pe un plan secund de o altă realitate, cu valențe spirituale, care confirmă de altfel viziune idealizată a autorului despre virtuțile înalte, cultivate uneori până la fanatism, în cadrul activismului legionar: eroism, cultul suferinței, al sacrificiului, lupta pentru dreptate, iubirea de neam, credința religioasă. Realitatea este reconstruită așadar în cheie metaforică, aspectând în substratul romanului un soi de „propaganda fide” atent camuflată în aura comico-parodică a acțiunii.

Cu toate acestea, elementele realității, fie că e vorba de orașe, organizații sau personalități, sunt recognoscibile în denumirile transfiguratoare, cu mai mult sau mai puțin echivoc, din cadrul romanului: Ruritania este transfigurarea artistică a României, Bucara reprezintă Bucureștiul, în timp ce închisoarea Jilava, derobată fictiv de constrângerile ei

¹⁶ Mircea Anghelescu - *Poarta neagră. Scriitorii și închisoarea*, Editura Cartea Românească, 2013, pag. 207

consacrate, devine un topos predilect pentru iluminare: Dumbrava. Mișcarea Legionară este recunoscută sub denumirea de Crucea de Oțel. Nichifor Crainic este portretizat în Onisifor Crai, Mihail Polihroniade, în Mișu Beroniade, Jean-Victor Vojen este Jean Marie Vauban, după cum Generalul Zizi Cantacuzino devine în paginile cărții Generalul Vivi Brancovan. În spatele aproape fiecărui personaj se ascunde o figură însemnată a Mișcării din deceniul al IV-lea.

Autorul însuși se regăsește în protagonistul romanului, Eulampe Sibică, personaj reflexiv, căruia autorul îi transferă întreaga sa viziune. Nu lipsește convenția unei dedublări a vocii auctoriale sau ineditul unei relații autor-narator-cititor ce sparge tiparele clasice: „*Domnul Eulampe Sibică roagă pe domnul Dragoș Protopopescu, managerul său literar, să roage pe cititor să nu se supere dacă de acum înainte domnul Eulampe Sibică nu mai răspunde de el însuși.*”¹⁷ În jurul acestui personaj, mască a autorului, se țese de fapt întreaga narațiune, alcătuită din secvențe cvasi independente, anecdote spectaculoase din istoria legionară. Profilul intelectual, moral și psihologic al autorului configurează întru totul personalitatea personajului: „*Ca să nu-și piardă suplețea eului, ca un aruncător cu discul, domnul Eulampe a scris în viață: poezii, drame, nuvele, biografii savante, studii, romane, pamflete – tot ce după împrejurări poate exersa tendoanele spiritului și da acea libertate de mișcări care e sacra voluptate a artei și singura noblețe de sânge a cuiva.*”¹⁸

Se știe faptul că Dragoș Protopopescu, în momentul arestării din ianuarie 1934, era deja una din figurile intelectuale de bază ale Mișcării. În **Fortul 13** însă, Eulampe Sibică nu pare a fi implicat activ. Este arestat din greșeală (nu atât ca simpatizant al organizației vânată până la absurd – orice element suspect era luat în considerare, fie el o banală predilecție pentru culoarea verde – cât mai degrabă datorită unei confuzii a numelui) și nu manifestă nici o atracție de ordin politic sau ideologic. Legăturile sale cu Mișcarea sunt foarte ambigue, el neagă apartenența la Crucea de Oțel și pare a nu fi familiarizat cu ideologia acesteia, deși cu o zi înaintea arestării își vizitase câțiva prieteni deja închiși la Dumbrava. Eulampe Sibică pare a fi mai degrabă un profan, ce urmează calea unei inițieri. Pe parcursul romanului acesta are revelația eroismului și descoperă în figurile legionare, pe care le portretează somptuos, adevărate virtuți existențiale, astfel încât, la finalul trilogiei, fenomenul „Crucii de Oțel” cu toate valențele sale etic-spirituale, este pe deplin asumat de către personaj.

De altfel, romanul **Fortul 13** debutează brusc cu perspectiva unei inițieri, a unei renașteri, anticipând evoluția protagonistului: „*Domnul Eulampe Sibică s-a născut în al treizeci și doilea an al vieții sale. Cum? Foarte simplu, ca martir și erou național. Când? Într-un an așa de prost, că Dumnezeu dacă ar ști tot ce s-a petrecut, ar refuza creștinilor să-i numere de la Hristos! Unde? În țara cu pâini și femei din belșug, voievozi de veacuri și lepre mair ecente cu biserici albe, și multe felinare roșii, cu asini demnitari și nume de eglogă: Ruritania. De ce? Fiindcă pur și simplu s-a întâmplat ca Domnul Eulampe Sibică să aibe ochii verzi.*”¹⁹ Eulampe Sibică are toate trăsăturile unui tânăr expansiv, libertin și fără prejudecăți, este un intelectual cu gusturi rafinate și tabieturi care-i trădează o expresă pedanterie aristocratică. Libertățile frivole, dezinvoltura, umorul, ironia și tendința polemică accentuează o concepție de viață dezinvoltă, ușor hedonistă, pentru care experiența închisorii

¹⁷ Dragoș Protopopescu, Tigrii, I, Editura Cugetarea, București, 1938, pag. 28

¹⁸ Dragoș Protopopescu, Fortul 13, Editura Elisaveros, București, 1998, pag 94

¹⁹ idem, pag.5

– mai ales datorită restricțiilor legate de confortul ambiental și de igienă – îi pare de-a dreptul intolerabilă.

Romanul prezintă arestarea bizară a lui Eulampe Sibică, și primele trei zile petrecute în închisoare, prilej cu care ochiul parodic al naratorului observă și comentează, fie cu ironie, fie cu sensibilitate artistică, idei, comportamente, replici. Romanul cuprinde inserții filosofice, ideologice, interpretări metaforice, anecdote comice.

Însă, ceea ce iese mai mult în evidență este impactul pe care credința legionarilor arestați, rugăciuniunea, cultul jertfei, cultul fraternității și chiar cântecul legionar care le atenua în varii momente teama, îl aveau asupra protagonistului.

Cântecului în coordonatele ideologiei legionare dobândește anumite funcții ce servesc în special psihologia mulțimii, el devine un factor echilibrant, care atenuază spaima și încită spiritele la solidaritate, conferă o anumită forță mulțimii prin cumulul de energie focalizată, realizând un fel de halou protector, un scut spiritual la umbra căruia gândurile, spaima, contradicțiile dispar. Efectul este eliberator, cathartic. În drum spre închisoare, alături de ceilalți arestați, Eulampe Sibică „*e de mult furat de cântec, și-a lăsat speculațiile, cum și un galoș în zăpadă; nu știe nimic merge ca un tambur major, bătând măsura cu bastonul. E mai ușor la un picior? Trebuie să fie un început din acea mult așteptată ușurare de sub povara ideilor...*” Meditația personajului este semnificativă: „*nu era decât o ciudată psihologie a mulțimii aceea care vroia ca, din piepturile sugrumate ale tuturor, prin nu se știe ce magic semnal, toată panica să dispară deodată și în locul ei un imn bărbătesc să tășnească până la cer: Pământul țării noastre geme, /Pământul care ne-a hrănit /Pământul șarei noastre strigă:/ De vitreg s-a cotropit.*”

Odată intrat în perimetrul închisorii, „*se putea spune că linia de despărțire s-a tras între două lumi: lumea de-adineaurea, agonizând în viciu, fals și murdărie; lumea tânără, care năștea întru Neam Rege și Hristos, la pușcărie.*”²⁰ Viziunea asupra închisorii corespunde și ea unei duble percepții: una din exterior, în care arestarea acestor tineri pe care-i știa curați, ca mazărea-n păstaie se dovedea o monstruoasă omul liber dintr-însul, care venea aici în vizită la prieteni în necaz. Arestat însă, „când venea nu ca vizitator ci ca viitor...vizitat, închisoarea îi părea ca o doamnă nobilă și nu așa perimată”. Eulampe Sibică, al cărui temperament vivace și dandysm incurabil fac ca aceasta realitate să-i repugne, vede totuși în propria sa arestare o experiență limită, pe cât de absurdă, pe atât de revelatoare de noi sensuri existențiale: „Domnului Eulampe nici nu-i trecea prin minte că o spuză de oficiali bine intenționați își dase mâna ca să-l facă din senin să cumuleze posturile de martir și erou național! (...) Și iată că-i ieșea înainte pușcăria cu depărtarea orizontală, dacă nu verticală! Găzduire miraculoasă, pentru a întoarce spatele lumii abjecte, în care – în lipsă de confort – te așezai numai cu sufletul. Dar cu un suflet eliberat, evadat din societate.”²¹ Momentul încarcerării, dincolo de ascutimea ironiei, este sensibilizat de largi efluvii de lirism nostalgic: „O eternitate în care intra. O ultimă aruncătură de ochi. Câmpul, scăpând de cocoașa neagră a închisorii, ca și când aruncase ceva de pe umeri, sărea în zări zglobii. Numai portativul liniei ferate mai amintea de glasul și mersul oamenilor. Dincolo de ea, până departe, zăpada

²⁰ idem, pag.68

²¹ idem, pag. 70

vorbea cu Dumnezeu. Ai fi spus chiar că Dumnezeu, pentru mai multă precizie, îi chiar scria ceva cu stiloul zvelt al plopilor.”²²

Succesiunea de portrete, încheiate cu subtilitatea și rafinamentul stilistic englezesc, conferă universului interior al închisorii o ambianță aparte, lipsită oarecum de tragismul întâmplării. Personajele reunite în condiția dată se confesează cu umor și nonșalanță, fiind de altfel „specialiști” în „*Dreptul și moartea – jertfa legionară*”, fără a fi prin aceasta umbriți de apetitul pentru glumă și amuzamentul reîntâlnirii pe câmpul de jertfă: „*Hă, hă, uite-l și pe Beronaide, de toți iubit, durduliu și blond, cu pântecul legănat în mers ca-ntr-un vals din Cavalerul Rozelor, își face apariția.*

- *Trebuia să merg de anul nou la Chihaia, cu o mare partidă de skiori. În loc să o iau în sus, însă, am greșit drumul, cum vedeți, și am luat-o în jos, spre Dumbrava... O ușoară patinare.*” Secvențele abundă în anecdote pline de haz legate de arestarea „cruciaților”, prelungite apoi în portretizări de o acuratețe artistică desăvârșită, cu minuțiozitate balzaciană și contururi expresiv metaforice sau fantezist caricaturale, profilând personalitatea complexă a personajelor, în dimensiunea lor interioară.

Se poate vorbi despre o veritabilă artă a descrierii în opera lui Dragoș Protopopescu, definind un stil original, de înalt nivel oratoric, sensibilizator fără a deveni patetic, elocvent și dezinvolt totodată. Sunt nelipsite ornamentele metaforice și inserțiile livrești cu care scriitorul jonglează ludic în reconfigurarea unor contururi vii rămase în memorie, dinamizate de scânteierea ironică a verbului, spectaculoase prin modernitatea conexiunilor ideatice, surprinse frecvent într-un glisando comico-tragic ce conferă textului aerul degajat al oralității și profunzimea simbolică a unor hieroglife.

Bibliografie

Mircea Anghelescu, *Poarta neagră. Scriitorii și închisoarea*, Editura Cartea Românească, 2013

Lucian Boia, *Capcanele istoriei. Elita intelectuală Românească între 1930 și 1950* (București, Editura Humanitas, 2011).

Armin Heinen, *Legiunea Arhanghelului Mihail: o contribuție la problema fascismului internațional*, (București, Ed. Humanitas, 2006).

Zigu Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

Francisco-Veiga, *Istoria garzii de fier 1919-1941. Mistica ultranationalismului*, (București, Ed. Humanitas, 1993).

Dragoș Protopopescu, *Fortul 13*, Editura Elisavaroș, București, 1998

Dragoș Protopopescu, *Tigrii*, vol I, II, Editura Cugetarea, București, 1938

Dragoș Protopopescu, în *Buna Vestire, ziar liber de luptă și doctrină românească*, an I, 1937

²² ibidem

MIGRATION, GLOBALISATION AND MULTICULTURAL IDENTITY IN THE BRITISH POSTCOLONIAL NOVEL

Angela Stănescu, Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Tîrgoviște

Abstract: The present article expounds a synthetic perspective on the paradigmatic themes and discourses characterising the postcolonial novel cultivated in Britain by such bicultural metropolitan writers as V. S. Naipaul and Salman Rushdie, whose writings treat of the complex historical, political, social and cultural quandaries arising in the wake of the former British Empire. Their texts are shown to have preceded and informed the key critical paradigms at the core of postcolonial theory and criticism and to have significantly contributed to the crystallisation of the theoretical domain of postcolonial studies or of such interdisciplinary areas as cultural and ethnic criticism. The overview of their work undertaken in the article also highlights the centrality of concepts and discourses of globalization, global citizenship, cultural hybridity and trans-national identity – phenomena seen as originating in the sweeping geopolitical changes of the postcolonial era of mass migration and global hybridisations.

Keywords: postcolonial, migration, hybridity, multiculturalism, global identity

Îmbogățind peisajul literaturii britanice contemporane cu perspectivele prismatice ale unui imaginar cultural ce răzbate din toate colțurile unei lumi aflate într-un dramatic proces de schimbare și reconfigurare geo-politică, romanul postcolonial rescrie istoria imperiului britanic din unghiul de vedere al periferiei coloniale. Cultivat de scriitori originari din spații culturale diferite, discursul postcolonial se circumscrie unei paradigme ideologice, tematice și estetice ce oglindește multiculturalismul specific societății și literaturii britanice actuale.

Ținând cont de diversitatea locațiilor culturale ce se înscriu în geografia literară a postcolonialismului, pluralul „literaturi postcoloniale” este considerat mai adecvat, incluzând literatura de expresie engleză din toate spațiile definite de experiența istorică a colonialismului. Mai mult, pentru a desemna spațiile culturale specifice în care aceste literaturi s-au dezvoltat inițial, având ca numitor comun limba engleză, s-au creat termeni subgenerici precum „literatura indiană de expresie engleză” („anglo-indiană” sau, mai exact, indo-engleză) sau „literatura caraibiană”. Denumirile aplicate literaturii din fostele colonii britanice au variat de la „literaturi ale Commonwealth-ului” – termen adesea contestat datorită implicațiilor privind hegemonia culturală a centrului imperial – până la „literaturi anglofone” sau „literaturi de expresie engleză”.

Termenul de literaturi postcoloniale este însă cel mai frecvent uzitat, într-o accepțiune compozită, ce trimite la o pluralitate de sensuri: istoric și geografic, social-politic, ideologic, cultural, lingvistic, generic și estetic. Reprezentările și discursurile literare specifice acestui curent sunt subsumate unei agende politice și ideologice naționaliste, menite să deconstruiască și să conteste discursurile colonialiste sau neo-colonialiste, să articuleze istoria colonială din perspectiva celor colonizați și ale migrantului postcolonial în lumea largă, o „minunată lume nouă” în care mobilitatea globală și amestecurile culturale au plămădit ceea ce astăzi numim globalizare. Literatura postcolonială s-a constituit ca manifestarea textuală a unei sensibilități coloniale ce a premers formulărilor de ordin teoretic, ideologic și estetic. Studiile postcoloniale s-au constituit într-un complex sistem teoretic ce îmbină cercetarea de

factură istorică, politică, ideologică, sociologică, economică, estetică și literară, cu antropologia și critica culturală, filosofia istoriei, psihologia socială sau psihiatria.

Temele și discursurile caracteristice textului postcolonial evidențiază consecințele experienței colonialității asupra conștiinței de sine a societății coloniale: sentimentul dezrădăcinării dintr-o matrice culturală originară, al marginalității și subalternității; dezorientarea noțiunii de apartenență; scindarea identitară cauzată de raportarea la două culturi și la realitatea conflictuală a hibridizărilor interculturale; necesitatea negocierii unui spațiu interstițial de identificare și asumare a unei viziuni hibride.

Emblematică pentru fenomenul literar generat de experiența colonialismului, a decolonizării și migrației postcoloniale, proza lui V. S. Naipaul (n. 1932) și Salman Rushdie (n. 1947), scriitori originari din spații culturale diferite (Indiile de Vest, respectiv India), ce au migrat către fosta metropolă imperială, se circumscrie unei paradigme ideologice, tematice și estetice ce oglindește multiculturalismul specific societății și literaturii britanice actuale.

Particularitățile tematice și discursive ale prozei lor ilustrează paradigmele formulate de teoria și critica postcolonială, grefate însă pe inerente idiosincrazii discursive și ideologice ce diferențiază reprezentărilor lor asupra lumii postcoloniale și eludează în același timp preceptele canonice ale criticii. Punctul major de convergență între operele îl constituie o poetică a dezrădăcinării și hibridității culturale, nuanțată, în fiecare caz, de imaginarul specific culturii de origine. Ceea ce îi caracterizează în mod esențial este identitatea biculturală și conștiința hibridității unui spațiu literar tot mai globalizat, în care ei preferă să se autodefinescă drept „scriitori internaționali”, evitând astfel o afiliere univocă la o anumită locație culturală sau tradiție literară. Ei se situează la granița dintre culturi și mentalități, sintetizând în creația lor elementele a doua moșteniri culturale – cea de origine și cea de adopție – astfel încât tradițiile de spiritualitate din Est și Vest fuzionează în spațiul hibrid al unui umanism universal, într-o reprezentare a condiției umane ce transcede barierele convenționale de naționalitate, rasă, etnicitate.

Acești romancieri își revendică descendența artistică din ceea ce Rushdie numește „arborele genealogic al prozei universale”, considerându-se nu numai scriitori internaționali, dar și cetățeni ai lumii, pentru care noțiunea de „acasă” devine incertă și greu de ancorat într-un anumit spațiu spiritual sau cultural. Opera lor se proiectează în universalitate prin reprezentarea unei umanități confruntate cu trauma istoriei, cu dislocările produse de imperialismul european sau asiatic, cu rigiditatea monologică a colonialismului și naționalismului deopotrivă, cu reconfigurările perioadei postbelice și adaptarea la schimbarea istorică. Indiferent de naționalitate, personajele lor trăiesc experiența istoriei la intersecția dintre public și privat, și sunt adesea afectate de sentimentul dezrădăcinării, al marginalității și dezafectării sociale, pe fondul cărora încearcă să-și redefinească identitatea. Dezrădăcinarea (spațială, psihică, socială sau identitară) și hibriditatea culturală sunt interpretate ca inerente spiritului postmodern și condiției umane în devenirea sa istorică, dar și ca trăsături definitorii ale identității diasporice din spațiul postcolonial reprezentat în romanele lor.

În destinele individuale sau colective reprezentate în aceste romane, dezrădăcinarea transpare ca stare existențială endemică (post)colonialității, ca efect paradigmatic al dislocărilor socio-politice, economice și culturale cauzate de colonialism. Dislocarea istorică generează o conștiință a dezrădăcinării, pe care textul postcolonial o anatomizează în toate ipostazele ei: inadaptarea și negarea propriei identități; alienare spațială sau socială;

sentimentul marginalității; aspirația escapistă de a migra către centrul lumii imperiale; dislocarea și relocarea geografică; dezorientarea culturală și identitară a emigrantului; sentimentul de ne-apartenență și confuzia noțiunii de „acasă”; conflictele inter- și intra-culturale; conștiința diferenței și imaginea alterității; identitatea minoritară; avatarurile condiției diasporice și dificultatea adaptării la noua cultură; asimilarea în cultura majoritară; aculturația.

Subsumată acestei teme centrale este cea a identității, conjugată în mod necesar cu cea a alterității. Naipaul și Rushdie sunt în egală măsură preocupați de mecanismele complexe ale construcției identității și imaginii de sine în toate aspectele sale (plan public/privat, identitate națională, etnică, rasială, culturală, religioasă), explorate și descrise adesea prin prisma psihanalizei. Procesele implicate în constituirea eului și a imaginii de sine reprezentate în romanele lor sunt interpretabile prin teoriile lui Freud și ale criticilor post-freudieni, în special Lacan. Conștiința experiențelor de deșurădăcinare, dislocare și hibridizare culturală, teoretizate de critica postcolonială ca fenomene fundamentale ce condiționează construcția identității individuale și colective în spațiile afectate de dominația colonială a fostului imperiu britanic, este individualizată și disecată prin toată gama manifestărilor și consecințelor ei.

Ipostazele hibridității culturale sunt ilustrate și la nivelul textului, a cărui sinteză structurală între tradiții și forme narative diverse se pretează și la o analiză din perspectivă naratologică. Textele lui Naipaul și Rushdie îmbină modele, tehnici narative, arhetipuri și mituri din țările de origine cu caracteristicile canonice ale romanului european. În special la Rushdie și Naipaul, se poate vorbi de o grefare a tehnicilor narațiunii orale pe convențiile narative ale romanului, prin care discursul naratorial capătă adesea inflexiunile dialogice ale povestirii orale arhetipale, menite să concorde cu complexele aluzii la miturile și eposurile indiene. Hibriditatea estetică a textului bicultural este completată și de dialogul intercultural implicit în diversitatea discursurilor reprezentate. Această polifonie discursivă amintește de viziunea lui Mihail Bakhtin asupra caracterului dialogic al discursului românesc. Romanele lor sunt paradigmatic conceptului Bakhtinian de roman dialogic sau polifonic. În același timp, caracteristicile discursive și formale ale prozei lui Naipaul și Rushdie reflectă hibridizările specifice prozei postmoderne: discurs metafictional, intertextualitate, parodie, pastişă, adesea accentuate de inflexiunile subversive ale ironiei sau autoironiei.

Problematica hibridității, caracteristică identității (post)coloniale, este definită și ilustrată prin experiențele fundamentale ce influențează și reglementează contactele între culturi generate de expansiunea colonială: alteritate; imaginea „celuilalt”; teama de imaginea celuilalt sau fascinația alterității; impactul stereotipurilor culturale; hegemonie și imitație culturală; diseminarea culturii imperiale în colonii prin politici educaționale și administrative; centralitate și marginalitate; subalternitate; identitate și apartenență interstițială; schimb cultural; biculturalism, multiculturalism. Aceste concepte mai degrabă abstracte și teoretice sunt proiectate ca experiență trăită, ca însăși textura vieților istorisite și a discursului narativ deopotrivă. Conceptualizarea lor critică este ulterior preluată de studiile culturale și postcoloniale. Teoretizările relativ recente ale lui Homi Bhabha și Gayatri Spivak cercetează, din perspectiva istorică și psiho-sociologică, procesele de constituire a identităților (post)coloniale. În viziunea acestor critici, conștiința hibridității identitare se cristalizează printr-un exercițiu narativ de recapitulare și internalizare a relației dintre centru și periferie, în ceea ce Bhabha numește „al treilea spațiu” al identității interstițiale. Modelele teoretice

identificate de aceste studii de critică culturală sunt ilustrate într-un mod complex și nuanțat de textele lui Naipaul și Rushdie, în care antagonismele și polaritățile istoriei coloniale sunt revizuite pentru a fi în final estompate de epifania hibridității, celebrată ca stare de grație, de reconciliere cu propria istorie și identitate.

Reprezentarea istoriei ca experiență colectivă și individuală este o altă temă centrală a discursului postcolonial. Textul postcolonial se constituie într-un demers de recuperare istorică și culturală a conștiinței de sine a societății coloniale, adesea în contextul dramatic al mișcărilor de eliberare națională, al provocărilor decolonizării și autoguvernării, precum și al definirii propriei identități naționale, etnice, rasiale și culturale, pe fundalul unei istorii marcate de hibridizările epistemologice și culturale ale proiectului colonialist. Rescrierea istoriei din perspectiva conștiinței colonialității se constituie într-un contradiscurs ce răspunde în mod dialogic discursurilor prin care puterea imperială și-a justificat expansiunea. Aceasta semnifică, pentru societățile din fostele colonii, un act necesar de auto-interpretare și auto-definire, pe care Rushdie îl definește metaforic ca pe un gest simbolic, prin care imperiul scrie înapoi către centru. Romanele lor îmbină tradiția romanului istoric european de factură realistă cu experimentele discursive și formale ce caracterizează reprezentările experienței istorice în romanul postmodern, pe care Linda Hutcheon îl definește prin termenul de „metaficțiune istoriografică”.

Tratarea istoriei coloniale și postcoloniale ca experiență și discurs situează romanele lui Naipaul și Rushdie la intersecția dintre postcolonial și postmodern. Proza lor tratează discursul istoriografic cu scepticismul și ironia prin care postmodernismul demitizează posibilitatea adevărilor absolute în general și a obiectivității textului istoric în particular. În multe dintre romanele acestor scriitori, istoriografia este privită în textualitatea sa, ca un construct discursiv a cărui validitate este subminată de limitările unui perspectivism ineluctabil. În textele lor, scrierea istoriografică și opera de ficțiune devin două ipostaze complementare ale narativității și textualității, tributare, deși în grade diferite, subiectivității oricărei reprezentări discursive.

Temele centrale tratate de romanul postcolonial pot fi interpretate prin prisma categoriilor generice ale utopiei și distopiei. Experiența (post)colonialității situează individul între realitatea unui spațiu și a unei identități indezirabile, adesea percepute ca periferice și chiar distopice, și fantezia utopică a unui spațiu și identități ideale, imaginate și localizate în centrul lumii, metropola imperială. Conștiința marginalității, a subalternității, sau a condiției minoritare este asociată cu o experiență distopică, contracarată de imaginea utopică a centrului imperial și a civilizației vestice. Migrația devine astfel o utopie a eliberării și devenirii, a purificării identității în spațiul idealizat al civilizației europene. Avatarurile dezrădăcinării transformă însă utopia într-un alt tip de distopie, într-un ciclu repetitiv prin care distopia și utopia devin fațetele aceleiași experiențe a ne-apartenenței și alienării, dominată de imaginea unui „acasă” situat mereu altundeva.

Dinamica imaginației utopice și distopice ce determină ciclicitatea plecărilor și reîntoarcerilor migrantului (post)colonial, etern suspendat între negarea realității și afirmarea idealității, poate fi clasificată astfel: utopia/distopia spațiului; utopia/distopia identității; utopia/distopia social-politică. Dialectica duală a imaginarului utopic și distopic în proza lui Naipaul și Rushdie decurge din natura paradoxală a utopiei, ale cărei concepte pozitive nu pot exista în realitate fără corespondențele lor negative. În opera lor, experiența aporetică a acestei

realității este în final filtrată tot prin optica hibridității, a reconcilierii dintre aspirația către perfecțiune și acceptarea imperfecțiunii lumii, considerate ca un resort esențial al devenirii individului și societății.

Pentru a particulariza această prezentare sintetică a discursurilor caracteristice romanului postcolonial, ne vom opri asupra textelor reprezentative ale acestor autori. Romanele lui V. S. Naipaul configurează o geografie spirituală a dezrădăcinării. Naipaul privește istoria colonială ca pe o alterare a purității originale a culturilor și a conștiinței de sine a supusului colonial, prezentat ca victimă a unor multiple dislocări social-istorice și geografice, ce au condus la amalgamul rasial, etnic, religios și cultural din Indiile de Vest. Percepția personajelor sale asupra lumii și a istoriei ce a determinat realitățile opresive ale prezentului este articulată dihotomic, în termenii unor antagonisme ireconciliabile: imperiu/colonie, colonizator/colonizat, stăpân/sclav, centru/margine, insulă/lume, civilizație/sălbăcie, puritate/impuritate, autenticitate/imitație culturală. Trinidad, insula sa natală, este prezentat ca un metonim al dezrădăcinării suferite de cei care au plecat din India pentru a munci pe plantații după abolirea sclaviei. Alienarea socială a acestui grup etnic care continuă să viseze la întoarcerea în India natală este reprezentată ca incertitudinea noțiunii de „acasă”, simbolizată frecvent prin metafora casei în diverse ipostaze: ca absență, privațiune, provizorat, sau ca loc ideal de împlinire a sinelui. Casa ca imagine spațială a afirmării independenței și identității individuale și colective constituie o metaforă centrală a romanelor lui Naipaul, cu precădere în *A House for Mr Biswas* (1961), *The Mimic Men* (1967) *The Enigma of Arrival* (1987).

Naipaul își extinde permanent perspectiva asupra lumii coloniale, explorând mereu noi spații afectate de colonialism, precum India și Africa. Experiența și consecințele istoriei coloniale sunt explorate la nivelul efortului de autodefinire al individului, care încearcă să transceadă conștiința unei existențe și identități marginale, prin imersiunea în cultura imperială sau fantezia migrației către metropolă. Pe lângă sentimentul endemic al dezrădăcinării și marginalității, mimetismul cultural este considerat a fi un factor determinant în falsificarea imaginii de sine a supusului colonial, conducând adesea la fenomene extreme de aculturație sau depersonalizare. În *The Mimic Men*, migrația către centrul lumii vestice este privită ca un alt fals miraj, un nou ‘naufragiu’ al identității și conștiinței de sine, dar și ca o provocare prin care individul poate descoperi un spațiu de echilibru între două culturi, cea de origine și cea metropolitană, dobândită prin educația colonială. Viziunea lui Naipaul asupra hibridității este ambiguă, oscilând între percepția identității hibride ca alterare a esenței originilor sau ca asumare eliberatoare și integratoare a condiției de graniță a biculturalismului. În parcursul operei sale, se poate detecta o evoluție de la o percepție negativă a hibridizării culturale generate de colonialism către o perspectivă mai pozitivă asupra valențelor sintezei culturale, la nivelul identității personale și colective. Această viziune integratoare este ilustrată cu precădere în romanul autobiografic *The Enigma of Arrival*.

În reprezentarea problemelor decolonizării, viziunea sa este adesea defetistă și chiar apocaliptică, marcată de imaginea distopică a unor societăți în care instabilitatea social-politică degenerează în violență și haos. Aceste elemente de distopie sau gotic postcolonial predomină în romanele *Guerillas* (1975) și *A Bend in the River* (1979). Naipaul pare să depășească tendința de victimizare a fostelor colonii, abordând o perspectivă critică asupra incapacității statelor emergente de a se autoadministra eficient – poziție care i-a atras critici

severe din partea majorității criticilor din fostele colonii, dar și din partea unor critici vestici de orientare marxistă. Perspectiva ambivalentă a lui Naipaul asupra experienței colonialismului continuă să dea naștere la controverse și poziții critice diametral opuse. Discursul său este considerat fie anti-colonialist, fie o apologie a supremației civilizației vestice. Fiecăreia din aceste tabere pare să-i scape echilibrul, mai mult sau mai puțin fragil, pe care Naipaul reușește totuși să-l stabilească între aceste polarități discursive și afilieri culturale.

Însăși scriitura textelor sale oferă o sinteză dintre tradiția romanului britanic, cea a narațiunii orale sau a miturilor indiene și tradiția satirică locală ilustrată de ‘calipso’, un gen dezvoltat din cultura carnavalului în Indiile de Vest. În același timp, proza lui Naipaul, care combină particularitățile generice ale romanului de tip Victorian sau modernist, efuziunea lirismului romantic, observația jurnalului de călătorie, factualitatea documentarului și reportajului sau confesiunea autobiografică, este prin ea însăși o ilustrare a hibridizării genurilor literare cultivate de romanul postmodern.

Imaginarul dezrădăcinării, hibridității și transformării istorice impregnează și romanele lui Salman Rushdie. În comparație cu poziția mai tranșantă și percepțiile preponderent dihotomice ale lui Naipaul, postura adoptată de Rushdie este cea a unui spirit cosmopolit, un intelectual metropolitan cu o perspectivă eminentemente pozitivă asupra hibridizărilor diseminate de colonialism, ce își celebrează emfatic propriul metisaj și sincretism cultural. Romanele sale celebrează impuritatea și sinteza culturală ca fenomene generatoare de noutate, de identități și viziuni noi asupra unei lumi globalizate, în care “acasă” poate fi oriunde. Cu toate acestea, preocupările tematice ale prozei lui Rushdie îl recomandă ca pe un reprezentant emblematic al diasporei provenite din subcontinentul indian, aflate în căutarea unei identități armonice, de echilibru între cultura de origine și cea de adopție. Rushdie este un cronicar avid și pertinent al evoluțiilor politice și sociale din India natală și din Pakistan, țara adoptivă a familiei sale. Istoria postcolonială a subcontinentului Indian – explorată de autor în *Midnight's Children* (1980), o vastă cronică de familie ce urmărește destinele mai multor generații, din momentul cuceririi Independenței în 1947 până în contemporaneitate, și în același timp o frescă a vieții social-politice a Indiei – este reprezentată printr-o estetică a monstruosului și grotescului. Viziunea ironic-satirică a lui Rushdie pare să întrupeze teoriile lui Mihail Bakhtin privind satira grotescă de tip Menippean, sau cea derivată din cultura carnavalului. Împletind referențialitatea istorică cu realismul magic, Rushdie caută să explice problemele societății și identității naționale a Indiei, afectate de divizarea etnică și religioasă între hinduși și musulmani, precum și de conflictul cu Pakistanul vecin. Conflictele social-politice, inter-etnice și religioase ce destabilizează unitatea națională sunt redată prin estetica fantasticului și chiar a absurdului, și proiectate ca distopie politică sau distopie istoriografică.

Istoria contemporană a Pakistanului, reprezentată în romanul *Shame* (1982), este portretizată în aceeași viziune distopică. În aceeași cheie a unui simbolism de factură satirico-grotescă, romanul redă atmosfera alienantă și discursul monologic al unei societăți în care dogmatismul religios devine politică de stat. Corupția politică și luptele pentru putere dintre elitele politice, militare sau religioase, ce conduc la succedarea unor regimuri autocratice sau teocratice, sunt prezentate ca o confruntare arhetipală nu atât între bine și rău, cât între rațional și irațional, moralitate și imoralitate, libertate și opresiune. Această distopie politică,

definită de autor ca un „basm modern”, îmbină realismul social-istoric cu motivele arhetipale proprii esteticii basmului.

Romanul ce va constitui un veritabil *succès du scandale* prin ceea ce a devenit cunoscută ca „afacerea Rushdie”, *The Satanic Verses* (1988) este un tur de forță narativ și discursiv ce fascinează prin complexitatea tematică și virtuozitatea structurală ce împletește multiple fire narative prin spații și timpuri diferite. Rushdie realizează o vastă panoramă a lumii postcoloniale în toate aspectele sale sociale și ideologice: migrație, identitate rasială, culturală și religioasă, conflictul dintre civilizații, dar și sintezele culturale rezultând din provocările globalizării. Romanul – care a atras autorului oprobiul lumii musulmane, declanșând „scandalul Rushdie”, o îndelungă dezbatere pe tema libertății de opinie în literatură – pune în discuție atât resursele cât și limitările libertății de alegere a identității în societatea postmodernă. Temele și imaginile centrale ale romanului sunt mimetismul cultural, mirajul și avatarurile migrației, alteritatea și discriminarea, identitatea etnică, rasială, religioasă, națională, hibridizarea și sincretismul cultural, globalizarea imaginarului cultural și artistic, istoria Islamului și excesele fundamentalismului religios. Autorul situează construcția identității postcoloniale între extreme periculoase, precum relativismul cultural sau identificarea utopică cu o singură cultură, adesea prin demonizarea celuilalt pol cultural. Imaginile și motivele alterității și identității sunt polarizate conform dihotomiei angelic-demonic, prin care Rushdie amendează orice tip de discurs monologic și promovează valențele umaniste ale dialogismului cultural.

Construcția identității în opera acestor romancieri este reprezentată prin aceeași mișcare dihotomică între distopia identității marginale și identificarea utopică cu un ideal uman proiectat fie de discursul hegemonic al culturii metropolitane, fie de cel al unei ideologii dominante. Identificarea cu un model de autenticitate culturală, de purism rasial, etnic, național, cultural sau religios este prezentată ca o proiecție utopică eminamente distructivă, ce conduce la distopia unui univers monologic, static, de inerție cognitivă și experimentală, aflate în opoziție cu diverstatea trăirilor și aspirațiilor omenești. Textele amintite se înscriu într-un tipar conform căruia modelul monologic este treptat înlocuit de cel dialogic, în care identitatea monoculturală, imaginată utopic dar mereu materializată distopic, este negată și eliberată prin epifania hibridității. Gândirea utopică este concentrată pe acceptarea și celebrarea unei identități culturale compozite, ancorate într-un spațiu interstițial, în care dubla genealogie și moștenire culturală conferită de experiența colonizării și migrației este sintetizată în conștiința biculturalității. Prin opera lor, V. S. Naipaul și Salman Rushdie reconfigurează imaginea societății britanice ca spațiu multicultural, în care conceptul de identitate națională britanică este redefinit ca un proiect identitar dinamic, fluid și proteic.

Bibliografie:

- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, and Tiffin, Helen. (Eds.) *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, and Tiffin, Helen. (Eds.). *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994. London: Routledge Classics, 2004
- Bhabha, Homi (Ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1999

- Boehmer, Elleke. *Colonial and Post-Colonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford University Press, 1995
- Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Penguin, 2001
- King, Bruce (Ed.). *New National and Post-colonial Literatures: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 1996
- Naipaul, V. S. *A House for Mr. Biswas*. London: Everyman's Library, 1995
- Naipaul, V. S. *The Mimic Men*. London: Penguin Books, 1969
- Naipaul, V. S. *Guerrillas*. London: Andre Deutsch, 1975
- Naipaul, V. S. *A Bend in the River*. London: Picador, 2002
- Naipaul, V. S. *The Enigma of Arrival*. London: Penguin Books, 1987
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. London: Jonathan Cape, 1981
- Rushdie, Salman. *Shame*. London: Jonathan Cape, 1983
- Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. London: Viking, 1988
- Spivak, Gayatri. 'Can the Subaltern Speak?' *The Postcolonial Studies Reader*. Eds. Ashcroft *et al.* London: Routledge, 1990. 24-28
- Tiffin, Chris. Lawson, Alan (Eds.). *De-scribing Empire. Post-colonialism and textuality*. London: Routledge, 1994
- Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995

ALEXANDRU GEORGE AND THE "ȘCOALA DE LA TÎRGOVIȘTE" LITERARY GROUP

Valentina Iliescu, PhD Candidate, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: Member of the "School of Tîrgoviște" Alexandru George is detached from other authors from the same generation just by pointing existentialism, namely that of freedom obtained through a separation from society, denying freedom through its common acceptance. While writers' "School of Tîrgoviște" relies on textual game, the discontinuity of the storyline, resuming the subject from a different perspective, Alexandru George creates a journal literature, method of discourse, leaving the reader to speculate on certain elements of his personal life. The writer Alexandru George is first of all the reader Alexandru George as his writings paraphrases and parodies in various types of narrative in the public eye reviving his experience of a professional reader.

Keywords: existentialism, experience, freedom, generation, personal life.

Înainte de a se face cunoscut în rândul oamenilor de literatură din România, Alexandru George, pseudonim al lui George Alexandru Georgescu, a fost un simplu bucureștean, născut la 6 aprilie 1930, fiu al lui George Georgescu, funcționar la Banca Națională, și al Elizei Georgescu. George Alexandru Georgescu a urmat cursurile școlii primare în orașul natal, București, mai apoi a devenit elev al Liceului "Mihai Viteazul", iar din motive de sănătate este nevoit să își continue studiile în Tîrgoviște, la Liceul "Enăchiță Văcărescu". Bucureșteanul "get-beget" se reîntoarce în orașul de origine ca student al Facultății de Filologie a Universității din București, pe care o abandonează alegând să lucreze ca muncitor necalificat în domeniul construcțiilor, ca desenator și referent tehnic la Institutul de Cercetări Științifice pentru Construcții și ca tehnoredactor la revista "Metalurgia și construcții de mașini". Părăsind domeniul ingineresc, Alexandru George își îndreaptă atenția spre lumea literară, începând treptat ca bibliotecar la Biblioteca Academiei, iar mai apoi ca redactor la suplimentul revistei "Viața românească", "Caiete critice".

Această colaborare cu revista "Viața românească" l-a ajutat pe scriitorul bucureștean să debuteze în 1969 în revista literară "Luceafărul", condusă de Ștefan Bănulescu, cu povestirea *Nocturnă*. Debutul lui Alexandru George este unul întârziat, așa cum s-a întâmplat și cu ceilalți scriitori afiliați "Școlii de la Tîrgoviște", cu volumul *Simple întâmplări cu sensul la urmă*, din dorința de a crea o literatură "altfel" decât cea scrisă până atunci, o literatură de dragul scrisului, în care creatorul operei profită de text la maximum.

În ceea ce privește intrarea lui Alexandru George în rândul creatorilor literari este de precizat faptul că este prezent un dublu anacronism, George debutând odată cu scriitori mai tineri cu 10-15 ani decât el, însă, datorită scriiturii, este membru al "generației războiului", alături de Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Ion Caraion, Mircea Popovici sau Pavel Chihaia, scriitori cu 10 ani mai în vârstă decât el.

Critic și istoric literar, traducător fidel din literatura franceză, publicist și prozator, Alexandru George se remarcă în lumea literară românească mai ales datorită spiritului modelului propriu pe care l-a adoptat în arta scrisului și a supraviețuirii. Etichetarea lui ca membru al "Școlii de la Tîrgoviște" vine odată cu mesajul pe care îl transmite prin intermediul creațiilor sale: pune în joc viața și textul, problematizează autenticitatea

reprezentării literare, dezbate ideea de text și procesul de semnificare, utilizând persoana întâi în prozele sale, eliminând astfel granițele dintre autor, narator și personaj.

Supus vitregiilor vremii deoarece debutează în perioada în care cenzura comunistă devine vigilentă, împiedicând publicarea acelor cărți care nu se încadrau în clasa literară ce deservea imaginea partidului comunist, asemeni celorlalți reprezentanți ai grupului căruia Alexandru George a fost afiliat, și anume: Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu și Radu Petrescu, el reușește să publice după 1970 peste douăzeci de volume proprii și traduceri. Privirea laolaltă a scriitorilor și gruparea lor în “Școala de la Tîrgoviște” a fost datorată și faptului că acești reprezentanți nu au încetat să se exprime în scris în urma presiunii comuniste, ci au reușit să găsească o modalitate de mascare a ceea ce putea fi evident, cum menționează Negrici în *Literatura Română sub comunism*: “incompletitudinea narativă, parabolismul, relativizarea faulkeriană prin simultaneizarea vocilor narrative contradictorii, estetismul, fantezismul formal, exuberanța ludică [...], autoironia”

Problema comună grupării de la Tîrgoviște este cea a literarității. Prin intermediul acestor idei de fantezism, experimentalism și literaritate, scriitorii târgovișteni s-au refugiat în literatură considerându-le singurele modalități de supraviețuire din punct de vedere spiritual. Ei nu au creat o literatură de propagandă, cum au făcut alți scriitori postmoderni, ci au autoconservat literatura, au mascat anumite semnificații sub forma limbajului expresiv și polisemantic. Opera literară văzută ca o evadare din cotidian prin ochii lui Alexandru George se caracterizează prin erudiție, meșteșug de stilist, dispoziție ironică și parodică, trăsături care o încadrează ca fiind una metaliterară. Metaliteraritatea scriiturii este dată, așa cum este specificat în Dicționarul General al Literaturii Române, ca o sinteză a temelor și motivelor literare, “parodiare polemică a clișeele literare, cultivarea fragmentarului și bizanteriei”.

Literatura pe care o crează filologii de la Tîrgoviște este una deosebită de celelalte deja cunoscute pentru publicul cititor deoarece ilustrează o formulă aparte la nivel formal și stilistic, prin schimbarea perspectivelor, fir narativ lipsit de continuitate, confundarea ficțiunii cu biografia autorului. Același lucru se regăsește și în proza lui Alexandru George, chiar Mircea Zăciu apreciind într-un studiu critic: “Ca autor de proză, Alexandru George se mișcă la confluența dintre spiritul decadentist și ispitele metaliteraturii, dintre rafinamentul estetizant al descrierii și ficțiunile livrești de factură borgesiană, dintre pasișă ironică și intertextualitate. Nu-i lipsesc scriitorului nici imaginația povestitorului clasic, predispusă la tot soiul de înscenări epice, de la nuvela polițistă la povestirea de groază, și nici înclinația de tip manierist către contrafacerea subtilă.”

Un bun exemplu la această afirmație fiind romanul *Oameni și umbre*, în care perspectiva naratorială este fluctuantă, trimițând în acest fel cititorul la naratorul de 27 de ani care rememorează evenimente trăite nu demult, la autorul de 27 de ani și la naratorul de 72 de ani, care exprimă faptul că autenticitatea autorului a fost confundată cu o reîncarnare a autorului. Intercalarea perspectivelor reprezintă un mijloc de camuflare a mesajului pe care dorește autorul să îl transmită cititorului, sesizându-se asemănări între biografia autorului și faptele prezentate, pentru a nu atrage atenția cenzurii, dând totodată și caracter esopic romanului său. Nu este exceptat faptul că în astfel de situații romanul *Oameni și umbre* să fie catalogat drept unul autobiografic, iar naratorul anonim, nimeni altul decât imaginea ideală a autorului Alexandru George însuși.

Opera mai sus menționată are o notă eseistică, firul epic pierzându-se odată cu parcurgerea textului, narativitatea obturată. Alternarea planului fictiv cu cel real complică înțelegerea lui de către cititor, dar plot-ul există și este reprezentat de latura realistă a romanului, care este și masca pe care o adoptă scriitorul. Tema romanului *Oameni și umbre* este familia, în mijlocul ei guvernând principiul moștenirii reflectat la nivelul relației dintre tată și fiu. La nivelul textual al romanului nu poate fi denumit personaj principal nici tatăl, nici fiul, ci casa. Casa este un simbol al descendenței lumii în care trăiește naratorul, dar, surprinzător, și al autorului, având o bază care nu poate fi schimbată. Indiferent de voința fiului de a o schimba, nu reușește deoarece intervine moștenirea. Imaginea casei servind drept moștenire reprezintă un simbol de neînțeles și pentru opera în sine deoarece dorința tatălui, personaj al romanului, de a construi un nou etaj peste temelia deja existentă, poate fi interpretat ca o nouă percepție a romanului, un alt nivel al literaturii. Romanul este considerat și unul de natură intertextuală datorită trimiterilor. Astfel, în romanul lui Alexandru George și nu numai acest roman, textul are mai multe semnificații, în funcție de perspectiva din care cititorul analizează faptele.

Lăsând loc de interpretare în legătură cu interferarea planurilor narative în arta literară a lui Alexandru George, unde autobiograficul poate fi confundat cu livrescul și realitatea, la fel face și Mircea Horia Simionescu, reprezentant de seamă al “Școlii de la Tîrgoviște”, unde realul se împletește cu ficționalul și experiențele autorului, toate suprapunându-se cu experiențele pe care le trăiesc și personajele prozei sale. Pe baza acestor observații se remarcă faptul că relația autor-narator-personaj nu mai este delimitată, ci ambiguă, schimbându-și locul și perspectiva aleatoriu.

Din punctul de vedere al prozei, membrii grupării de la Tîrgoviște înfățișează lumea creată ca o “comedie umană”, în care subiectul unei opere este continuat în alta, adunate laolaltă ele sunt privite ca un întreg, lectura alternativă poate fi un alt punct de percepere a mesajului.

Alexandru George s-a alăturat “Școlii târgoviștene”, așa cum am precizat mai sus, datorită trăsăturilor comune regăsite în operele membrilor grupării, însă există și diferențe care îi individualizează; fiecare operă literară atrage atenția cititorului prin punctul unic de vedere pe care îl adoptă în momentul în care scriitorul așterne pe hârtie rodul imaginației lui. Individualizarea lui Alexandru George de ceilalți colegi ai săi vine odată cu îmbinarea tuturor tipurilor de scriitură: proză, critică, publicistică și traduceri. Calitatea de critic literar se resimte în proză, așa cum și Marian Popa aprecia: “Alexandru George poate fi la fel de bine definit ca prozator având ca pretext textul, epica favorizând parafraza, jurnalul și eseul. [...] Povestitorul are ceva din concepția criticului: reciclează teme și motive literare, scriind mai bine în stilul unei epoci sau unei școli literare decât cei ce le-au servit primii.”

Toți oamenii literaturii care au încercat să se deszvolte în perioada comunistă au întâmpinat dificultăți, fiecare adaptându-se la situațiile prevăzute, unii au ales să renunțe la scris, alții să deservească partidul aflat la putere, alții să riște și să își exprime în continuare punctul de vedere prin arta literaturii. Aceste lucruri nu s-au resimțit și în rândul scriitorilor membrii ai „Școlii de la Tîrgoviște”, ei au reușit să găsească o modalitate de a nu atrage atenția cenzurii asupra literaturii create de ei, ei au adoptat o scriitură care deservea regimul, nu îl ataca, ci ei își exprimau ideea de libertate măcar în paginile cărții dacă în societate nu puteau. Această modalitate pe care ei au adoptat-o a fost una transparentă, au îmbinat fantezia

cu jocul de cuvinte, cu amalgamarea instanțelor naratoriale, schimbul planurilor relatării, firul narativ întrerupt din loc în loc, experimentalismul și autobiografia.

Și Alexandru George adoptă o astfel de atitudine, aparte față de confrății săi generaționiști, el reușind să își construiască un model personal de scris, conștient fiind încă din anii tinereții de puterea distrugătoare pe care o puteau exercita comuniștii asupra unor oameni ca el. Pe tot parcursul vieții a încercat să jongleze cu regimul, hoinărind dintr-o parte în alta tocmai pentru a nu resimți repercursiunile acestuia, alegând să renunțe chiar și la studiile universitare. Bucureșteanul devenit târgoviștean prin scriitură nu își dorește din partea regimului comunist decât să fie lăsat să scrie în tihnă, fără a-i fi interzis acest drept. El era conștient de faptul că nuvelele sau romanele sale nu aveau să vadă vreodată lumina tiparului datorită contextului social, așa că adoptă o formulă mixtă a prozei livești, făcând anumite analogii culturale, cu o structură stilistică aparte.

De aici, ideea referitoare la traiul modest, fără evenimente neplăcute determinate de comunism, îl definește pe Alexandru George ca pe un cititor pentru cititor. Prozatorul, înainte de toate, așa cum susține el în nenumărate rânduri, lecturează continuu pentru a oferi lectură. Lectura pe care el o oferă publicului este una de natură critică. Indiferent de tipul scriiturii, Alexandru George intervine asupra textului și cu anumite pasaje specifice unui critic literar. Bineînțeles că aceste sintagme de care am vorbit nu sunt altceva decât spiritul critic pe care autorul îl are în sânge. Munca asiduă de păstrare a identității literare s-a materializat sub forma edițiilor critice, a traducerilor, a articolelor, dar și a unui număr reprezentativ de volume în proză. Prin intermediul varietății scrierii adoptate, Alexandru George reușește să își câștige independența.

Alexandru George trăiește experiența de cititor mult mai accentuat decât alt cititor de rând. Atunci când analizează un text, îl disecă și îl interpretează, nu se rezumă numai la textul propriu-zis, el se aventurează și în alte surse care au ca subiect de discuție opera respectivă, nu apelează doar la scrieri celebre, ci și la surse virtuale, practicând o lectură complexă. Scriitorul, în activitatea sa de critic literar, nu se rezumă doar la analiză și interpretare, ci este pregătit să refacă narațiunea, să restructureze anumite structuri narative și prin intermediul acestora să creeze o nouă operă narativă. Acest talent de a reconstrui opera pe care o are în vizor îl face pe Alexandru George să fie unic în arta sa scriitoricească de natură critică.

Nu tot ce scrie membrul “Școlii de la Tîrgoviște” este extraordinar, uneori are tentința de a adula sau de a denigra imaginea unui om al literaturii tocmai pentru că nu favorizează opera sau chiar persoana despre care vorbește. Exemple în acest caz sunt nenumărate. Unul dintre ele este studiul despre Tudor Vianu din 1971, din volumul *Semne și repere*. Aici, Alexandru George pledează pentru o nouă imagine a celui ce a fost considerat multă vreme personalitate universitară, o imagine care atrage atenția mai degrabă asupra laturii estetice a lui Tudor Vianu, și nu a celui de critic. Atitudinea unui detractor este resimțită în cazul lui G. Călinescu, având în vizor romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, unde afirmă lipsa veridicității în cazul personajelor care participă la acțiune, precum și a întâmplărilor relatate – departe de verosimilitate în raport cu istoria. Atitudinea îndrăzneță a lui Alexandru George de a întoarce situații în lumea literară, de a prezenta o altă față a anumitor figuri, nu face altceva decât să îl trimită pe Alexandru George la “judecată”.

Afirmațiile de mai sus au avut drept scop individualizarea lui Alexandru George de membrii grupului căruia el îi aparține. Trăsăturile ficțiunii scriitorului sunt cele care îl apropie

de “Școala de la Tîrgoviște”, însă el a îndrăznit mai mult decât ceilalți abordând și latura critică pe care a întreprins-o și aplicând-o și în proză.

Clasarea membrilor “Școlii de la Tîrgoviște” în perioada relativei liberalizări din punct de vedere social-politic, dar și estetic face ca operele create de aceștia să aducă o notă nouă literaturii aflate într-o stare de hipnotism. Inovația de la nivel textual și perspectivă a “Școlii de la Tîrgoviște” a avut un aport important în ceea ce privește dezvoltarea literaturii postmoderne, influențele resimțindu-se în creațiile mai multor scriitori.

Recunoaștere internațională: Această lucrare este susținută prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU), ID134378 finanțat din Fondul Social European și de către Guvernul român.

Bibliografie

- Alex., Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de scris, București, 2005
- Bineață, Margareta, *Cărți și autori de azi*, Editura Bibliotheca, Tîrgoviște, 2012
- Cristea, Tudor, *Realitate și ficțiune*, „Litere”, anul I, nr. 6, 2000
- Călinescu, George, *Bietul Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1980
- Călinescu, George, *Scrinul negru*, Editura pentru Literatură, București, 1963
- Dicționarul general al literaturii române*, vol. II, E-K, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005
- George, Alexandru, *Caiet pentru...*, Editura Cartea Românească, București, 1984
- George, Alexandru, *Cinci sau chiar șase personaje în jurul unui autor*, Editura Cartea Românească, București, 1988
- George, Alexandru, *Dimineața devreme*, Editura Cartea Românească, București, 1986
- George, Alexandru, *La sfârșitul lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1973
- George, Alexandru, *Oameni și umbre*, Editura Albatros, București, 1996
- George, Alexandru, *Petreckeri cu gândul și inducții sentimentale*, Editura Cartea Românească, București, 1986
- George, Alexandru, *Seara târziu*, Editura Cartea Românească, București, 1987
- George, Alexandru, *Semne și repere*, Editura Cartea Românească, București, 1971
- George, Alexandru, *Simple întâmplări cu sensul la urmă*, Editura Eminescu, București, 1970
- George, Alexandru, *Capricii și treceri cu gândul prin spații*, Editura Albatros, București, 1994
- Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Lefter, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: Școala de la Tîrgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, ediția a II-a, Editura Eminescu, București, 1991
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, București, 2003
- Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului. Literatură, progres și reacțiune*, Editura Univers, București, 1997

- Petrescu, Victor, *Alexandru George 75. Scriitorul și Tîrgoviștea*, „Litere”, an VI, nr. 4(61), 2005
- Petrescu, Victor, *Alexandru George. La aniversară*, „Curier”, an VII, nr. 1(12), 2000
- Pop, Ion, *Dicționar analitic de opere literare românești*, Vol. I-IV, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 1999-2003
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Fundației Luceafărul, București, 2001
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1974
- Simionescu, Mircea Horia, *Bibliografia generală*, Editura Nemira, București, 1992
- Simionescu, Mircea Horia, *Dicționar onomastic*, Editura Humanitas, București, 2008
- Simionescu, Mircea Horia, *Nesfârșitele primejdii*, Editura Eminescu, București, 1978
- Spiridon, Monica, Lefter, Ion Bogdan, Crăciun, Gheorghe, *Experimentul literar românesc postbelic*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998
- Stan, Mihai, *Confreria. Convorbiri și confesiuni*, Editura Bibliotheca, Tîrgoviște, 2009
- Stănescu, Emil, „Lumini și umbre” ale umanului, „Litere”, anul VI, nr. 4(61), 2005
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000
- Zalis, Henri, *O istorie condensată a literaturii române*, Editura Bibliotheca, Tîrgoviște, 2007

RACIAL POLITICS IN THE NOVEL *THE GRASS IS SINGING*

Alina Vișan, Assist. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița

Abstract: This paper studies Doris Lessing's first novel The Grass is Singing, highlighting the exploration of the relations between black and white characters. Lessing clearly presents the typical racial relationship between white farmers and their native workers and she analyses how and why the whites continued to oppress the native workers. Raised in Southern Rhodesia, the author knew such relationships and recognized the injustices. The novel is written from the third person omniscient point of view with a somewhat limited perspective. The narration almost completely focuses on the thoughts, feelings and motivations of its white characters. The black characters, who are secondary in narrative importance, receive little or no attention from the narration.

Keywords: race, relationship, black, white people.

Introduction

The Grass Is Singing is the first novel of the prolific British Nobel Prize-winning contemporary writer, Doris Lessing. She has written for more than fifty years dissecting a number of recurring themes that appear in her fictional work. By thoroughly exploring various power struggles on the African continent of the early twentieth century, Doris Lessing established herself as a writer known for her politics.

The story of the novel takes place in Southern Rhodesia (now Zimbabwe), in southern Africa, during the 1940s and deals with the racial politics between whites and blacks in that country (which was then a British Colony). The novel created a sensation when it was first published and became an instant success in Europe and the United States.

A strange relationship

When reading *The Grass Is Singing*, one focuses immediately on the psychological drama of the characters but simultaneously, on the theme of race relations, the economic and social conditions "beneath the motives and the wish". Thus Lessing illustrates the essential Marxist principle that "it is not the consciousness of men that determines their existence, but their social existence that determines their consciousness." (Draine, 1983: 14)

This novel presents the basic conflicts of white colonialism in African culture and the reader is prompted to question its values.

The novel *The Grass Is Singing* describes exceptionally the relationship between white and black people in Africa. During the '40's, the black people were treated like animals and not like human beings. They were servants and they worked on the white people's fields and they were paid almost nothing.

"Doris Lessing recognizes, however – with some frustration – that when racism is one of the story's themes, not only it dominates attention, it usually requires a solemn voice." (Klein, 2000: 139)

"The unity between the opening and conclusion of this novel serves the function of making a powerful statement about the issues treated in this novel. Both opening and conclusion show the murder of Mary by Moses, the black servant, together with the immediate reaction from the white population." (www.skool.ie)

“People all over the country must have glanced at the paragraph with its sensational heading and felt a little spurt of anger mingled with what was almost satisfaction, as if some belief had been confirmed, as if something had happened which could only have been expected. When natives steal, murder or rape, that is the feeling white people have.” (The Grass Is Singing, p. 9)

People do not discuss the reasons of this murder, they only think about them but they never mention them. This was one of the rules of the time:

“Whom should it concern, if not the white farmers, that a silly woman got herself murdered by a native for reasons people might think about, but never, never mentioned? It was their livelihood, their wives and families, their way of living, at stake.” (The Grass Is Singing, p. 11)

White people hated black people and this is the reason why, when there was a murder they were almost glad they could hang a black person:

“When you have been in this country long enough, you will understand that we don’t like niggers murdering white women.” (The Grass Is Singing, p. 22)

When Moses is taken by the policemen, all white people have the same thought: they saw him as the representative of black people who would always be thieves, rappers or murderers:

“The three men looked at the murderer, thinking their own thought, speculative, frowning, but not as if he were important now. No, he was unimportant: he was the constant, the black man who will thief, rape, murder, if given half a chance.” (The Grass Is Singing, p. 25)

People suspect that there might have been a relationship between Mary and Moses but they would never say it or admit it publicly:

“... ‘white civilization’ which will never, never admit that a white person, and most particularly, a white woman, can have a human relationship, whether for good or for evil, with a black person. For once it admits that, it crashes, and nothing can save it. So, above all, it cannot afford failures, such as the Turner’s failure.” (The Grass Is Singing, p. 26)

There were no interrogations, they did not want to find out the real reason of Moses’ crime and they suggested that he wanted to steal something:

“It was suggested that the native had murdered Mary Turner while drunk, in search of money and jewellery.” (The Grass Is Singing, p. 29)

This is how the investigations concluded and this was the white people’s opinion that black people can only kill because they want to steal something. Then the novel tells Mary’s story and how she ended killed by Moses.

Mary’s first encounter with Moses was on the plantation, while Dick was ill and she was managing the farm. She whips Moses without a plain reason, just because he asked her for some water and because the other people laughed (and she thought they laughed at her).

The whipped native controls his impulse to strike back immediately, but it is he who murders her two years later.

Then, Moses becomes her houseboy. He enters Mary's life when she is almost totally broken, listless, indifferent, no longer energized by her various projects – chickens, a tobacco crop, a store, having a child, and so on – still recovering from her failed flight back to town to reclaim her old job and life. At this critical point, Moses is hired as a houseboy. Their relationship changes gradually from one in which Mary was in power to one in which Moses gets the power and she has to obey him. Mary cannot forget the moment she whipped him and she is afraid of him because *“she was unable to treat this boy as she had treated all the others, for always, at the back of her mind, was that moment of fear she had known just after she had hit him and thought he would attack her”* (*The Grass Is Singing* p. 162)

Mary becomes obsessed with him and she is afraid of him. From that moment on, she is completely obedient to him. “Her death seems the only resolution to the dialectic that ties her to Moses” (Sprague, 1987: 24)

“They were like two antagonists, silently sparring. Only he was powerful and sure of himself, and she was undermined with fear, by her terrible dream-filled nights, her obsession.” (*The Grass Is Singing*, p. 167)

“The pathological white fear of black is nowhere better demonstrated than in the fear Moses continues to excite in Slatter and in other whites even after he has voluntarily given himself up to the police”. (op. cit, p. 24)

The writer does not completely describe their relationship and the reader is left wondering whether there was a physical relationship between Moses and Mary. There is only one scene in which Moses dresses Mary and this could be interpreted as a continuation or a result of a physical relationship.

Moses reawakens Mary's unresolved incestuous feelings for her father and her identification with what the authorial voice calls her mother's “arid feminism”. “Social clichés expect the virile black male to lust for the white female and the white female secretly to return that desire. What Moses in fact reawakens are the only strong sexual feelings Mary has ever had, and they are connected with her father, not with her husband, to whom orthodox psychoanalysis says they should have been transferred.” (op. cit, p. 22)

Moses is an active presence in Mary's many troubled dreams. She is seized with terror that he will touch her in her dreams. When Dick has malaria, Moses insists on staying overnight so that Mary may sleep. That night her dreams of childhood explicitly connect Moses with the father figure and recall, for the reader, Moses' voice, “firm and kind, like a father commanding her”, on that remarkable day when Mary permitted the barrier between white and black to break down, the day she sobbed in front of Moses and allowed him to put her to bed.

“The father and the native eventually are joined in one dream image of simultaneous fear and attraction. When she suddenly awakens from one of these dreams and the native observes the look of fear she directs toward him, their relation is worsened. Now he can act without concealing his attitude of familiarity, insolence and dominance. “(Draine, 1983:14)

The theme of inevitability is reintroduced: “*But she felt as if she were in a dark tunnel, nearing something final, something she could not visualize, but which waited for her inexorably, inescapably*” (*The Grass Is Singing*, p.198)

“The name “Moses” connotes both paternity and deliverance, and Moses indeed functions as both father and deliverer in the novel.” (Sprague, 1987: 23)

Moses kills Mary out of jealousy and hate against the white people’s behaviour towards the black ones. He was dismissed by Tony, the farm administrator, who was holding Mary in his arms.

This is Moses’ revenge against a white world in which the black people could not find a place where they should not be treated like objects that do not have any feelings or emotions.

After he kills Mary he passes by Dick’s room ignoring him because he “*was unimportant, since he had been defeated long ago.*” (*The Grass Is Singing*, p. 206)

He does not kill Tony who is his “enemy” because by killing Mary, Moses thinks he has “outwitted” Tony.

“His enemy, whom he had outwitted, was asleep.” (*The Grass Is Singing*, p. 206)

The last two paragraphs picture the characters’ “breakthrough”: Mary finally discovers her guilt towards Moses (and all black people) while Moses eventually understands his betrayal by Mary (and all whites). Both of them have gone beyond their conditions and they have reached a new level of understanding, probably predicting Doris Lessing’s Sufi novels. The lightning that accompanies Moses’s revenge representing a holy sign that justice is being done. Like in ancient tragedies, both characters pay because they have achieved forbidden knowledge.

“It was black, too dark to see. He waited for the watery glimmer of lightning to illuminate, for the last time, the small house, the veranda, the huddled shape of Mary on the brick, and the dogs who were moving restlessly about her, still whining gently, but uncertainly. It came: a prolonged drench of light, like a wet dawn. And this was his final moment of triumph, a moment so perfect and complete that it took the urgency from thoughts of escape, leaving him indifferent.” (*The Grass Is Singing*, p. 206)

This last paragraph of the novel portrays Moses being content with what he has done. He succeeded to punish the white people for what they do to his people even though he knows he would be punished in his turn. But his punishment does not matter to him, all that mattered was his “final moment of triumph”.

By the end of the novel, Moses is presented as a human being who has achieved his revenge but he may have thoughts of regret or pity:

“Though what thoughts of regret, or pity, or perhaps even wounded human affection were compounded with the satisfaction of his completed revenge, it is impossible to say.” (*The Grass Is Singing*, p. 206)

Conclusions

“At the end of the novel, both Mary and Moses are helpless and solitary before their personal fates, but in the realm of consciousness they have attained freedom and dignity. The

novel ends neither in the false euphoria of a utopian reconciliation nor in the devastating despair of disaster without knowledge.” (Draine, 1983:25)

Moses succeeded in everything he had proposed: he proves that a white woman could obey a black man, that she could fear and respect a black man and could treat him like a human being. This is all the black people wanted: to be rightly treated.

“Lessing has been faulted by some critics for not making Moses a fully realized person. She defends herself by saying she was trying through this anonymity to show how white people really view blacks: as having very little individuality. If she had made him a distinct personality, the balance of the novel would have been quite changed – and it would have been a completely different story.” (Klein, 2000: 121)

Bibliography:

Draine, Betsy, 1983, *Substance Under Pressure*, The University of Wisconsin Press,

<http://www.bookrags.com/studyguide-grass-is-singing/>

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Grass_Is_Singing

Gardiner Kegan, Judith, 1989, *Rhys, Stead, Lessing and the Politics of Empathy*, Indiana University Press

Klein, Carole, 2000, *Doris Lessing – A Biography*- London: Duckworth,

Lessing, Doris, 1994, *The Grass Is Singing*, London: Flamingo

Markow Bradley, Alice - *The Pathology of Feminine Failure in the Fiction of Doris Lessing*, *Critique*; 1974, Vol. 16 Issue 1

Seigneuret, J – Ch., 1988, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Santa Barbara: Greenwood Press

Sprague, Claire, 1987, *Rereading Doris Lessing –Narrative Patterns of Doubling and Repetition*, The University of North Carolina,

www.skool.ie

INTERTEXTUALISM – "WAY OF BEING"

Maria-Nicoleta Ciocian, Assist., PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

*Abstract: This study deals with the first part of the book of Livius Ciocârlie – *Cu fața la perete* - part of which circumscribes the intertextual program that turns out to be false. The author dialogues in this book, with himself, with their books and their writing stands as a literary continuity, intertextual. The autoquotation or the intertext narcissist is the predominant intertext type of this volume. The text proposes, therefore, a complicated and unexpected intertextuality with own scriptural "pieces" (rough copies, lyrics, snippets, poetic "documents") older or newer, all designed to compose the textual machine.*

Keywords: intertextualism, textual machine, fragments, autoquotation.

Scrierea lui Livius Ciocârlie *Cu fața la perete* propune, în prima parte (*La două mâini*), un program intertextual care se dovedește, în ultimă instanță, fals; o suprapunere de manuscrise, o permanentă nevoie de întoarcere la propriile scrieri, un intertextual ca „mod de a fi”, ca „fel de a exista”. În paginile care urmează, ne vom ocupa de această scriere și o vom analiza din unghiul intertextualității care pune împreună fragmente mai noi sau mai vechi și statuează scriitura ca palimpsestică suprapunere de manuscrise.

Intertextualul atinge, în cartea amintită, cote nebănuite, autorul necontinuând dialogul cu ceilalți, ci dialogând, pur și simplu, cu sine, adnotându-se pe sine, punând semne de carte la propriile-i scrieri. *Cu fața la perete* nu e decât un reflex al destinului de veșnic cititor al autorului, care a ajuns, cu privirea-i scrutătoare, asupra propriilor scrieri. Și-a lăsat scrierile prinse în această relație comentatoare, critică sau pur constatativă (a unor „fragmente vechi”, „pagini memorialistice”¹).

Întâiul capitol – *La două mâini* – al „jurnalului de existență”² sau al compoziției autoreferențiale pe care autorul o propune debutează cu un scenariu demn de interes:

„Astăzi am reușit să lucrez degeaba. En pure perte. Ce am pus pe ecran nu s-a înregistrat. Ieri terminasem cu <<imaturitatea>> și nu aveam nimic de făcut. Mai e și zi de luni. Ușor de intrat în criză. Așa că m-am apucat să scotocesc prin dulap, poate găsesc ceva. Și am găsit pagini memorialistice fără început și fără sfârșit, scrise nu știu când. Am computerizat două și, fiindcă uitasem o dischetă unde nu avea ce să caute, cum zic, nu s-au înregistrat. Acum va trebui să repet. Naiba să mă ia! Mai bine continuam să citesc din Istoria lui Nicolae, cum avusesem intenția inițial. Am zis că asta nu înseamnă <<lucru>> și am renunțat. Așa mi-a trebuit! Acum nu știu ce să fac. Mă apuc din nou sau las pe mâine? Fac pe din două. Reiau numai o pagină, ca să nu mă apese gândul că, într-o zi de luni, n-am <<muncit>> chiar deloc”³.

Desprindem mai multe aspecte importante din pasajul inițial:

¹ Livius CIOCÂRLIE, *Cu fața la perete*, Cartea Românească, București, 2010, p. 5.

² Nicolae MANOLESCU, coperta a 4-a a cărții *Cu fața la perete* – „Avem, în cazul miilor de pagini aparținând genului datorate lui CIOCÂRLIE unul dintre cele mai întinse *jurnale de existență* (cum le-a numit M. Zamfir) și, în orice caz, unul din cele mai valoroase literar din întreaga noastră literatură”.

³ Livius CIOCÂRLIE, *Cu fața la perete*, ed. cit., p. 5.

- Receptarea ambivalentă a lecturii și a scrierii;
- Facerea “pe din două” a celor două aspecte (lectura și scrierea) constituie mulțumirea lucrului făcut;
- Situarea propriei scriituri într-o continuitate literară, intertextuală în ultimă instanță, a propriilor rânduri, fragmente, versuri;
- Perceperea lecturii ca prim pas într-un exercițiu intertextual; (cititorul e mutat în autor, e coparticipant la decizii, ceea ce îl distanțează de jocul sterp al tel-quel-iștilor);
- Non-necesitatea tehnicii într-un proces scriptural care presupune reveniri, adăugiri, re-scrieri, re-formulări;
- Afirmarea implicită a poeziei acestui volum: „m-am apucat să scotocesc prin dulap, poate găsesc ceva. Și am găsit pagini memorialistice fără început și fără sfârșit, scrise nu știu când [...]. Va trebui să repet”⁴ – apetența pentru căutarea rândurilor vechi și pentru captarea, la o altă lectură, a unor alte aspecte, mai puțin surprinse inițial; denudarea mecanismelor de „producție textuală”, deconspirarea convențiilor, a trucurilor de funcționare;
- “pagini memorialistice fără început și fără sfârșit” sunt paginile declanșatoare ale volumului *Cu fața la perete* sau un simplu pretext care se poate dovedi inefficient de-a lungul scrierii;
- Propriile texte sunt supuse unor „tratamente” sofisticate, **autocitatul** (sau **intertextul narcisist**) fiind tipul de intertext predominant al acestui volum;
- Pasiunea autorului pentru scriere, lectura „noutăților” („a *Istoriei* lui Nicolae”) subordonându-se adnotărilor propriilor texte;
- Textul care ni se deschide propune o *intertextualitate complicată și neașteptată cu propriile „bucăți” scripturale* (bruioane, versuri, fragmente, „documente” poetice) mai vechi sau mai noi, toate destinate să compună *mașinăria* textuală;
- Fragmentul are valoare de „mise en abyme”, capabil să explice strategia intertextuală asumată pe întreg parcursul textului;

Volumul devine expresia concentrată a **intertextualismului ciocârlan**. Cercetarea confirmă că scrierile literare ale autorului se conturează în jurul acestui volum. Subtila observație metatextuală trădează, într-un fel, aspirația nemărturisită de a dezvălui cititorului o parte din enigma propriei creații⁵.

Există mai multe tipuri de comentarii la propriile cărți, dar fiecare tip deschide porți către interioritatea subiectului comentator (care se suprapune, aici, cu scriitorul). Dorește Livius Ciocârlie să circumscrie, pe baza lor, o simptomatologie a propriilor scrieri? Aduce cartea în discuție „pasaje” „simptomatice” pentru a (re)întemeia o (altă) imagine a propriului scris?

⁴ *Ibidem*.

⁵ La fel, Goethe, în *Scrisoare către Zelter* – 1 iunie 1831, își dezvăluie o parte din secretele creației: „Nu este lucru ușor să exteriorizezi, la 82 de ani, ceea ce ai conceput la 20 de ani și să îmbraci un schelet în interior viu, cu tendoane, carne și epidermă, ba să mai aplici celui gata făcut și câteva falduri ale pelerinei, pentru ca totul să rămână secret public, care să desfete mereu oameni și să le dea și bătaie de cap” – Apud Elena LOGHINIVSKI, *Pușkin și problemele existenței în memoria literaturii – Studii de intertextualitate*, Editura Litera, Chișinău, 2000, p. 238.

Comentatorul se plasează în interiorul propriilor scrieri, le ordonează după bunul său plac, după ce scriitorul le-a clădit.

Prima unitate tematică a cărții – *La două mâini* – sugerează, metaforic, lectura propriilor scrieri căzute în lectura a două perechi de mâini, cartea oglindind re-lectura lor. Reflecțiile asupra propriilor cărți denotă și raportul, fragil, între două moduri, complementare, de a scrie, între două moduri, complementare, de lectură, între două mâini, ale aceluiași om, care scriu. Livius Ciocârlie pune semne de carte la propriile cărți, „comentează sarcastic poeziile scrise în liceu”⁶, versurile cu măsură și rimă, „versurile libere, oarecum blagiene, din care nu lipsesc referirile la starea de a fi poet”⁷. Adesea sunt transcrise, în paranteză, în italice, pasajele pe care le comentează: „<<aici, în cetatea lui Bucur, o mătură domnul Suceveanu, așa că la cinci dimineața, zic, mai dorm puțin>>”⁸; sau „<<îndrăgostit chiar nu, doar că trăgeam cu ochiu la nurii fetelor și, sentimental, vezi bine, oftam >>”⁹ - și comentariile:

„Pagină chinuită, probabil fiindcă am măturat zăpada la cinci dimineața și sunt frânt. Scrisul e o activitate în primul rând fizică, dacă te dor oasele nu se creează ambianța omogenă, caldă, placentară, în care, ca de la sine, uneori cursive, chiar uleios, alteori sincopat, crește acumulându-se un fragment (*jos pălăria! ce stilist!*)”¹⁰;

„Folosesc cuvinte frumoase, absente din vorbirea cotidiană, <<adâncul>>, <<cetini>>, ca și turnuri artificiale, <<îmi pare>> etc., în general o limbă prețioasă, <<pe străzile ploii>> și mult sentiment. Simțământul devine curând erotic, cu adresă vagă, cum nu sunt îndrăgostit decât fugăr de câte o elevă văzută diminețile, în drum către școală, în tramvai (*îndrăgostit chiar nu, doar că trăgeam cu ochiu la <<nurii>> fetelor și, sentimental, vezi bine, oftam*). Renunț foarte repede la măsură și rimă, scriu versuri libere, oarecum blagiene din care nu lipsesc referirile la starea de a fi poet”¹¹.

Livius Ciocârlie își recitește însemnările din liceu și consemnează impresiile – o retorică a lecturii în interiorul textului. În centrul notațiilor ciocârliene se află cel care scrie, iar a gândi despre literatură înseamnă a face literatură, adică a scrie.

Transcrind fraze scrise „nu știu când”, autorul modifică, ordonează în chip fatal ceva, pregătește acele citate/autocitate pentru tipar dându-le, inerent, o structură (chiar dacă nu mărturisește asta în text). Ce semnificație are acest proces? Că spontaneitatea diaristică devine aproximativă, iar jurnalul – „un laborator de fraze” (Roland Barthes), un spațiu de antrenamente stilistice și un scriitor care își negociază cuvintele spre a fi puse pe hârtie, un soi de „punere la punct literară”¹². Livius Ciocârlie preia din propriile caiete numai ce socotește demn de a fi publicat, renunțând astfel la clauza confidențialității. Jurnalul său nu-și propune să păstreze secretul. Este un jurnal programatic deschis, „secretul este abolit și confidențialitatea își caută complici (lectori avizați)”¹³. *Intertextul* e cel care apără jurnalele de ochii indiscreților, *intertextul* e secretul lor.

⁶ Livius CIOCÂRLIE, *Cu fața la perete*, ed. cit., p.11.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*, p. 10.

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

¹² André GIDE, *Journal*, Editura Galimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, 1954, p. 25.

¹³ Eugen SIMION, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, ed. cit., p. 179.

Diaristul își contemplă figura în oglinda propriilor scrieri și se îndrăgostește de sine (*mitul lui Narcis* atât de prezent în jurnal, pe care Michel David îl consideră „mitul constitutiv al jurnalului intim,”¹⁴), se caută pe sine în oglinda cărților, a caietelor din liceu, a versurilor, fragmentelor sau propriilor bruioane. Diaristul își reconstituie „chipul” livresc din cioburile risipite ale scrierilor anterioare și ale lecturilor de care s-a bucurat și Narcis diaristic devine sau nu fericit. E fericit când se regăsește în scrierile celorlalți și nefericit ori de câte ori e nevoit să consemneze întinericul ființei sale. Aici, oglinda devine înșelătoare, iar cunoașterea rămâne fragmentară. Narcis este condamnat să privească în oglinda (veritabilul mit al oglinzii diaristice) imperfectă a propriei scriituri (dar și a scriiturii altora), rămânând prizonier în *intertextualitate*, neavând nici măcar „libertatea” de a se sinucide, de a ieși din ghearele livrescului, singura libertate îngăduită fiind aceea a selectării fragmentelor pe care le inserează în jurnal și a ordonării acestora după bunul său plac. „Povara” livrescului – *intertextul* – ocupă spațiul diaristic și îi dă o semnificație aparte. Muncile sisifice ale diaristului (*mitul lui Sisif* însoțește, în chip fatal, *mitul lui Narcis* în jurnal) – pasiune devastatoare – se fixează într-un text a cărui responsabilitate revine și lectorului care are și menirea descifrării *intertextului*.

Eugen Simion, făcând un soi de inventar al miturilor în literatura diaristică (*mitul lui Proteu*, *Circe*, *Narcis*, *Sisif*, *mitul oglinzii*), asociază mitului oglinzii pe cel al *Celuiilalt*, al „personajului din oglindă”¹⁵ și, mai ales, „al personajului din subtext, din oglinda oglinzii”¹⁶, dublul celui care scrie și despre care se scrie în confesiune. Iar mijlocitorul cel mai vizibil al mitului *Celuiilalt* este *intertextualul* acestor jurnale.

Demersul specific al literaturii diaristice ciocârliene este *intertextul* – calea de acces spre centrul propriei creații. Dacă diaristul, în genere, nu-și face planuri, nu-și construiește scenarii, pornește din orice loc și nu-și propune să ajungă nicăieri, Livius Ciocârlie pornește de la sinele livresc și ajunge, prin citat, la sine. Un circuit închis care plasează în centru *intertextul*. Sentimentul libertății care-i domină spiritul este **libertatea selecției intertextuale**, libertatea de a analiza, în jurnal, *orice* din caietele sale, din lecturile sale, din cărțile sale. Teama de a fi demascată se transformă în voința demascării în și prin citat. **Citatul** devine **singurul element stabilizator** într-o lume în care toate se mișcă, este singura formă care nu se deformează într-o confesiune „mișcătoare”. Dacă mitul salvator al oricărui text diaristic este mitul creatorului, al scriitorului, jurnalele ciocârliene găzduiesc un element stabil – *intertextul* – singura formă nedeformată în spațiul deformat al acestei scriituri.

Se încearcă un soi de organizare a materialului pe care urmează să-l supună analizei –

¹⁴ Michel DAVID, *Le journal intime et ses formes littéraires*, Actes du Colloque de Septembre 1975, textes réunis par V. Del Litto Librairie Droz, Genève – Paris, 1978, p. 153.

Discuția despre jurnal, dacă jurnalele ciocârliene sunt sau nu intime, nu o dezbatem în aceste pagini.

Florina Pîrjol crede că Livius Ciocârlie „se distanțează de genul autobiografic canonic, apropiindu-se mai curând de cel autoficțional, iar, în cazul de față, și de eseu literar, prin mutarea accentului de pe „realismul” notației retrospective pe literaritatea propriu-zisă a textului” – Florina PÎRJOL, art. *Despre bătrânețe, moarte și alți demoni autobiografici* în *Observator cultural*, nr. 660, din 8. 02. 2013.

Iar Livius Ciocârlie scrie: „Când am început să scriu autobiografie eram tânăr. Chiar foarte tânăr, de vreme ce eram copil. Moda nu apăruse. După aceea a apărut și ai fi zis că mă trage după ea. Acum și eu, și autobiografia am îmbătrânit. S-ar putea ca modei să-i supraviețuiesc” – Livius CIOCÂRLIE, *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 40.

¹⁵ Eugen SIMION, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I – *Există o poetică a jurnalului?*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 250.

¹⁶ *Ibidem*.

„La lucrurile astea va trebui să mă întorc mai târziu, dacă vreau să păstrez o ordine a capitolelor (*capitole?*; *va să zică, era un proiect de anvergură; măi!*). Acum a venit rândul poeziilor de la *Clasic* însă, deocamdată, nu reușesc”¹⁷.

Denudarea procedurii de selecție a intertextualului asigură impresia onestității care pare a conduce întregul volum. Autorul pare să propună cititorului un **pact al onestității** care, vom vedea, va fi sau nu respectat.

Această buclă justificativă vine după pasajul inițial al scrierii *Cu fața la perete* în care sunt pierdute câteva pagini scrise pe computer, printr-o manevră inabilă a butoanelor de ștergere. Personajul, depășit de tehnologia care-l înconjoară, e pregătit să lucreze doar pentru a nu avea senzația că pierde timpul („Acum, nu știu ce să fac. Mă apuc din nou sau las pe mâine? Fac pe din două. Reiau numai o pagină, ca să nu mă apese gândul că, într-o zi de luni, n-am <<muncit>> chiar deloc”¹⁸; „gândul de a șoma, fără să știi cât timp, nu e mai plăcut”¹⁹). Modelul livresc se impune încă din primele rânduri: convenției romantice a manuscrisului găsit îi urmează incidentul postmodern al manuscrisului pierdut de pe ecranul computerului; „biblioteca din casă, inegală, dar măcar existentă”²⁰ se suprapune peste biblioteca intertextualității textuale care face scrisul lui Livius Ciocârlie.

Avansăm ipoteza competiției dintre diferitele eu-uri ale autorului (cel care scria poezii în liceu și cel de acum, care le adnotează). O **palimpsestică suprapunere de manuscrise** circumscrie o priveliște ademenitoare care mai că se lasă scrutată de o acribie a cititorului – „are și cititorul obligații, de memorie, i-o spun cu angajament”²¹. „Paginile memorialistice fără început și fără sfârșit, scrise nu știu când”²² și găsite în fundul sertarului sunt și ele comentarii sarcastice – culmea convenției manuscriptice – pe marginea unui alt fragment autobiografic mai vechi, cu caracter, la rândul-i, de autocomentariu la niște poeme scrise în liceu.

„Am abandonat fragmentul vechi (*fragmentul vechi?*), fiindcă, recitindu-l, mi s-a părut de nefolositor. Comentam sarcastic poeziile scrise în liceu. Autocomentariul are tendința naturală de a adopta un ton superior. Am putut scrie cu umor bonom despre producțiile școlare, însă cele poetice mă implică oarecum, de vreme ce am perseverat în literatură, încât intervine obișnuita încercare de a preveni ironia altora prin propriile mele ironii. Cu atât mai necesare, în cazul de față, cu cât nimic nu rezistă din versurile scrise cu oarecare continuitate, la *Clasic*, sporadic la facultate și, într-o ultimă tentativă, modern în intenție, la *Muzeu*”²³.

Întrebarea care se naște este: câtă încredere putem avea într-un astfel de eu autobiografic? Vorbind, tu - cel de acum – despre tine însuși (de acum și de altădată), despre cine vorbești, de fapt? Orice astfel de încercare de rememorare pune problema fidelității memoriei celui în cauză. Unele pasaje transcriu autocomentarii ironice, uneori sarcastice, asupra propriilor scrieri, mai vechi, ca și cum autorul s-ar detașa de vechiul său scris, l-ar detesta pe alocuri.

¹⁷ Livius CIOCÂRLIE, *Cu fața la perete*, ed. cit., p. 7.

¹⁸ *Ibidem*, p.5.

¹⁹ *Ibidem*, p. 7.

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 5.

²³ *Ibidem*, pp. 5-6.

„Mă întorc la primele poezii, scrise din imbold patriotic, un soi de realism socialist răsturnat. Lozinci pline de patos, în versuri simple și nu prea lungi. Îi condamnam. Ce ți-i mai condamnam! Pe ai noștri, pe Dej și compania, nu mai puțin pe ruși. Tot atunci și un filon intim, autoacuzator - <<paharul meu de glod>> (*paharul meu de glod! păcat că am renunțat*) - și plângăreț”²⁴.

O privire atentă asupra traseului propriului *eu* ne poate revela un **program intertextual** care poate suplini autenticitatea: a scrie despre sine se poate face și prin autoanaliza propriilor scrieri, autoanaliză fragmentară, subiectivă, uitucă sau ironică uneori, printr-o proiecție livrescă a propriului eu.

Pentru textul ciocârliean, intertextualul devine un „**locus amoenus**”²⁵ (loc de desfătare), un motiv principal, asemenea existenței retorico-poetice proprii acestui motiv din epoca imperială și până în secolul al XVI-lea. Decorul său constă într-o permanentă trimitere la fragmente mai vechi, nepublicate, într-un dialog al propriilor texte - mai vechi sau mai noi - într-un alt text care nu face decât să le pună împreună. (Locus amoenus - convenție consacrată a codului idilic, în sens jungian este o structură arhetipală care emerge din iconștientul colectiv ca o reprezentare de tip paradisiac).

Intertextualul devine, în aceste texte, o alternativă la jurnalul clasic. E textul lui Livius Ciocârlie constituit după o „rețetă” eficientă, mizând pe identificarea sau distanțarea de propriul eu?

E vizibilă sublinierea diferențelor între „ce vedea în poezie” și „ce crede acum” –

„vedeam în poezie un mod de a spune ce te frământă și ce simți. De când am aflat, de la poeticieni, cam ce înseamnă, nu mai cred ce credeam, dar nici ce să cred nu știu, așa că am pus-o în paranteză (*mai bine zis am terminat-o cu ea*). Poezia a încetat să mă intereseze când, caz banal, am încetat să tânjesc după fete; aceasta fusese [...], cum zic, singura temă după ce pașoptismul patriotic s-a potolit”²⁶.

Comentariile abandonate (la poezii, precum și la „comentariul de față”) se justifică prin „adaptarea prin contrast la tonul poeziei”²⁷, explicație ce dă prilejul intrării în scenă a lui Derrida –

„Se confirmă, a câta oară?, adevărul ideii lui Derrida: dacă intri într-o relație de opoziție nu se poate ca, într-un fel sau altul, să nu devii tu însuși, într-o oarecare măsură opusul tău”²⁸.

„Ratarea” comentariului e justificată și prin poezia care „era de nefolosit”²⁹, situație extrapolată în latura personală:

²⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁵ „*Locus amoenus* [...] constituie, începând cu epoca imperială și până în secolul al XVI-lea, motivul principal al oricărei descrieri a naturii. El înfățișează un colț de natură frumos și umbros. Decorul său minim constă dintr-un copac (sau mai mulți), o pajiște și un izvor sau un pârau. La acestea se pot adăuga florile și ciripitul păsărilor. În regia cea mai bogată mai apare și o briză ușoară. Asemenea descrieri sunt la Virgiliu și Teocrit doar accesorii de punere în scenă pentru poezia lor pastorală. Dar curând ele se desprind din ansamblu și devin subiectul unor descrieri retoricizante” – Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, în românește de Adolf Armbruster, București, Editura Univers, 1970, p. 231.

²⁶ Livius CIOCĂRLIE, *Cu fața la perete*, ed. cit., p.12.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

„de nefolosit chiar adolescența mea, cu totul ratată (*spun imediat în ce fel*). E un al doilea moment determinant din existența individului; după primii ani, când se formează înconștientul, adolescența generează (*sau nu*), pe toate planurile – moral, intelectual, spiritual – conștiința”³⁰

– situație care dă, din nou, prilejul intrării în scenă a lui Nietzsche:

„Cam așa cum insistă Nietzsche asupra modului adecvat de alimentare, condiție a oricărei activități, inclusiv intelectuale, aș spune că două lucruri sunt importante în adolescență: cheltuirea firească, fără frustrări și fără excese, a energiei sexuale și, în al doilea rând, deprinderea unei discipline de muncă până la automatism (fluier a pagubă, retrospectiv, în ambele privințe și, până mâine, mă opresc aici)”³¹.

Dialogul cu propriile texte mai vechi nu face decât să deschidă drumul dialogului cu alte voci.

Ironia care pare să apară în evocarea carierei ratate de poet în adolescență nu vizează în mod direct versurile proaste, cât iluziile tânărului care a fost –

„Poezia, fiindcă o concepeam ca pe o mărturisire intimă pe fond de frustrare și de sfială, n-a avut niciodată statut social (*adevărul e că mi-am divulgat producțiile lui Roman, lui Butnaru, admirativi, lui Mihai, mai critic, și Ilenei, care a oftat*). Mi-am făcut o idee pudică și niciun pic profesională despre literatură, ca despre un mod de a fi al singurătății, din care m-a scos parțial, Sorin, prin '65, și, integral, eu însumi, după douăzeci de ani (*ce-i drept, dacă ar fi existat <<mailul>>, pe la reviste nu m-aș fi arătat*)”³².

Re-citindu-și scrierile, caută justificări ale acelui mod de scriere în copilărie sau în adolescență, în chiar „lichidul placentar”. Încercând să descopere „rădăcinile timidității” („*ce treabă am să mă amestec?; cine știe ce aflu? la ce mi-o trebui?*”³³, dar fără să poată stabili „o dată de început”³⁴, socotindu-se „efeminat”, „colțuros”, „uscat” sau fără vigoare bărbătească, definindu-se, „prin absența unor caractere și nu prin combinarea lor”³⁵, amintirile lui se amestecă cu amintirile despre „personajul lui Sorin (care vrea să fie înmormântat într-un loc ascuns, ca să nu-și aducă nimeni aminte de el)”³⁶, personaj care îi dă prilejul să se reîntoarcă la sine – „eu, mai nou, aș prefera să nu fiu înmormântat defel”³⁷. Revine la adnotările aduse propriilor texte –

„Recitesc fragmentul abandonat pentru ca, din citatele luate în răspăr, să văd dacă rezistă ceva. Nu (*adică, nu rezistă; surpriză, ce să-ți spun...*). Înfloriturile sunt de speriat. Acesta o fi fost rostul lor (*să mă lecuiască de ele*), îmi zic, întrebându-mă pentru a încheia, la ce mi-au folosit. Le reproduc. Nu le mai reproduc”³⁸.

³⁰ *Ibidem*, pp. 12-13.

³¹ *Ibidem*, p. 13.

³² *Ibidem*, pp. 14-15.

³³ *Ibidem*, p. 15.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 17.

³⁶ *Ibidem*, p. 18.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

Continuă cu descoperirea, în mapă, a încă unui fragment autobiografic, „unul scris cu cerneală. L-am uitat cu totul. Poate nu l-am recitat nicicând. Să vedem ce-i cu el”³⁹. Trecerea de la un fragment la altul, precum și unele comentarii la textele „găsite” sau ruperea citatelor și rezumatul fragmentelor mai puțin importante – toate sunt transcrise în italice. Asistăm, aici, la o inversare a convențiilor de formă scripturală; în realitate, italicele îmbracă citatele, dar textul ciocârlian propune propria convenție cu propriile texte – neasumarea, la nivel formal, a textelor sale mai vechi și scrierea în italice a reflecțiilor sau a unor mici rezumate ale acestora. Denotă această răsturnare a convențiilor disculparea de propriile-i fragmente mai vechi? Pactul onestității propus inițial devine o simplă joacă a formelor?

Scrierea în italice și închiderea în paranteze transcrie și adăugiri actuale la mai vechile texte:

„(ba, am renunțat la <<admirație și respect>>; deși, la drept vorbind, și acum, când sunt prezentat în public, cu vreo ocazie, mi se spune <<profesorul și criticul>>, iar eu spun, în mine-mi, dracu să te ia!)”⁴⁰ sau „(Mai târziu când, prin desființare, ni s-au turnat pe cei de la <<Limbi străine>>, ne-am pomenit cu una, o <<convinsă>>, și, în plus, cu o nepoată a lui Gheorghiu-Dej. Prima a fost cumsecade, a doua ștearsă, nu mi-o mai amintesc)”⁴¹, dar transcrie și sentimentul recunoașterii aceleiași scene – „(Și scena asta am mai descris-o pe undeva, iar tot ce spun e apocaliptic de subiectiv.)”⁴².

Dificultățile întâmpinate în descifrarea însemnărilor autobiografice urmează intertextului transcris, dar italicele nu le deosebesc, decât uneori, de decupajele diaristice mai vechi –

„Aici mă împotmolesc. Au fost de ajuns trei zile de ocupații școlare ca să-mi ies din ritm și, ce-i mai rău, întreruperea e grefată pe o lentă desprindere, începută încă de astă vară. Mă întreb, cam îngrijorat, dacă după ce îmi sunt străini și oamenii și tot ce am făcut în ultimii cincisprezece ani, dacă, deci, nu urmează încă o desprindere, de data asta de ceea ce scriu. Să fiu un Castor Ionescu, cu fruntea la zid? (*Intreabă-i pe tineri cine-i Castor Ionescu!*) Viața merge înainte în dreapta și în stînga și mi-e greu să nu fiu părtaş, cât de cât, la ce, e drept, o vreme m-a interesat. Vorbesc, și toate cuvintele sunt fabricate, umplu tăcerea, atîta tot, și, din ce în ce, chiar aici, pe această pagină, **ce scriu e fals**. (*De ce să fie fals? Poate <<sună>> fals.*)”⁴³ - fragmentul oferă și o justificare a transcrierii, în acest jurnal, a propriilor fragmente mai vechi: „mi-e greu să nu fiu părtaş, cât de cât, la ce, e drept, o vreme m-a interesat”⁴⁴.

Această dispunere a intertextualului în pagină e una cu totul aparte, fiind scrise în italice nu pasajele preluate din propriile cărți, ci comentariile, observațiile, dar și interogațiile actuale asupra textului sau amintirilor. Care e efectul textului scris în italice? Se disculpă Livius Ciocârlie, prin aceste perechi de ghilimele, de propriile-i spuse? Sau dorește să păcălească ochii lectorului neavizat? Câte ceva din fiecare.

Originalitatea lui Livius Ciocârlie în asamblarea intertextuală e remarcabilă; o răsturnare a convențiilor intertextuale face ca tipurile de citat ciocârlian să nu se încadreze

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, p. 19.

⁴¹ Ibidem, p. 20.

⁴² Ibidem, p. 23.

⁴³ Ibidem, pp. 21-22.

⁴⁴ Ibidem, p. 22.

perfect în nicio schemă teoretică fixă existentă. Mereu există amendamente ale teoriilor intertextualității deja formulate și posibilitatea modificării sau extinderii acestora.

Textul ciocârlan, prin trimiterile autobiografice, trimiteri plasate ulterior în deceniul al nouălea, circumscrie acel tip de intertextualitate specific literaturii secolului al XX-lea, „caracterizat printr-un proces de oglindire a operei în propriile sale structuri”, cărțile fiind „construite pe motivul operei în operă și care constituie însuși procesul creației, în acest fel scriitorul devenind conștient el însuși de propria sa creație, asumându-și cu fervoare condiția propriei opere”⁴⁵.

După scurte și fragmentate autoanalize ale propriilor texte nepublicate - („textul următor, scris tot cu cerneală, pare să fie o primă variantă a comentariului la cincinal. Ne lămurim numaidecât”⁴⁶; „recitind, mi-au atras atenția câteva constante [...] (mor de curios!)”⁴⁷; „Slab început de fragment. Nu destul de dens. Frazele sâsâie de atâta mai mult ca perfect”⁴⁸ – Livius Ciocârlie concluzionează: „Nu vreau ca, autoanalizându-mă, să scriu; vreau ca scrind să mă autoanalizez (*nu mai spune!, ca să zic așa; hotărâsc să nu mă mai amestec; facu-mi de cap în voie!; transcriu și atâta tot*)”⁴⁹ și ne mărturisește dorința ascunsă: „grefată pe lipsa de energie, [...] ideea unei cărți fără sfârșit (*Scriu în continuare la ea*)”⁵⁰. Absorbirea vechilor texte în textul actual e „din cauza absenței viitorului” care nu l-a pregătit „pentru proiecte ulterioare”⁵¹, formându-și o „conștiință de ciocârlan”⁵².

Cu fața la perete devine intersecția legăturilor dintre multiplele fragmente mai vechi și comentariile asupra lor – toate acestea interferând și creând spațiul textual al (re)citirii și (re)scrierii propriei biografii. Asemeni Anei Blandiana care, referindu-se la scrierile eminesciene, mărturisește o „imperioasă nevoie”⁵³ de întoarcere la text, o încercare de lectură „cu un ochi virgin, ca și cum pentru prima oară mi l-aș dăru”⁵⁴, Livius Ciocârlie pare să mărturisească, subliminal, o atare **nevoie de întoarcere la propriile texte**.

Recurența unor sintagme („Nu mai știu de unde am pornit și unde voiam să ajung”⁵⁵), uneori transcrise în italice, alteleori nu, denotă o transcriere selectivă a textelor anterioare și fragmentarea acestora de gândurile actuale. Intervențiile în trecutul lui scriitoricesc sunt justificate printr-„o singură idee program: cum să nu trăiesc. Cum să intervin mai puțin în ce se întâmplă”⁵⁶. Scrierile anterioare nepublicate dovedesc existența unui „program de viață”: „Atunci, aveam un program de viață, astăzi mai am o singură idee program: cum să nu trăiesc”⁵⁷. Ideea de scriere este asociată unui „program de viață”.

⁴⁵ Ioana BOT - <http://www.upm.ro/cercetare/CentreCercetare/DictionarCritica/Intertextualitate.pdf> (28.01. 2014).

⁴⁶ Livius CIOCÂRLIE, *Cu fața la perete*, ed. cit., p. 31.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 39.

⁵³ *România literară*, An XX, nr. 3/1987, p. 23.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Livius CIOCÂRLIE, *Cu fața la perete*, ed. cit., p. 40.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 41.

⁵⁷ *Ibidem*.

Descoperirea celor „nouăsprezece pagini fircălite, cu ștersături”⁵⁸ a fost una întâmplătoare. „Le și uitasem. Am dat peste ele răscolind dosare, doar-doar găsesc ceva de făcut”⁵⁹. Un alt moment în care onestitatea pare a fi respectată, iar adnotarea paginilor este mărturisită ca fiind întâmplătoare.

O permanentă amânare a concluziilor străbate întreg volumul, termenul nefiind niciodată definit. Capitolul prim ia sfârșit prin răsfoirea altor câteva pagini⁶⁰, pe care decide să le arunce. Dar, păstrează

„numai această, să-i zicem, încheiere: Domnul scriitor stă la masa lui de scris. Domnul scriitor vrea să scrie. Despre ce să scrie, rămâne de văzut. Sau nu, problema nu este pusă în termenii potriviți. Domnul scriitor nu vrea să scrie despre ceva, dumnealui vrea să scrie pur și simplu. Pur și simplu, adică ce? Ce, dacă nu despre ce? Ce, ne ce...! Fie ce-o fi? Fie ce-o fi! Fie ce-o fi, dar nu despre nimic și nu nimic. Pentru nimic în lume! Domnul scriitor nu vrea să scrie ceva despre nimic tot așa cum nu vrea să scrie nimic despre ceva. Domnul scriitor vrea să scrie, atâta tot. Atunci să scrie, dacă asta vrea”⁶¹.

Ultima frază a primei părți circumscrie o decizie cu valoare de final deschis. Actul scrierii e perceput ca fiind gratuit, nestârnit de nimic. Nerecunoașterea intertextului ca definitoriu în propria construcție textuală - iată momentul în care pactul onestității este încălcat⁶², intertextualul nu mai e socotit ca primum movens al cărții de față, de aici și decizia nepăstrării ultimelor pagini găsite. Prima parte a cărții nu face altceva decât să denunțe iluzia că un program intertextual (chiar unul asemenea celui din cartea de față) poate suplini autenticitatea. Scrisul lui Livius Ciocârlie refuză orice tip de program, chiar și programul intertextual care părea, inițial, că poate suplini autenticitatea, iar asta pentru că “a scrie despre sine nu se poate face oricum”, preferându-se scriitura fragmentară, uitucă.

În același interviu cu Mircea Bențea, întrebat dacă “lectura și rescrierea caietelor jurnalului reprezintă un *pretext declanșator* sau o simplă *tehnică literară, respectiv cea intertextuală*”⁶³, Livius Ciocârlie socotește întrebarea ca fiind una echivocă⁶⁴:

„Ce vreți să aflați este de ce se întâmplă destul de des ca o carte a mea să fie un comentariu al unor jurnale mai vechi. Propuneți două motivații: 1. Pretext declanșator și 2. Tehnică intertextuală. La prima ipoteză răspunsul este *da*. La a doua, e mai complicat. Tehnica intertextuală folosită nu reprezintă un scop în sine. *Ce încerc să surprind este dinamismul meta existențial*”⁶⁵.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ “În sfârșit, mai găsesc câteva pagini, le răsfoiesc și decid să le arunc.” - Livius CIOCÂRLIE, *Cu fața la perete*, ed. cit., p. 63.

⁶¹ Livius CIOCÂRLIE, *Cu fața la perete*, ed. cit., p. 63.

⁶² Un alt moment în care onestitatea se vrea/se lasă călcată în picioare este acela în care, vorbind despre Facultatea de Filologie unde s-a dus „ca să nu mă ia în armată, fiindcă îmi plăcea să citesc și (îndeosebi) fiindcă de altceva nu eram bun” (*Cu fața la perete*, p. 20.), mărturisește că „viața merge înainte în dreapta și în stânga [...]. Vorbesc, și toate cuvintele sunt fabricate, umplu tăcerea, atâta tot, și, din ce în ce, chiar aici, pe această pagină, ce scriu e fals” – *Ibidem*, p. 22.

⁶³ Livius CIOCÂRLIE - „...pe mine să nu contați”. *Convorbiri cu Mircea Bențea* urmate de o *addenda*, postfață de Liana Cozea, ediția a doua, Editura Paralela ‘45, Pitești, p. 81.

⁶⁴ „Spuneam că întrebarea este echivocă pentru că ea s-ar putea referi și la aspectul că nu public jurnalul în forma lui ingenuă, revin asupra lui și, fără să țin seama de cronologie, îl recumpun. Explicația e de ordin literar. Nu-mi fac probleme cu autenticitatea ori mărturia”. - *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

O justificare a apelării frecvente la propriul intertext o dă câteva rânduri mai târziu:

„Nu cred că împrejurările vieții mele ar putea să intereseze pe cineva, de vreme ce nu mă interesează nici măcar pe mine. În schimb, îmi fac iluzia că aş putea să stârnesc un oarecare interes prin reflecția asupra lor și prin modularea tonului emis. Viața mea nu e decât o materie primă, ca oricare alta. Nu-mi recunosc nicio responsabilitate față de ea. Dacă tot a trebuit s-o îndur, docil, măcar scriind să-i trag câteva șuturi. Așadar: valoarea documentară a jurnalelor mele e apropiată de zero în ciuda faptului că tot ce spun e adevărat [...]. Singurul lor subiect, în afară de scrierea însăși, ar putea să fie **un fel de a exista**”⁶⁶.

Deducem de aici că **intertextul nu este o tehnică literară folosită ca scop în sine, ci “un fel de a exista”, “un mod de a fi”**⁶⁷.

Prima parte a cărții *Cu fața la perete* (*La două mâini*) - se articulează, deci, prin raportare permanentă la propriile scrieri nepublicate, prin întoarcerea către sine. Eugen Negrici, vorbind despre parodie, aduce în discuție o așa-numită „**funcție de supraveghere**” care funcționează datorită „imposibilei ignorări a factorului de înrăurire și moderație”⁶⁸. În cazul cărții în discuție, această „funcție de supraveghere” poate fi tributară relației dintre scrierile nepublicate și găsite întâmplător și luarea lor drept reper pentru autoanaliză.

Bibliografie

- CIOCÂRLIE, Livius, *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, Editura Humanitas, București, 2005.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, în românește de Adolf Armbruster, București, Editura Univers, 1970.
- IDEM, *Cu fața la perete*, Cartea Românească, București, 2010.
- DAVID, Michel, *Le journal intime et ses formes littéraires*, Actes du Colloque de Septembre 1975, textes réunis par V. Del Litto Librairie Droz, Genève – Paris, 1978.
- GIDE, André, *Journal*, Editura Galimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, 1954.
- NEGRICI, Eugen, *Figura spiritului creator*, Cartea Românească, București, 1978.
- PÎRJOL, Florina, art. *Despre bătrânețe, moarte și alți demoni autobiografici* în *Observator cultural*, nr. 660, din 8. 02. 2013.
- SIMION, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I – *Există o poetică a jurnalului?*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.
- „...pe mine să nu contați”. *Convorbiri cu Mircea Bențea* urmate de o *addenda*, Postfață de Liana Cozea, ediția a doua, Paralela '45, Pitești, 2010.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ „**M. B.**: Dar scrisul ca un mod de a fi, ca o iluzie a supraviețuirii, ca o formă a echilibrului interior?

L. C.: E toate astea la un loc, adică e și *altceva*, despre care vă tot spun: ceva ce mi-a intrat în cap. Pe cale de consecință, a devenit *un mod de a fi*. Nu unul înăscut [...]. Cu urechile roșii de rușine, mărturisesc: până și la *supraviețuire* mă gândesc. Nu la orice fel. Nu mă interesează să fiu ținut minte vreo treizeci de ani. Ori până la sfârșitul veacurilor, ori deloc!” – *Ibidem*, p. 82.

⁶⁸ Eugen NEGRICI, *Figura spiritului creator*, Cartea Românească, București, 1978, p. 316.

”AMANTUL COLIVĂRESEI” OR THE SUBURB OF THE ”NEW MAN”

Aritina Iancu (Micu-Oțelea), PhD Candidate, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia

Abstract: Having a dialogue with yourself and with others, putting face to face what is known to you, identical, with what is foreign, different, is the equivalent of surpassing what Pierre Bourdieu called “own cultural field”. Is there a dialogue between us and the others, between the world of the outskirts and your own organizational culture and space? Radu Aldulescu’s novel Amantul Colivăresei illustrates an attempt to have a dialogue between the two realities. Beyond being a space of doom, of moral disorder, the outskirts becomes a land of survival, of the conservation of inner freedom in a period when uniformization, submission represented existential norms. In contrast with other novels that follow the image of the outskirts (Groapa, Maidanul cu dragoste), Radu Aldulescu’s text brings to the forefront another kind of outskirts, that of the workers of “Policolor”, “23rd August”, of the blocks of flats, “matchboxes”, where mouldy, suffocatingly small rooms are crammed, a uniformed humanity which then flows almost without stopping toward the ever-open gates of the communist factories, “small models of hell”.

Keywords: slum/ outskirts, non-places, heterotopia, “new man”, dysfunctional family

Într-un interviu acordat în ”Observator cultural”, Radu Aldulescu, vorbind despre gradul de participare a romancierului în ”mecanismul acesta al facerii”, pleda pentru ”o implicare totală, periculoasă și grea”, asemănătoare unei coborâri în abis, fără a avea certitudinea revenirii la suprafață. E o formă de a-i arăta cu degetul pe scriitorii care, în opinia lui Aldulescu, se ascund în spatele unor noțiuni precum textualism, postmodernism, pentru a-și masca incapacitatea de a-și iubi personajele, de a se îndepărta de sine (o formă de egoism/narcisism literar) : ”Scriitorul român nu știe să se apropie de personaje, nu știe să facă personaje. Atunci face textualism sau postmodernism.(...) Romancierul trebuie să se implice. E o implicare totală, periculoasă și grea. E ca și cum te-ai coborî într-un abis, ca să găsești ceva și nu mai știi dacă te întorci la suprafață. Urmează apoi momentul de detașare totală de toată lumea aia, pentru a o observa așa cum este. Așa cum face și preotul, care se implică total față de păcatele celor care se spovedesc, dar se detașează total de ele, când le spune că trebuie să se dezică de tot. Cam asta e, în principiu, despre mecanismul ăsta al facerii”¹

Amantul Colivăresei, al doilea roman al scriitorului publicat în 1994 la Editura Nemira, nu este doar un text al marginalilor, al celor refuzați de societate, al scursurilor umane, este și ” o cronică indirectă, filtrată prin destine, o cronică vie ”² a unei perioade sumbre, în care individul strivit sub bocancul unui regim politic absurd încerca să găsească modalități de supraviețuire. Însuși scriitorul afirma în interviul menționat la începutul acestei lucrări că pentru o astfel de interpretare a textului său optează și el. Dincolo de intenția autorului formulată explicit, *Amantul Colivăresei* readuce în atenție o lume marginală, succulentă, prezentată în diferite orașe, dar păstrându-și specificul. Romanul lui Radu Aldulescu mustește de viață, una necosmetizată, uneori prea dezgolită de podoare, prea

¹ Doina Ioanid, *Romanul ca o piesă de compoziție*, în ”Observator cultural”, București, Anul XII, serie nouă nr.354 (612), 16-22 februarie 2012, p. 18.

² *Ibidem*, p. 18.

erotizată, dar în același timp autentică prin brutalitatea acestei expuneri indecente. Romancier ”cu călcătură grea și stil inconfundabil”³ își pune amprenta asupra lumii pe care o creează, textul desfășurându-se pe spații ample într-un ritm narativ alert și pe mai multe „voci”. În ciuda acestei aparente dezordini, fâșiile de viață se leagă într-un tot unitar, romanul este coerent și imaginea de ansamblu devine treptat vizibilă. Coerența textului este susținută și prin prezența personajului principal care târăște cititorul printr-o lume cleioasă, murdară, dar ispititoare în dimensiunea sa grotescă.

Dimitrie-Mite Cafanu este protagonistul, cel care, potrivit autorului însuși, trage după sine toate celelalte personaje: ”*Povestea lui trage după ea alte povești*”⁴. Rolul pe care îl va juca este sugerat chiar de la început, romanul debutând cu ziua de naștere a acestuia: ”*Aniversarea zilei de naștere a lui Dimitrie se potrivește cum nu se poate mai bine cu programul de lucru al tatălui său. În anul acela, 1961, 11 octombrie cădea într-o luni, singura zi din săptămână când Grigore Cafanu își îngăduia să plece din redacție mai devreme de miezul nopții.*”⁵

În titlu el este menționat prin raportare la un personaj feminin, cea poreclită Colivăreasa, și prin intermediul căreia se definește.

Textul ilustrează trei destine, trei modalități/opțiuni diferite de raportare la realitate în interiorul aceluiași nucleu familial: Costel Cafanu, fratele cel mai mare care se resemnează, Nicușor, mezinul, care evadează prin plecarea în America și Mite, rebelul, cel care încearcă să supraviețuiască, plasându-se cumva deasupra acestei lumi și nu sub ea, așa cum ar părea la prima vedere. Familia Cafanu e disfuncțională, conceptul necesitând o definire sub raport sociologic și psihologic: ”*În familiile disfuncționale «sentimentul deficitului» (persoana nu își satisface nevoile psihologice de bază în relațiile pe care le promovează) este propagat de la părinți către copii și invers, necomunicarea conduce la formarea unor bariere, blocaje în relațiile intrafamiliale, resimțite de toți membrii*”⁶. Rolul parental, influențat de celelalte două pe care soții le joacă în interiorul familiei (rol marital și rol de sex), se concretizează în modelul tatălui autoritar, care refuză să-și ajute copiii ”*a ajuns ștab de capul lui — o specie destul de rară în vremurile acelea când, de la ministru la gestionar, toți își trăgeau neamurile până la a șaptea spiță după el*”⁷. Mama, Aura Cafanu, pare să-și îndrepte aproape întreaga afecțiune maternă asupra mezinului, Nicușor. Preferința aceasta este manifestată chiar din perioada sarcinii, percepută drept ”*cel mai fericit răgaz al vieții sale*”⁸. Această stare de beatitudine atinge apogeul când dorința de a avea o fată, manifestată și în cazul celorlalte două sarcini, devine acum o certitudine. Este momentul care marchează ruptura dintre mamă și fiul mijlociu, pentru că aceasta descoperă îngrozită curiozitățile sexuale ale copilului de șase ani: ”*Un val de repulsie și spaimă o năpădi pe Aura Cafanu, simțind dintr-odată iminentă primejdia acestui incest, la care participa nemijlocit alături de fiica sa pe cale de a*

³ Daniel Cristea- Enache, *Viață de câine*, în ”România literară”, București, An. XXXIX, nr.24, 22 iunie 2007, p.11.

⁴ Doina Ioanid, *Romanul ca o piesă de compoziție*, în ”Observator cultural”, București, nr. 612, 17 februarie 2012, p.18.

⁵ Radu Aldulescu, *Amantul Colivăresei*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 7.

⁶ Daniela Petruța Zinca, *Consilierea adolescenților victime ale violenței intrafamiliale-o abordare sistemic-experiențială*, București, Universitatea din București, Facultatea de Psihologie și Științele Educației, 2010, p.8.

⁷ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 30.

⁸ *Ibidem*, p. 22.

se naște. Amândouă deopotrivă erau mânjite. I se făcu rău , un rău intens, amestecat cu grețuri care o făceau să se simtă despicându-se și rostogolindu-se în hăuri fără fund”⁹

Pentru mamă, răspunsul copilului e un semnal de alarmă și percepe această precocitate ca o dovadă de infirmitate a fiului său care, în opinia ei, o face de rușine: În această atitudine se concentrează o caracteristică a acelei perioade : tabuizarea unor subiecte precum sexualitatea, care sunt percepute ca o deviere. Asta nu-i împiedică pe cei doi soți să fie infideli, această prefăcătorie fiind sesizată de Mite, care e dezgustat și care încearcă să nu le semene. Singura soluție pe care o găsește este să fugă. În lucrarea ”*Consilierea adolescenților victime ale violenței intrafamiliale — o abordare sistemic-experiențială*”, Daniela Petruța Zinca insistă asupra modului în care diada soților se răsfrânge asupra copilului: ”*Relația de cuplu pe care părinții lui o promovează este, în fapt un eșec, iar adolescentul «introiectează» acest eșec*”¹⁰ și îl resimte ca pe o nerealizare personală. ”*Rezultatul conștientizării slăbiciunii lui în fața eșecului este sentimentul de inferioritate, și astfel, stima de sine a adolescentului este scăzută, instabilă și produce atitudine negativă față de sine și față de ceilalți* (subl. ns.-M. A.); *acest lucru arată că adolescentul se află în situația de risc pentru a dezvolta comportamente rigide, dezadaptative.* (subl. ns.-M. A.)”¹¹ Prin prisma acestui episod parcursul ulterior al personajului principal, vagabondajul acestuia capătă o cu totul altă semnificație: devine o formă de supraviețuire, de păstrare nealterată a ceea ce îl definește, o formă de libertate interioară. Pe de altă parte, surprinde și un efect al relațiilor intergeneraționale: disfuncțiile din interiorul familiei se reflectă în imposibilitatea personajului de a se adapta la realitatea pe care o asociază cu părinții săi; de aceea, se refugiază într-o altă dimensiune: ”*El nu va fi niciodată ca ei , pentru că ei sunt foarte urâți și foarte fricoși și va trebui să fugă pentru a nu începe vreodată să le semene.*”¹²

Acest moment, când hotărăște să nu se piardă în mizeria sufletească a celorlalți coincide cu întâlnirea Colivăresei, personajul care îi va ghida întreaga existență: ”*Se ridică și fața îi luase foc de la vânt și zăpadă și atunci se auzi strigat prin vaietul apocaliptic. Nu era numele lui, nu era niciun nume, dar știa că lui îi era adresată chemarea.*

Nu o văzuse niciodată pe femeia aceea blondă, îndoliată, dar o recunosc numaidecât, pentru că fuga lui începea de la ea și ea era un îndemn de a nu se opri nicicând și de a nu se uita nicicând în urmă”¹³

Fragmentul devine o poezie a întâlnirii celuilalt, a alegerii unei modalități de supraviețuire care se transformă până la urmă într-un *modus vivendi*. ”Vaietul apocaliptic” este o metaforă a unei lumi condamnate la o cădere continuă și pentru a se salva, individul trebuie ajutat să iasă din ea. Rolul acesta îi revine personajului feminin, a cărui poreclă se regăsește și în titlul romanului.

Nu este prima apariție în text a Colivăresei, pentru că ea este menționată încă din primele pagini ale romanului. Ziua lui Mite coincide cu un moment esențial din viața ei: pierderea primului soț. Fără să știe, destinele lor sunt legate prin această coincidență. ”Tăticuțul nostru” (o ironică trimitere la imaginea lui Stalin) , Grigore Cafanu, cu atitudinea

⁹ *Ibidem* , p. 23.

¹⁰ Daniela Petruța Zinca, *Op. Cit.*, p.9.

¹¹ *Ibidem* , p. 9.

¹² Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 41.

¹³ *Ibidem* , p. 42.

superioară a celui obișnuit să conducă, îi smulge Colivăresei această informație. Există în această familie o predilecție pentru ”a împărți” aceeași femeie: dacă atracția tatălui pentru tânăra văduvă e doar sugerată, relația cu Mite este devoalată și reprezintă până la urmă miezul romanului. Cazul Dorinei, fiica abandonată a Colivăresei, este explicit. Pe rând, este iubita celor trei frați Cafanu: Costel, Nicușor și, în final, chiar Mite.

O reconciliere între mamă și fiul mijlociu apare spre finalul romanului, când din banii primiți de la Nicușor, își permit să ia masa la un restaurant de lux, Lido, această ieșire reprezentând pentru amândoi un moment de evadare și de regăsire. E timpul unei discuții sincere despre decepții, al unei încercări de a se înțelege unul pe celălalt. Aura Cafanu vrea să-și justifice eșecul din plan familial, căutând răspunsuri și deschizându-și pentru prima oară sufletul în fața fiului său: ”Tu și Nicușor ați fost dificili de tot, m-ați chinuit, erați și greoi la școală, ori mai degrabă reticenți, nu știu ce să mai spun. După aproape treizeci de ani de profesorat, uite că nu-mi dau seama ce era de fapt în capul copiilor mei... Da eu aveam răbdare cu toți, așa cum erați, nu vă forțam, nu vă băteam... Oh, câtă răbdare am putut să am, Doamne, tot cu nădejdea că va ieși ceva din voi...”¹⁴

În cuvintele mamei se simte dezamăgire, dar și resemnare, o împăcare cu sine, cu ceilalți. A făcut tot ceea ce putea face **ca să iasă ceva din ei** și martor îi este Dumnezeu.

Și Mite își justifică închiderea, lipsa de sinceritate prin nevoia de a o proteja: ”-Ți-am spus doar că trebuia să te protejez. N-avea rost, tu dintotdeauna ai fost foarte sensibilă.”¹⁵

De asemenea, ar vrea să simtă că mama lui este măcar puțin mulțumită de el, această dorință reflectând nevoia de a se accepta unul pe celălalt așa cum sunt. Schimbarea nu mai este posibilă în acest moment și poate că nu a fost dorită niciodată: ”—Mă gândeam, mamă, că ar trebui să fii cât de cât mulțumită de mine. Să nu fii atât de nemulțumită cum îmi pari uneori. E destul de târziu să mă schimb la vârsta asta, ca să...”¹⁶

Pentru mamă alegerile făcute de Mite, dar și de Nicușor sunt inexplicabile, derutante, dar acum nu mai poate decât să le accepte, să se împace cu ”rătăcirile” fiilor săi. E cu atât mai greu, cu cât trebuie să poarte singură această povară, pentru că Grigore Cafanu își abandonează nu numai copiii, ci și soția, care se străduiește totuși să-i cosmetizeze imaginea paternă din obișnuința de a păstra aparențele.

Pornind de la granițele care diferențiază subsistemele familiale (granițe clare, granițe rigide, granițe difuze), Irina Holdevici¹⁷ configura mai multe medii familiale care pot provoca reacții dezadaptive membrilor ce intră în componența ei. Una dintre aceste tipologii poate fi asociată cu familia Cafanu: familia care promovează comportamente critice excesiv sau protectoare excesiv (granițe difuze). Imaginea adolescentului corespunzătoare acestui mediu familial se potrivește personajului principal din romanul lui Aldulescu: ”adolescentul se simte incompetent în fața responsabilităților de orice tip, nefiind capabil să ia decizii cu privire la el; în cazul hiperprotecției el este într-o relație de dependență cu părinții sau cu părintele

¹⁴ Ibidem, p. 385.

¹⁵ Ibidem, p. 391.

¹⁶ Ibidem, p. 386.

¹⁷ Irina Holdevici, *Psihoterapia cazurilor dificile- Abordări cognitiv-comportamentale*, București, Editura Dual Tech, 2003, Apud Daniela Petruța Zinca *Consilierea adolescenților victime ale violenței intrafamiliale- o abordare sistemic-experiențială*, București, Universitatea din București, Facultatea de Psihologie și Științele Educației, 2010, pp.10-11.

autoritar, trăind sentimente de neajutorare în relație cu ceilalți; prezintă anxietate crescută față de accidente, boală; dependență emoțională și relațională care îi conferă imaturitate afectivă, inserție socială scăzută și inadaptare relațională; adolescentul trăiește eșecul și în același timp și-l asumă ca pe o “calitate”, uneori, acesta reprezintă singura calitate pe care o cunoaște; în ceea ce privește performanțele școlare, sportive, profesionale se consideră prost, ignorant și necorespunzător în comparație cu ceilalți.”¹⁸ ”Un produs” al unui astfel de mediu familial, Mite ajunge târziu să se reechilibreze, să-și accepte părinții, depășind traumele de la vârsta adolescenței.

Dar până să ajungă în acest moment de împăcare, protagonistul se rupe de familie într-un gest de negare, rățăcește, se sălbăticește, aruncându-se într-o lume pe care o simte mai aproape decât cea pe care încearcă să i-o impună familia. Tocmai această ”soartă călătoare” îl determină pe Daniel Cristea-Enache să pună destinul protagonistului sub semnul unei metafore ”viață de câine”: ”Apelativul câini sovietici cu care antrenorul Geza Furo își dezmiardă băieții din ring se va transforma, treptat, într-un renume: într-o definiție a succesului obținut prin rezistența la lovituri nimicitoare. Autorul va face să alunece determinantul, păstrând și accentuând imaginea câinelui ca o emblemă iradiantă a întregului roman.

Mite are – vedem tot mai clar – o viață de câine.(subl. ns.-M. A.)”¹⁹

De la apelativul folosit de antrenorul de box cu sens evident pozitiv, termenul degenerază ilustrând destinul unui personaj și prin extrapolare al unei întregi societăți nevoite să suporte umilințe evidente în numele unor scopuri care-i sunt străine. Și totuși este viața protagonistului o viață de câine? Consider că prin asumarea acestei condiții, prin conștientizarea alegerii ei, nu: ”Oamenii trebuie să-și poarte de grijă unii altora, nici ea (Colivăreasa) nu putea fi altfel. Asta în vreme ce prea puțini sunt ca el, lipsindu-se de grija oricui pentru că nu e în stare să poarte de grijă cuiva, când un câine sovietic, când un câine al nimănui, rățacit fără scăpare în obiceiurile lui de câine și în viața lui de câine, și totuși neuitând vreodată că singur a ales asta pentru că asta i-a plăcut. A fost o alegere, printre cele câteva care ți se oferă. Și tocmai că ea, Colivăreasa, îl ajutase să-și împlinească această alegere. Datorită ei el reușise să fugă. (subl. ns.- M. A.) ”²⁰

În *Noi și Ceilalți*, Tzvetan Todorov²¹ propune o clasificare a călătorilor din secolele XIX și XX (zece portrete): **asimilatorul, profitorul, turistul, impresionistul, asimilatul, exotul, exilatul, alegoristul, deziluzionatul, filosoful**. Mite Cafanu nu se încadrează în niciuna din aceste categorii, călătoria este pentru el o formă de supraviețuire, dar și de revoltă.

Rătăcirea personajului, fuga lui e doar aparent fără sens și e în strânsă legătură cu dorința sa de a se îndepărta de lumea putredă din care a evadat, de a nu se mai întoarce în interiorul unei familii cu exigențele ei constrângătoare, cu falsele valori și pudori. De aceea, atunci când Bojnorică îi propune să meargă în București la ai lui, răspunsul e unul categoric negativ. Georgiana Sârbu, în *Istoriile periferiei*, vedea în acest vagabondaj al personajelor lui

¹⁸ *Ibidem*, p. 10.

¹⁹ Daniel Cristea- Enache, *Op. cit.*, p. 11.

²⁰ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 87.

²¹ Tzvetan Todorov, *Noi și ceilalți. Despre diversitate*. Traducere de Alex. Vlad. București, Ed. Institutul European, 1999, pp. 464-465.

Aldulescu ”o profesiune de credință”²², iar în Mite pe unul dintre ”vagabonzii care nu mai vor să intre în sistem”²³. În această autoexilare autoarea lucrării menționate anterior identifica mai multe etape, în jurul acestora construindu-se întregul roman: ”un soi de nomadism, alături de Bojnorică”²⁴, apoi ”masca normalității, când și-a ocupat garsoniera”²⁵ și în final ”supraviețuirea fără să muncească”²⁶. Unul dintre episoadele esențiale în evoluția personajului și pe care Georgiana Sârbu nu-l rupe ca secvență distinctă este căsătoria acestuia într-un sat de pe drumul Olteniței cu nume comic, Perțihani. Aici intră în scenă singura divinitate care tronează peste această lume: Diavolul. E o apariție plină de forță, care conturează un spațiu al decăderii morale, al prăbușirii.

Destinul personajului trebuie permanent raportat la această realitate pusă sub semnul ”Fiarei” și coborârea lui în lumea aparent infernală a mahalalei ca formă de supraviețuire, de rezistență.

2. Mahalaua ”omului nou” sub lupă

Spre deosebire de celelalte romane care urmăresc imaginea mahalalei (*Groapa*, *Maidanul cu dragoste*), textul lui Radu Aldulescu aduce în prim-plan o altfel de mahala, a muncitorilor de la ”Policolor”, ”23 August”, a blocurilor, ”cutii de chibrituri”, unde se înghesuie în camere igrasioase, mici până la sufocare, o umanitate uniformizată care apoi curge aproape fără oprire spre porțile mereu deschise ale fabricilor și uzinelor comuniste, ”machete ale infernului”.

Marc Augé, în lucrarea sa *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*,²⁷ teoretizează două concepte : **non-place** și **place**. Dacă locul (place) este identitar, are istorie și devine suportul unor relații, non-locul (non-place) este produsul supermodernității, este un spațiu care nu-ți aparține și căruia nu-i poți aparține, prin care doar treci, dar de care nu ești legat afectiv. Intrarea într-un non-loc echivalează cu renunțarea la identitate, cu însingurarea, cu uniformizarea: ”În spatele halelor se întindea domeniul triajului de marfă, cu vagoane ciocolatii lunecând zi și noapte pe cocoasă ca niște sănii enorme, strângându-se în spatele locomotivelor în garnituri printre care mișună **gândacii de colorado** (subl. ns.-M. A.): manevranții, lăcătușii, acarii, sabotorii ce-și sabotează brațele lungite până la genunchi sub greutatea saboților, toți în ilice portocalii îmbrăcate iarna peste pufoaică și vara peste busturile lor slabe și prăfuite, risipiți și adunați și iar risipiți de vocea nazală reverberând în diafragma megafoanelor agonia unui joc mecanic defect scuiplând monezi sub lovituri furioase de pumn, de acolo viscolul aduce în curtea depoului stoluri răzlețe de gemete, iar sirena le soarbe pentru o clipă vuind prelung și trist, a despărțire, ca sirena unui vapor depărtându-se de cheu fantomatic.”²⁸

Fragmentul citat din *Sonata pentru acordeon*, primul roman al lui Aldulescu, poate fi interpretat ca o descriere a unui non-loc: ”gândacii de colorado”, o metaforă pentru o

²² Georgiana Sârbu, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Ed. Cartea Românească, 2009, p. 66.

²³ *Ibidem*, p. 66.

²⁴ *Ibidem*, p. 66.

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

²⁶ *Ibidem*, p. 66.

²⁷ Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso, 1995.

²⁸ Radu Aldulescu, *Sonata pentru acordeon*, București, Ed. Albatros, 1993, p.89.

umanitate decăzută și aruncată într-o uniformizare alienantă, se pierde într-un joc mecanic, într-un spațiu al fluxului continuu. Asemenea imagini se regăsesc și în *Amantul Colivăresei*, nu numai în descrierea fabricilor, uzinelor, dar și în surprinderea cartierelor muncitorești care nu se mai construiesc în zona periferiei, ci mușcă din centrul condamnat la demolări brutale. Alienarea lumii este surprinsă și prin pierderea centrului, prin uniformizarea vizuală, datorită planului măreț de modernizare: construcțiile cu identitate sunt înlocuite de griul blocurilor din beton, în care se îngheșuie o umanitate dezorientată: „*Până să apuce să-l vadă (planul de demolări)* (subl. ns.-M. A.), *un funcționar pe care-l socoti demn de toată încrederea i-a explicat cum că planul acela e departe de a fi întru totul pus la punct, deoarece intervin modificări de la o zi la alta, priorități, acum se va începe de la centru spre periferii,* (subl. ns.-M. A.) *așa încât să nu se mai aștepte în niciun caz peste un an (...) Al doilea val care să treacă pe acolo, e de așteptat peste cel puțin cinci ani. Dar tot atât de bine pot trece și zece, și cincisprezece... Cincisprezece ani ar fi termenul maxim. Atunci vor fi numai blocuri. Atunci se va fi stârpit* (subl. ns.-M. A.) *tot ce-i casă cu curte și puț în curte și câine pe sârmă și găini și porc și așa mai departe. Nu va mai exista așa ceva în orașul ăsta și probabil că nicăieri în țară, pentru că asta-i linia.*”²⁹

Interesant e că personajul principal nu are premisele unui destin care să se consume într-o asemenea lume abrutizată, dar preferă acest traseu existențial cuminenției unei vieți așezate în care ”tăticuțul nostru” ”te bagă la facultate” sau te pune într-un post călduț.

Banalul conflict între generații, apărut în perioada adolescenței, se concretizează în cazul personajului principal în forma aceasta de abandonare într-o lume ”subterană”. Grigore Cafanu, ștabul provenit din acest mediu, ajunge să fie iritat de el, de lumea pe care o înglobează. Cufundarea fiului în lumea din care provine tatăl e poate o întoarcere la origini, dar pentru directorul ziarului ”Zori Noi”, pentru viitorul subministru, e o degradare, o involuție. De aici până la renunțarea la fiul rătăcitor e doar un pas: ”*El nu-și prea cunoaște vecinii de pe stradă. Ei îi spun să trăiești dom Cafanu, când se întâmplă să iasă fără mașină. Le răspunde la salut, pe unii îi știe din vedere. Mai toți sunt și arată a oameni de cu totul altă condiție și, pe urmă, el e ocupat până peste cap, până într-atât încât nici familiei nu-i poate acorda cine știe ce din timpul său. Pe copiii lor poate îi știe mai bine, mai vin pe la aniversările fiilor lui. Vin mulți atunci, aproape toți jerpeliți, te și sperii cât sunt în stare să bage în ei, ca niște câini, fără să salte nasurile din farfurii până le lasă curate. Pe Grigore Cafanu aproape că-l întristează, dar mai degrabă îl irită, fiindcă-i aduce aminte de copilăria lui, iar lui nu-i stă capul la aduceri aminte.*”³⁰

Mite ”se aruncă” în lumea din amintirile tatălui și ca un adevărat picaro o explorează. Sala mizeră de box din Calea Dudești este locul în care personajul apare în ipostaza învingătorului; meciul cu Mugur Cocârlatu evidențiază talentul și forța tânărului de cincisprezece ani pentru care sportul devine o supapă, o formă de defulare. Dar acest culoar promițător pentru Mite se închide din momentul în care Meșteru Gheza și frații Cocârlați cer azil politic în RFG. Pentru protagonistul romanului e deja prea târziu, e mereu prea târziu, nici aici, nici ”dincolo”, nu există un tărâm al făgăduinței, se lasă împins înainte îmbrățișând

²⁹ *Idem., Amantul Colivăresei*, p. 77.

³⁰ *Ibidem*, p. 11.

optica specifică periferiei: ”regulându-i pe toți cei care vroiau să-l reguleze” și refuzând ”să se lase încălecat”³¹.

Următorea stație, în parcursul personajului este ”Policolorul”. Inițial, doar menționat, acest episod se dilată spre finalul romanului și reîntregește imaginea lacunară a biografiei personajului. Foarte tânăr, cu puterea unui adevărat Hercule, amintind de personajul lui Vasile Voiculescu, Zahei Orbul, Mite ridică cantități imense de sodă caustică, se lasă otrăvit în acest mediu toxic cu inconștiența specifică vârstei: ”El avea nouăsprezece ani și îl chema Mite Cafanu, el răsturna și iar ridica, scutura două sute de kile de sodă cum ai scutura o zdreanță de praf. Ca și ursul el se lupta cu butoaiele, într-un ritual îndelung al încordării, ceasuri în șir, se îmbrățișa și se morfolea și se tăvălea cu zece butoaie de sodă la rând, asta-i porția pentru un bazin de leșie de sodă.”³²

Salonul Alb, laboratorul secției de Rășini, este locul în care muncitorii se întâlnesc pentru a mânca și pentru a-și îneca amarul în băutură. Lumea aceasta este una a aburilor de alcool metilic, a scandalurilor amoroase care se consumă în văzul tuturor și care se finalizează cu devastarea unei întregi încăperi, cu denunțarea și chiar cu închiderea ”violatorului”. E greu să evadezi din această mizerie și asta impune uneori măsuri extreme. Reli, laboranta îndrăgostită de Gică Bălașa, un bărbat cu mult mai în vârstă și cu familie la care nu este dispus să renunțe, îl denunța la miliție pentru viol. Numai așa poate ieși din această relație bolnăvicioasă și se poate răzbuna pe incapacitatea bărbatului de a lua o decizie. Pe același Gică Bălașa îl regăsim în ipostaza de borfaș descărcăreț care vinde salamuri sustrate de la locul de muncă, ”abatoru ăla nou din Glina”. Nu e singurul care face contrabandă. Există o serie întreagă de indivizi care supraviețuiesc astfel, sunt un produs al unui sistem în care se poate vinde orice pentru că se cumpără orice. La un moment dat, chiar personajul principal, pentru a-și astâmpăra foamea, vinde la suprapreț un săpun adus de Nicușor din străinătate.

O altă ”colonie penitenciară”³³ în care personajul se simte cu adevărat sufocat este unitatea din Moșneni, unde ”asista de-acum la propria-i pieire, la cinci sute de kilometri de orașul tinereților sale prăduite”³⁴. Se autoexilează, taie orice punte de comunicare cu familia într-un gest de revoltă înăbușită, ștergându-și din memorie toată lumea lor. E în acest gest resimțită toată nemulțumirea celui abandonat, a celui pentru care nu se intervenise, deși se putea. Nu întâmplător, destinul protagonistului se intersectează cu cel al fiului unuia dintre subordonații tatălui său, ajuns locotenent datorită părintelui care se zbatuse pentru copii și ”îi băgase” pe toți la facultate, ajutându-i ulterior să ocupe posturi călduțe. Atitudinea fotografului Mandache (tatăl locotenentului Mandache) este o replică în roman la modul în care înțelege Grigore Cafanu, unul dintre puținii nomenclaturiști cu ”principii”, să-și ajute fiii.

Refuzul de a munci, de a-și face norma zilnică, atrage nemulțumirea celorlalți soldați nevoiți să lucreze în locul lui. ”Un parazit” ursuz, aproape depresiv, Mite nu mai este dispus să muncească și din cauza aceasta este marginalizat de ceilalți. De data aceasta colectivitatea, lipsită de identitate concretă (desemnată printr-un ”ei” echivoc), este percepută ca o amenințare: ”Însă odată nimerit acolo, nimic din ce învățase de timpuriu, înfruntând atâtea

³¹ Ibidem, p. 64.

³² Ibidem, pp. 322-323.

³³ Daniel Cristea-Enache, *Op. cit.*, p. 11.

³⁴ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 70

vicisitudini cu un curaj de o dezinvoltură nebună, nimic nu-l mai putea ajuta. În sfârșit, îi era limpede că ei (subl. ns.-M. A.) vor să-l termine. Fără îndoială că vor reuși.”³⁵

Lovește și umilește un superior, pe caporalul Septimiu, care de teama unei anchete ține sub tăcere acest episod. Este mutat de locotenentul Iulian Mandache la cărămidăria de la Vierzuroaia. Înaite de această schimbare primește vizita Colivăresei, ca o promisiune a salvării, a evadării: *”Știa cine-l așteaptă. Poate că tot ce-i acum pe cale să se năruie va reîncepe să se adune și să se lege. Ea îl ajutase și altă dată. Ba în tot răstimpul de când o cunoscuse îi înlesnise fuga, cu o fâlfâire îndoliată scoțându-l din mâinile celor care voiau să-l răpună. Râsul ei reușise să rupă spaima pentru o vreme* (subl. ns. –M. A.).”³⁶

Râsul femeii, un adevărat laitmotiv al romanului, reluat simbolic în momentele cheie ale vieții, este *”sfidător prin vitalitate față de orice convenție apăsătoare”*³⁷. Acest episod rămâne cel mai luminos din întregul roman și amestecul de tandrețe aproape maternă, dar și de dorință chinuitoare scoate în evidență unicitatea Colivăresei în seria cuceririlor lui Mite: *”Ea îl mângâia pe frunte ca o mamă și el îi săruta mâna de mamă și o săruta pe frunte ca pe un copil, dorind-o în același timp, sorbindu-i chipul curat și strălucitor ca o monedă nouă, plin de trupul ei curat și frumos de care n-ajunsese încă să se sature, cotrobăind furibund prin trupurile tuturor femeilor ce-i ieșiseră în cale, tot mai grăbit și mai disperat, pe măsură ce se irosea nemaigăsind-o. Ea era mama și copilul acestui tată istovit, răscolind pentru ea prin slinul lumii întregi.”*³⁸

Cărămidăria Vierzuroaiei, izolată în pădure la treizeci de kilometri de orice așezare, fusese anterior venirii soldaților o închisoare și reprezintă ceea ce Michel Foucault numea, în *Of other spaces: utopias and heterotopias*³⁹, **heterotopie de abatere** (unde sunt izolate persoane al căror comportament este deviant în raport cu media sau cu standardul cerut). De la deținuții care trecuseră pe acolo rămăsese dormitorul-hangar cu paturi de fier suprapuse și bine înfipite în ciment. Neoficial, era un batalion disciplinar prin *”stahanovismul normelor de care depindeau permisiile, iar de permisiile depindeau trup și suflet”*⁴⁰ cei condamnați la izolare. O specie aparte rămâne Mite, care își economisește toți banii nu pentru a ieși din cărămidărie, ci pentru a-i plăti pe ceilalți să-i facă normele. Giani Bojnorică, *”un alt om fără căpătâi”*⁴¹, orfan abandonat într-o casă de copii constănțeană, va deveni un adevărat partener de călătorie printr-o lume în derivă. Nevoit să supraviețuiască și obișnuit să găsească calea cea mai ușoară (orfelinatul este în acest sens o școală dură), Giani face bani din marfa pe care o aduce în cărămidărie și o revinde soldaților: țigări, dulciuri și chiar o prostituată, Bica Șchioapa. Catalogată drept *”tipul prostituatei generoase cu spirit de aventură”*⁴² aceasta rupe monotonia din viața soldaților. Imaginea grotescă a șirului de soldați cu gamele în mâini din fața cortului, bordelul improvizat unde este ”cazată” aceasta, rămâne emblematică pentru universul lui Bojnorică. După încheierea stagiului militar al celor doi bărbați, Bica refuză să-i

³⁵ *Ibidem.*, p. 70

³⁶ *Ibidem.*, p. 84.

³⁷ Ștefan Borbely în volumul Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*. Ediție definitivă. Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 27.

³⁸ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 89.

³⁹ Michel Foucault, *Of other spaces: utopias and heterotopias*, web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 109.

⁴¹ Ion Pop, *Op. cit.*, p. 27.

⁴² Georgiana Sârbu, *Op. cit.*, p. 176.

însoțească și se reîntoarce la omul ei, un miner din Valea Jiului. Vagabondajul femeii are regulile lui: după fiecare rătăcire e absolut necesară o întoarcere. Nu e foarte clar dacă purgatoriul femeii e perioada în care reintră în "normalitatea" unei vieți de familie, care respectă regulile sociale, sau intervalul în care se pune "în slujba" altora, oferindu-și trupul și cerând ca plată semnătura fiecărui client pe piciorul din lemn.

După încheierea stagiului militar, destinul lui Mite se împletește cu cel al lui Giani Bojnorică, devenit un ghid prin lumea interlopă de pe litoral. "(...) încă nu aveau curajul să o ia fiecare pe drumul lui".⁴³ Litoralul este într-o perioadă moartă, nu mai seamănă cu cel pe care îl evoca Bojnorică și în scurt timp cei doi își cheltuiesc toți banii. Cea mai mare parte o folosesc pentru a-și umple stomacul devenit un sac fără fund în timpul unui adevărat ospăț pantagruelic. Accentul pus pe nevoile fiziologice subliniază o coborâre în animalitate a personajelor o cădere/decădere: "(...) căderea este simbolizată prin carne, fie prin carnea care se mănâncă, fie prin carnea sexuală, marele tabu al sângelui unificându-le."⁴⁴ De aceea, tot în acest mediu dezinhibat, Radu Aldulescu abordează și problema homosexualității privită inițial ca o formă profitabilă de prostituare. Această "șansă" nu le "surâde" celor doi aventurieri, pentru că nu apar "clienții" străini interesați de o asemenea marfă. Într-o scenă în care violența și sexualitatea devin complementare este prezentată apropierea fizică dintre cei doi aventurieri cu sublinierea că pentru Aldulescu "homosexualitatea nu este o opțiune, un instinct (...), ci rezultatul constrângerilor mediului"⁴⁵. Și în această relație Mite continuă să joace rolul dominatorului prin atitudinea pe care o are, prin violența verbală și fizică la care îl supune pe Bojnorică și care se va regăsi ulterior și în prima noapte petrecută cu Nora. O altă apariție feminină, Atenuța, acrobata de circ cu o existență aparent banală, pare inițial o victimă a celor doi pierde-vară, dar ulterior se dovedește manipuloare, îi folosește pentru a-și satisface propriile perversiuni. Nevoii să părăsească acest "cuibușor de nebunii" din cauza intervenției autorităților, ajung din nou pe drumuri, niște fugari lipsiți de sens și de perspective.

Odissea celor doi se încheie brusc, când, tentați de perspectiva unei vieți îmbelșugate fără niciun efort, ajung să se căsătorească cu două surori dintr-un sat de pe drumul Olteniței. Târâți în această groapă a Diavolului, "împotmoliți" aici, cei doi se înstrăinează și, cu toate că destinele lor se mai intersectează sporadic, o apropiere reală nu mai este posibilă, pentru că odată cuibărită, "spurcăciunea" roade încet și sigur trupul și mintea celui devenit victimă. Dacă Mite, simțind "fisura", se desprinde mai repede, evadarea cumnatului este târzie și efectele sunt dezastruoase și ireversibile. Asocierea cu răul continuă și după ieșirea din Perțihani, Bojnorică ajungând să lucreze la Porcăria din Pantelimon. Descrierea acestui spațiu infernal este o trimitere transparentă la realitatea umană (prin comparație), în care ființele îndobitocite de o senzație de foame continuă, se calcă în picioare, se luptă pentru supraviețuire. Imaginea creată dă impresia de "viermuială" și seamănă izbitor cu un alt moment din roman, când personajul, împins de o senzație acută de foame, stă la coadă (omniprezenta coadă din perioada comunistă) într-o patiserie, "vânând" o bucată de plăcintă: "Ba-i un animal mai dat dracului decât oricare pe lumea asta. La mâncare adică, el trebuie

⁴³ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p. 125

⁴⁴ Gilbert, Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhitipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefața și postfața de Radu Toma. Editura Univers, București, 1977, p. 144.

⁴⁵ Georgiana Sârbu, *Op. cit.*, p. 176

să stea cu bâta lângă ei pentru ca cei mai puternici să nu-i lase flămânzi pe cei mai slabi. E mare aglomerație aici ca și la pușcărie, ca și-n spitale unde dorm doi-trei într-un pat și ca și-n cazărmi și apartamente confort înjosit, cel mai de jos adică, și degeaba că porcii mai suportă și ei mai înghesuiți, oricum trebui să-i muți de colo colo la ora mesii, să-i separi să nu se-ncaiere, și dacă nu prea ai cum și nu prea ai unde, în afară să te cocoșezi pe roabă și găleată, trebuie să-ți mai faci de lucru și cu bâta. Poate unde-i dat spurcăciunii, care intră-n el aproape tot atât de repede ca-n om.”⁴⁶

Îl regăsim pe Mite de aproape doi ani angajat la Uzina ”23 August”, reluându-și masca normalității. Pentru o fire care se recunoaște incapabilă să se fixeze undeva, să prindă rădăcini, este o perioadă foarte lungă, dar motivele sunt foarte simple prin superficialitatea lor: apropierea de casă, comoditatea. Tot ca o tentativă de integrare prin acceptarea normelor sociale, poate fi considerată și încercarea sa de a-și face o familie cu Norica. Strungăriță de undeva din Moldova, tână se lasă agățată cu replici infantile, de ”golănaș” lipsit de inventivitate. Este limbajul fantelui de mahala, obișnuit cu succesul pe care îl are în fața femeilor. Personajul este totuși conștient de imbecilitatea replicilor sale, iar fata pare inițial lipsită de interes, chiar deranjată de insistența lui. ”A doua zi dimineață, n-avea să-și mai amintescă decât că a acostat-o în felul cel mai idiot cu putință: ce mănânci păsărel de ești așa de frumos? A fost tot ce a putut scoate din el în secunda aia.” Îl urmează totuși pe acest străin până în garsoniera lui insalubră și se instalează cu naturalețe în acest spațiu. Dimitrie Cafanu cochetează cu ideea căsătoriei și Norica pare o perioadă capabilă să umple golul lăsat de Colivăreasă. Dispariția ei misterioasă (pleacă la părinți pentru a aranja detaliile căsătoriei) nu este urmată de încercarea bărbatului de a o recupera. Lipsa aceasta de curozitate, absența unei inițiative par inexplicabile. În acest episod narativ este integrată și o descriere a marilor uzine, care nu se închid niciodată, înghițind permanent în ”pânțele” lor sute de muncitori care lucrează în trei schimburi. O lume a mizeriei, a ”urâteniei industrializate”⁴⁷, a salopetelor nespălate luni de zile (un non-loc) este pusă sub lupă.

Rămas accidental fără serviciu, Mite se declupează, se rupe de realitate și încearcă să supraviețuiască cu resurse minime. ”O greață” generală pune stăpânire pe el și îl împinge în afara oricărui sistem. Ajunge să ducă la nivel de artă această formă de supraviețuire: ”Trecu astfel vreme multă și încă trecea, iar el continua să se perfecționeze în acest soi de știință de a te rezuma la mai puțin decât strictul necesar.”⁴⁸ Nicolae Manolescu asociază imaginea personajului cu cea a ”parazitului perfect” negându-i revolta: ”Însă el nu e un revoltat, ci un nesupus din instinct, care nu are nimic de-a face cu o societate care, în definitive, îi tolerează destul de nepăsătoare ieșirea din rând. Nu e niciodată condamnat pentru parazitism, (subl. ns.-M. A.) deși e parazitul perfect, care refuză munca, practică doar la ananghie și doar până când mult-puțina agoniseală îi permite să trăiască din nou fără să facă nimic”⁴⁹. În ceea ce privește atitudinea societății față de parazitismul personajului, aceasta nu este tolerantă decât aparent și temporar. După o perioadă de izolare, de ieșire din toate mecanismele sociale, Mite este ”reintegrat” în sistem fiind închis pentru că nu mai are de mult timp un loc de

⁴⁶ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, pp. 197-198.

⁴⁷ Georgiana Sârbu, *Op. cit.*, p.

⁴⁸ Radu Aldulescu, *Op.cit.*, p. 356.

⁴⁹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 1046.

muncă. ”Tot acolo era și-n 83, își amintea Dimitrie Cafanu (Mite), care și ăsta nimerise acolo dintr-o razie a miliției, aflându-l de ani de zile neîncadrat în câmpul muncii și corespunzând decretului respectiv cu pedeapsă de la trei la șase luni(...)”⁵⁰ Societatea nu e deloc indiferentă, ea pedepsește individul. Sub masca vigilenței se ascunde un regim perfid, care nu-și lasă cetățenii să vagabondeze, să se desprindă în vreun fel.

Delirul acestei lumi este surprins în imaginile din ultimele pagini ale romanului: demolarea unui întreg cartier care, furibund, își trăiește ultimele clipe, un trecut șters fără regrete, fără remușcări de oamenii periferiei care distrug înconștienți, cu indiferență și cu incultură case, valori, tradiții. Mișcarea mahalalei spre centru este violentă, periferia ajunge ”să muște” cu răngi și apoi ”să ronțăie” cu colții buldozerelor un centru care își trăiește ultimele clipe de viață. Această direcție îi este imprimată de mâna atotputernică a sistemului politic, mișcarea nu mai este o alegere, ea este impusă. Distrugerea Așezămintelor Brâncovenești seamănă cu o scenă de tortură, în care cel schingiuit, mutilat este trecutul: ”Pe 7 mai 1984 am intrat în Așezămintele Brâncovenești cu răngi și furnicați de frenezia distrugerii. Am scos mai întâi ușile din balamale și tocurele ferestrelor, după ce am spart geamurile, **am smuls** din ziduri pervazele și ușorii și pe urmă **am jupuit** (subl. ns.- M.A.) de pe pereții laboratoarelor, băilor și culoarelor pogoane de faianță ce putea fi folosită ca și nouă, din care o parte am reușit să o vindem(...)”⁵¹ Marea demolare continuă violentă, neiertătoare pentru a face loc blocurilor ”cu paliere lungi ca la spital și ciment și linoleum pe jos și pereți din prefabricate de beton”.⁵² În această imagine apocaliptică există și încercări de rezistență: o fostă proprietară mărturisește că a făcut poze întregii case, din dorința de a păstra, măcar în felul acesta, contactul cu un loc care-i oferă identitate, cu un centru spiritual.

Finalul romanului polifonic amestecă vocile, împletește destinele personajelor, le suprapune până la confuzie. Individualul face loc vocii colective, corul acoperă solistul. Deasupra tuturor, pare să troneze El, Diavolul... Și totuși, în acest vârtej, în acest ”vuiet apocaliptic” se aude răsul eliberator al Colivăresei ca promisiune a salvării, a supraviețuirii.

Bibliografie

- Aldulescu, Radu, *Amantul Colivăresei*, Iași, Editura Polirom, 2013.
- Aldulescu, Radu, *Bucureștiul meu*, în ”România literară”, București, Anul XLIII, nr.26, 16 iulie 2010.
- Aldulescu, Radu, *Sonata pentru acordeon*, București, Editura Albatros, 1993.
- Aldulescu, Radu, *Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare*, Ediția a II-a. București, Editura Cartea Românească, 2007.
- Augé, Marc, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, 1995.
- Cristea- Enache, Daniel, *Viață de câine*, în ”România literară”, București, Anul XXXIX, nr.24, 22 iunie 2007.

⁵⁰ Radu Aldulescu, *Op. cit.*, p.413.

⁵¹ *Ibidem*, p. 411.

⁵² *Ibidem*, p. 418.

Durand, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhitipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefața și postfața de Radu Toma. București, Editura Univers, 1977.

Foucault, Michel, *Of other spaces: utopias and heterotopias*, web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf.

Ioanid, Doina, *Romanul ca o piesă de compoziție*, în "Observator cultural", București, Anul XII, serie nouă nr.354 (612), 16-22 februarie 2012.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008.

Pop, Ion (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*. Ediție definitivă. Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, vol 6, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Sârbu, Georgiana, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Ed. Cartea Românească, 2009.

Segalen, Martine, *Sociologia familiei*. Traducere de Mihai Dos, Alexandra-Maria Chișcu și Giuliano Sfichi. Iași, Editura Polirom, 2011.

Stănciulescu, Elisabeta, *Sociologia educației familiale*, Iași, Editura Polirom, 1997.

Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1944-2000*, București, Editura Mașina de scris, București, 2005.

Todorov, Tzvetan, *Noi și ceilalți*, Traducere de Alex. Vlad. București, Ed. Institutul European, 1999.

Zamfir, Mihai, *Un Céline local*, în "România literară", București, Anul XXXIX, nr. 9, 3 martie 2006.

.

MEMORY AND IDENTITY IN THE POST-COMMUNIST INTELLECTUAL DISCOURSE

Alina Crihană, Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Within the contemporary background facing the "memory-focused conflicts" (J. Candau) which have been intensified by the "identity dissonances" phenomenon (A. Mucchielli) experienced by the post-totalitarian cultural elite, the issue of the relation between memory and national cultural identity has become an acute dilemma. Our study discusses - from an interdisciplinary standpoint - the impact of the mechanisms and the contemporary memory-based "pathologies" on identity discourses after 1989, starting from the analysis of some important books (especially "spoken books" and essayistic texts) written by some remarkable personalities of contemporary literary stage: E. Simion, A. Marino, I. Mălăncioiu, A. Buzura, O. Paler etc.

Keywords: cultural memory, memory abuses, critical discourse, identity-focused discourse, post-totalitarian age.

Victimele au tendința de a îmbrăca imediat uniforme de călăilor și de a le aplica metodele... [...] Aplaudatorii de profesie și lașii își căutau chipurile de procurori naționali. Iepurii își improvizară uniforme de lei. (Augustin Buzura, Recviem pentru nebuni și bestii)

Introducere

Reflecția, citată mai sus, a naratorului-protagonist din *Recviem pentru nebuni și bestii* (1999) – convertită în temă recurentă a „precizărilor incomode” din *A trăi, a scrie* (2009)¹, o temă reperabilă, cu nuanțe diferite, în publicistica, eseistica și volumele de interviuri publicate după 1989 de o serie de reprezentanți ai unui anumit segment al elitei literare postbelice (scriitori și critici aparținând, îndeosebi, generației '60) – circumscrie o situație emblematică, pe de o parte, pentru dinamica socio-culturală a primului deceniu postrevoluționar, marcat de obsesia „proceselor”, a revizuirilor și a bătăliilor canonice, și simptomatică, pe de altă parte, pentru direcția dominantă imprimată transformărilor identitare posterioare prăbușirii regimului comunist, prin instrumentalizarea, în scopuri legitimize, a unor practici „abuzive” vizând memoria culturală.

„Fabula”² lui Augustin Buzura vizează un context în care – sub sloganurile revizuirii produselor estetice ale trecutului, rămase, din păcate, la stadiul unor discursuri justițiare neproductive, vădind un „procustianism moral-ideologic” inoperant în constituirea unor ierarhii valorice autentice și având drept efect „parohializarea vicioasă a câmpului nostru cultural” [Cernat, 2010, II, III] – se creează premisele unor crize cultural-identitare³ intim

¹ „Iepurii de odinioară, cei care mă rugau înainte să nu mai critic atât că ni se va lua Fondul literar sau diverse alte avantaje, îmbrăcaseră blănuri de tigri. Erau violenți și puri! Unii anticomuniști, de ultimă oră, deveniseră mai duri, mai intransigenți chiar decât comuniștii. În locul operei, de cele mai multe ori inexistentă, acești vajnici apărători ai democrației se ascundeau în spatele diverselor carnete de partid. Și, în plus, a unor biografii falsificate. [...] Hemoragie de procurori naționali, lumini călăuzitoare și disidenți.” (Augustin Buzura, „Iepurii de odinioară au îmbrăcat blănuri de tigri”, interviu realizat de Alex. Ștefănescu, în *România literară*, 9-15 mai 2001, inclus în volumul *A trăi, a scrie* (Cluj-Napoca, Limes, 2009, p. 311).

² Aceași lume pe dos o vom regăsi în excelenta „comedie feroce” a lui Virgil Tănase, *Fiarele*, publicată și pusă în scenă în 2011.

³ Cf. Eugen Simion, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*. Ediția a II-a adăugită, București, Curtea Veche Publishing, 2012, p. 139.

legate de „fragilitatea memoriei” noastre postcomuniste [Ricoeur, 2000: 98]. Grav afectată, deja, de politicile (anti)memoriale ale puterii comuniste, generatoare ale unei „memorii comandate în mod abuziv” [Ibidem: 82-83] corelată „uitării-distrugere” [Michel, 2011], memoria socială și culturală posttotalitară moștenește patologiile trecutului, acutizate sub presiunea unor practici manipulative care adâncesc complexe și „alienările identitare” [Mucchielli, 1999: 110] ale unei societăți încă blocate în (pseudo)purgatoriul „tranziției”.

Fără a insista asupra circumscrierii *teoretice* a relațiilor de interdependență dintre diferitele forme de „uz și abuz” ale memoriei (fie ea istorică, socială sau culturală), modelate de ideologii politice și, în cazul câmpului literar⁴, estetice (sau „est-etice”), și construcțiile identitare specifice contextului postdecembrist – problemă pe care am abordat-o deja în altă parte⁵ – ne propunem să urmărim aici, pe aceleași coordonate interdisciplinare tributare hermeneuticii istoriei și a memoriei, (psiho)sociologiei și studiilor identitare, impactul proliferării narațiunilor memoriale „concurente” [Keller, 2003: 74], legitimând, de cele mai multe ori, identitățile „de fațadă” [Mucchielli, 1999: 92-93] ale unor grupuri situate pe poziții ideologice divergente, asupra configurației actuale a memoriei culturale postbelice, cu implicații considerabile, credem, în configurarea „post-memoriei”⁶ [Hirsch, 1997; Robin, 2003] comunismului românesc și a identității noastre colective. Fără a avea un caracter demonstrativ, demersul nostru vizează mai curând clarificarea, din perspective critice valorificate, de obicei, separat în studiile dedicate acestei problematici, a unor aspecte esențiale ale dinamicii cultural-identitare posttotalitare, pornind de la analiza unui corpus format din „cărți vorbite” [Simion, 2002: 36] și texte eseistice semnate de câteva personalități ale scenei culturale și literare contemporane (scriitori, critici, istorici), preocupate – pe coordonate disciplinare diferite – de crizele memoriale, axiologice și identitare ale lumii românești de azi. Poziționările autorilor / intervievaților vis-à-vis de problematica abordată – raportul dintre memorie, cultură și identitate – ni se par cu atât mai relevante și, deopotrivă, utile sub aspect analitic-interpretativ, cu cât, la un sfert de secol de la Revoluția din 1989, nu putem vorbi încă despre instrumentalizarea unor *politici* coerente ale memoriei *culturale*, apte

⁴ Având în vedere importanța criteriului politic în valorizarea posttotalitară a literaturii postbelice, reperabilă îndeosebi în critica revizionistă a anilor '90, credem că acest câmp continuă să ocupe „o poziție dominată” [Bourdieu, 1998: 353] în raport cu cel al puterii și că, adesea, discursurile (est)etice au mascat angajamente politice.

⁵ Cf. Alina Crihană, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și reconstrucții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Literaturii Române, Colecția Aula Magna, București, 2013: cap. I.1. *Memorie, istorie, identitate: repere teoretice interdisciplinare*, pp. 16-28 și cap. I.3. *Identitate și memorie în contextul socio-cultural (post)totalitar: repere interdisciplinare*, pp. 45-49; Idem, *Les illusions culturelles du (post)communisme roumain: histoire, mémoire et fictions identitaires*, în *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes*, Jahrgang 36, Heft 3-4 / 2012, Universitätsverlag Winter Heidelberg, pp. 417-448; Idem, *Éthique et esthétique dans les narrations identitaires du contexte roumain (post)totalitaire*, în curs de publicare (în 2014) în *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes*.

⁶ Conceptul este lansat de Marianne Hirsch, care crede că „post-memoria” „characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.” [1997: 22], și preluat de Régine Robin, care îl definește ca „[la] transmission de traumatismes de la guerre ou du génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements” [2003: 322].

să permită depășirea acestor crize, în ciuda inițiativelor (și rezultatelor) remarcabile ale unor instituții prestigioase de cercetare active în domeniul istoriografiei și al istoriei recente⁷.

Memorie, cultură și identitate în posttotalitarism: perspective critico-teoretice

Așa cum observă cercetătorii activi în diverse câmpuri ale disciplinelor socio-umane actuale, problema memoriei și a raporturilor acesteia cu istoria și cu construcțiile cultural-identitare, urmărite îndeosebi în contextul secolelor XX (al marilor conflagrații mondiale, al expansiunii dezastruoase a „religiilor politice” și al totalitarismelor) și XXI (al integrării europene și al globalizării), constituie unul dintre „leitmotivele” reorientărilor paradigmatică reperabile în ceea ce am putea numi, cu o sintagmă foarte generală preluată de la Aleida Assmann, „științele culturii”: antropologia, filosofia și sociologia (M. Halbwachs, G. Gusdorf, J. Candau, M. Augé, R. Bastide etc.), studiile dedicate memoriei culturale / *Cultural Memory Studies* (Jan și Aleida Assmann, Astrid Erll, J. Le Rider, T. Todorov, P. Connerton etc.), studiile istoriografice tributare hermeneuticii, sociologiei sau istoriei mentalităților (P. Ricoeur, M. de Certeau, Fr. Dosse, R. Robin, H. Rousso, E. Traverso, I. Lacoue-Labarthe, M.-C. Lavabre, P. Nora etc.) și, firește, studiile identitare sunt doar câteva dintre direcțiile disciplinare care situează pe o poziție centrală analiza fenomenelor și a construcțiilor memoriale.

În termenii Réginei Robin, „la « mémoire » est à la mode, au devant de la scène. Mémoire collective, devoir de la mémoire, travail de la mémoire, abus de la mémoire etc. À la limite, on ne parle plus que de cela, on n’écrit que sur ce sujet. Quand il n’est pas directement question de « mémoire » c’est la Commémoration qui vient au premier plan de l’actualité, le Patrimoine, les « Journées du patrimoine », toutes les formes de muséification du passé, ce passé, comme l’a écrit un des historiens de l’*Historikstreit*, qui ne veut pas passer, formule reprise par Henri Rousso et Eric Conan⁸, il y a quelques années. [...] Ces discours sur la mémoire forment une immense cacophonie de bruit et de fureur, un concert assourdissant de thèmes, un ensemble d’images, de polémiques et de controverses, des argumentations symétriques ou congruentes, à propos desquelles, nul ne reste indifférent.” [Robin, 2000] Cu precizarea, datorată lui Enzo Traverso [2011], că respectivele practici sau politici memoriale subordonate unui deziderat al „datoriei față de memorie” nu funcționează într-o manieră „omogenă” în întreg spațiul european, unde memoria anumitor evenimente capătă configurații diferite, adeseori contradictorii sau conflictuale⁹, modelate de diversele contexte naționale (politice, socio-culturale, mentalitare)¹⁰,

⁷ Să amintim, pe urmele lui Florin Abraham, câteva dintre aceste instituții: Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului al Academiei Române, Institutul Român de Istorie Recentă, Institutul Revoluției Române, Institutul Național pentru Memoria Exilului Românesc, Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului în România ș. a. În ceea ce privește rezultatele cercetărilor istoriografice recente privind memoria comunismului, a se vedea același studiu al lui F. Abraham, „Istoriografie și memorie socială în România după 1989”, în *Anuarul Institutului de Istorie „George Barițiu”*, *Series Historica*, nr. LI / 2012, pp. 145-172.

⁸ E. Conan, H. Rousso, *Un passé qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1996. Cf. Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, Paris, le Seuil, 1987 și, de același autor: *La hantise du passé*, Paris, Textuel, 1998. Nota îi aparține autoarei (trad. noastră).

⁹ A se vedea, de pildă, analizele dedicate de Enzo Traverso „conflictelor” memoriale care diferențiază Estul și Vestul european în comemorarea Holocaustului, a ororilor Gulagului sau a înfrângerii Germaniei în cel de-al doilea război mondial [2011] și cele propuse de Thomas Keller [2003] privind versiunile „concurente” ale memoriei Holocaustului în Germania postbelică. Cf. Maximos Aligisakis (dir.), *Europe et mémoire: une liaison dangereuse?*, 2005.

vom reține din observațiile cercetătoarei canadiene ideea acestui „trecut care nu vrea să treacă”¹¹, supraviețuind – în cazul comunităților confruntate cu traumatismele totalitare – prin „fracturile pe care le-a generat în conștiința națională” [Dosse, 1998].

Astfel de „fracturi” specifice contextelor posttotalitare, trădând „atitudini nevrotice” [Ibidem], reperabile atât la nivelul mentalităților colective cât și la nivelul discursurilor „deținătorilor puterii” (activi în câmpul politic și, deopotrivă, în cel cultural), permit reliefarea unui „viitor al trecutului” [Rousso, 1990, apud Dosse, 1998], care atestă, pe de o parte, supraviețuirea anumitor *patologii* de tipul „memoriei obstrucționate” [Ricœur, 2000: 82], al „uitării-omisiune” și al „uitării-refulare” [Michel, 2011] și, pe de altă parte, perpetuarea anumitor *politici* ale „anti-memoriei”: „memoria manipulată” [Ricœur, 2000: 82] și „uitarea-manipulare”, înțeleasă, aceasta din urmă, ca „une entreprise active et volontaire, parfois concertée, d’oubli directement imputable aux acteurs publics chargés d’élaborer et de transmettre la mémoire publique officielle” [Michel, 2011].

În plan identitar, manipulările de acest tip – afectând ceea ce Joël Candau numește „metamemoria”¹², adică reprezentarea și, totodată, punerea în discurs a memoriei propriu-zise – antrenează, prin multiplicarea versiunilor concurente asupra trecutului și prin „perturbarea referențelor identitare” (istorici, culturali și psiho-sociali), „disonanțe” mergând până la „crize de identitate”, fenomen reperabil cu precădere în zona elitelor intelectuale: „Les crises d’identité sont plus sensibles chez les intellectuels qui sont normalement en contact avec de multiples valeurs et chargés d’une synthèse intégrative et créatrice de valeurs adaptées aux transformations de l’environnement. Mais cette caste sociale, atteinte elle-même par la crise de confiance en soi, vacille dans la réalisation de son rôle et assume aussi quasi exclusivement son seul rôle de contestation.” [Mucchielli, 1999: 100-101, 107]

Grefate pe o „protomemorie”¹³ colectivă „rănită” [Candau, 2009; Ricœur, 2000: 95], discursurile posttotalitare care – în numele datoriei față de memorie – promovează diferite

¹⁰ Determinărilor politico-ideologice, culturale, mentalitare li se adaugă determinările spațiale: la fel ca memoria colectivă, memoria culturală „este o memorie spațială” [Keller, 2000: 77]. Cf. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, C. H. Beck, 1999; cf. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, I, La République*, Paris, Gallimard, 1986.

¹¹ Cf. Marc Augé, *Où est passé l’avenir?*, Paris, Seuil, 2011, pp. 90-91: „Le passé, comme le fantôme d’Hamlet, hante le présent. L’histoire est « cannibale ». [...] Le passé comme symptôme est imbriqué dans le présent.”; cf. J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997.

¹² „Au niveau individuel, la métamémoire est d’une part la représentation que chacun se fait de sa propre mémoire (qui peut être une mémoire du présent ou du passé immédiat [...]) et la connaissance qu’il en a et, d’autre part, ce qu’il en dit. Le niveau métamémoriel est celui d’un regard réflexif sur les processus mémoriels qu’un individu est capable – ou croit être capable – de mobiliser dans l’accomplissement d’une tâche. Lorsqu’on passe de l’individu au groupe, la métamémoire est une dimension essentielle du sentiment d’intersubjectivité mémorielle. C’est parce que nous avons conscience de ce que nous partageons, et parce que nous en parlons, que nous sommes capables de revendiquer une mémoire commune. À noter, toutefois, qu’il n’est pas nécessaire que la conscience du partage renvoie à un partage réel pour que naisse cette revendication. En effet, si la *revendication* d’une mémoire partagée se fonde toujours sur le postulat du partage, ce partage peut être réel ou imaginaire, raison pour laquelle le *sentiment* d’une mémoire partagée est souvent illusoire.” [Candau, 2009]

¹³ „Sous le terme de protomémoire, je range l’*ethos* et les multiples apprentissages acquis lors de la socialisation précoce, la mémoire procédurale propre, par exemple, à une profession, la mémoire répétitive ou mémoire-habitude de Bergson [1939: 86-87, n. n.], les conduites « convenables » mémorisées sans y prendre garde [Zonabend, 2000: 510, n. n.] ou l’*habitus* et l’*hexis* corporelle tels que les définit Bourdieu. Tous renvoient à cette « expérience muette du monde comme allant de soi que procure le sens pratique », ou encore à tout ce qui relève des dispositions incorporées permanentes et qui devient « une connaissance par corps » [Bourdieu, 1997: 163]. La protomémoire agit sur le sujet à son insu, sans jamais accéder à sa conscience claire. En résumé, cette

versiuni ale unei memorii „exclusive” [Keller, 2003: 77], marcate de „goluri narative” și de „spații amnezice” [Michel, 2011], permițând, totodată, „relativizarea valorilor și a modelelor”, afectează procesele de „identificare culturală” care înlesnesc, în orice context, consolidarea „unității simbolice” a grupurilor și a societăților, bazate fiind pe „sentimentele de identitate”: „sentimentul de apartenență”, cel „de unitate și coerență”, cel „al continuității temporale”, al „valorii” etc. [Mucchielli, 1999: 62-63, 67-72] Așa cum arată Iulian Boldea, „construcția și deconstrucția discursurilor identitare se fundamentează pe unele tehnici, strategii și modalități de excludere, influențare, proiecție sau validare a unei puteri simbolice, care *își extrag legitimitatea din resursele anamnezei, ale memoriei, ce devine un indice de identitate culturală și mentală, aflat în perpetuă corelație cu valorile colectivității*”. [2012: 18, s. n.] O memorie culturală fragmentară, amnezică, pândită în permanență de ispita deconstrucțiilor și a demolărilor axiologice – pe care se grefează „iluziile” *colective* ale „reprezentărilor trecutului fabricate de mass-media și de industria culturală, spațiile privilegiate ale unei reificări a istoriei, transformată astfel într-un inepuizabil rezervor de imagini destinate consumului și accesibile în orice moment” [Traverso, 2011] – devine, din această perspectivă, un instrument al destructurărilor identitare și sociale¹⁴.

În cazul (post)comunismului românesc, ocultarea sau minimalizarea valorilor consacrate ale trecutului, dinamitarea, cu orice preț, a miturilor sale culturale „recitate”, ca în anii '50, în grilă ideologico-politică, revizuirea abuzivă a canoanelor (în absența unor criterii legitime), supralicitarea biografiilor „compromise” în defavoarea analizelor dedicate operelor sau, dimpotrivă, mitizarea unor biografii „disidente” fabricate după prăbușirea regimului Ceaușescu, „decontextualizare[a] și confuzi[a] de planuri” în abordarea produselor estetice [Cernat, 2010, II] sunt tot atâtea practici abuzive care, amenințând să se constituie în „noi” pedagogii, pun în pericol ceea am numit – extrapolând definițiile propuse de Marianne Hirsch și Régine Robin – „post-memoria” totalitarismului. Astfel de practici fragilizează (dacă nu cumva anihilează) vectorii care definesc identitatea și memoria colectivă, precum și identitatea și memoria culturală ca ansamblu de valori, tradiții, modele „împărtaşite” de grupuri sau comunități¹⁵, „sociotransmițătorii” – în termenii lui Joël Candau – care funcționează ca „ambreiori ai memoriei” și „combustibil” al meta-memoriei [2009].

protomémoire, faite de « systèmes entiers de connaissances qui se réveillent automatiquement à un moment donné » [Nicolas, 2003: 5, n. n.], constitue le savoir et l'expérience les plus résistants et les mieux partagés par les membres d'un groupe ou d'une société. À ce titre, elle donne une forte vraisemblance à l'hypothèse d'une mémoire commune.” [Candau, 2009] Cf. Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, 1939; cf. Françoise Zonabend, « Les maîtres de parenté. Une femme de mémoire en Basse-Normandie », *L'Homme* (154-155), 2000; cf. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997; cf. Serge Nicolas, *Mémoire et Conscience*, Paris, Armand Colin, 2003.

¹⁴ Cf. Roger Bastide, „Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs oeuvres”, in G. Gurvitch, *Traité de sociologie*, tome 2, chap. V, Paris, PUF, 1960, p. 325 sq. : „Les phénomènes de déstructuration ou structuration de la mémoire collective ne sont que le verso des phénomènes de déstructuration et structuration sociale.”

¹⁵ Cf. Iulian Boldea, *Memorie, identitate și comunicare interculturală*, în Proceedings of the International Conference **Communication, context, interdisciplinarity**, Editura Universității Petru Maior, Tîrgu-Mureș, 2012, p. 23: „[...] identitatea culturală e asumată ca un sistem de obiceiuri ontologice și de reguli de acțiune prin care actantul social își poate configura un sistem de referințe culturale, prin raportarea la alți actanți ai comunicării interculturale. Și identitatea culturală are un statut dinamic, un relief fluctuant, fiind influențată de diferite modificări ale structurilor mentale sau ideatice ale comunității culturale.”

În planul memoriei culturale, ele întrețin, credem – sub masca discursurilor „revizioniste” –, acea „amnezie structurală”¹⁶ instrumentalizată îndeosebi în anii „obsedantului deceniu” și contracarată, începând din epoca „liberalizării”, de o literatură care – „mai liberă fiind, cu voie de la poliție sau nu – ajunsese să țină loc de istorie, politologie, sociologie, filozofie ș.cl.”. [Cernat, 2010, III] Această literatură – care a constituit deopotrivă o modalitate de rezistență culturală și un vehicul al ficțiunilor identitare ale scriitorilor într-un context al alienării și al interzicerii „dreptului la memorie” – își face loc cu greutate, astăzi, în memoriile „exclusive” postcomuniste. În ceea ce ne privește, în acord cu teoriile recente vehiculate de așa-numitele *Cultural Memory Studies*, considerăm literatura epocii postbelice o componentă esențială a memoriei culturale (post)totalitare, imposibil de eludat în „recursul la memorie”, indiferent de direcția de cercetare care îl circumscrie. În termenii lui Birgit Neumann, „A fundamental privilege of fictional texts is to integrate culturally separated memory versions by means of mutual perspectivization, bring ing together things remembered and things tabooed and testing the memory-cultural relevance of commonly marginalized versions of memory. By giving voice to those previously silenced fictions of memory, they constitute an imaginative counter-memory, thereby challenging the hegemonic memory culture and questioning the socially established boundary between remembering and forgetting [...]. Where the common past dissolves into a multitude of heterogeneous memory versions, the rifts and competitions within the fictional memory world are revealed, and characteristic features of today’s memory cultures become observable. [...] Literature becomes a formative medium within the memory culture which, on the basis of symbol-specific characteristics, can fulfill particular functions, functions which cannot be served by other symbol systems. Viewed in this way, we may conclude that the study of fictional narratives is not only wedded to particular lifeworlds, but turns into a laboratory in which we can experiment with the possibilities for culturally admissible constructions of the past.” [2008: 338-339; 341-342]

Fără a pune pe același plan înțelegerea literaturii ca interfață a memoriei și a identității culturale și percepția asupra scriitorilor – ca martori și actori ai unei epoci a memoriei „rănite”, confiscate, „impuse” (din perspectiva strategiilor puterii), însă *recuperate*, fie și fragmentar, sub forme simbolice, în spațiul ficțional (din perspectiva strategiilor de rezistență ale autorilor) – considerăm că explorarea discursurilor cultural-identitare ale acestora din urmă constituie un instrument prețios în orice tip de cercetare întreprinsă în spiritul „justei [meta]memorii”.

¹⁶ „[...] le pouvoir a besoin, rétrospectivement, d’une ascendance et, prospectivement, veut être remémoré, ce qui l’amène à une alliance avec la mémoire. Mais quand la société est traversée par des inégalités culturelles, par des différences de classes où les non-privilegiés aspirent à des changements et se forment une histoire linéaire rendant possible une interprétation de la mémoire dont la logique attribue au changement et aux ruptures une valeur progressiste, le pouvoir s’allie à l’oubli et cherche désespérément, par le contrôle de la communication au sens large, à empêcher par l’amnésie structurelle l’intrusion de l’histoire. L’amnésie structurelle opère dans la mémoire culturelle, par une réduction du contenu de l’histoire du groupe, un tri de quelques motifs d’identification qui sont considérés presque atemporels et persistants. Ainsi la mémoire culturelle fait-elle preuve d’une énorme capacité d’oublier les développements fondamentaux mais complexes et les données importantes mais équivoques. Les critères de cette sélection s’effectuent en fonction du rapport des données historiques avec la prise de conscience identitaire ou, tout simplement, avec les intérêts du groupe. Tout ce qui menace ou dérange la construction de l’identité du groupe est refoulé et oublié.” [Marchal & Rivière, 2001 : 587]. Cf. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, C. H. Beck, 1992 [La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques, Paris, Aubier, 2010], pp. 70-73.

*A-ți aduce aminte însemna să-ți dai seama că ai fi putut avea și un alt prezent și un alt viitor decât cele croite pentru tine și pentru ai tăi de foarfecele dogmei. (Ion Pop, *Apelul la memorie*, s. n.)*

Memorie și identitate culturală în „cărțile vorbite” și eseistica postcomunistă

Meditația asupra politicilor anti-memoriale instrumentate în perioada comunistă, care deschide excelentul eseu din 1996 al lui Ion Pop, *Apelul la memorie*, ni se pare extrem de actuală în contextul crizelor identitare amintite mai sus. Particularitățile memoriei culturale amnezice analizate de criticul clujean cu referire la contextul totalitar – „cultivare[a] perversă a amneziei, până la o uitare de sine”, „acea continuă decalare a « momentului » adevărului (despre trecut și, cu atât mai mult, despre prezent), care s-a făcut de fapt prin ceea ce am putea numi o *supralicitare a conjuncturalului* (până la fragmentarea extremă a motivațiilor amânării, înghițite într-o nouă indeterminare, căci o reală clarificare a cauzelor era mereu refuzată)” și care, „conjugată cu presiunea ideologică”, a alimentat acea „« logică » a inerției comunitare moștenite”¹⁷ [Pop, 1996: 113-114] – caracterizează, în egală măsură, contextul românesc actual. „Istoria se repetă” atât în ceea ce privește strategiile puterii, cât și în cazul „demisiilor etice” (și, adesea, estetice) ale „elitei” intelectuale postdecembriste, angajată în „procesele” amintite la începutul acestui articol – ambele practici având repercusiuni în planul memoriei culturale și al identității colective, prima din ce în ce mai afectată de uitare, cea de-a doua – de o „lehamite” [Paler, 2005: 171] încă și mai gravă decât „docilitatea complice” [Wunenburger, 1979: 220] din anii dictaturii. În ceea ce privește atitudinea „elitei de opinie” postdecembriste care, vorba lui E. Simion, „are drept condiție darwiniană a existenței oportunismul”, considerăm că – dincolo de bătăliile de suprafață pentru recuperarea / purificarea memoriei totalitare (în fapt, lupte pentru cucerirea legitimității simbolice) – aceasta a servit, fie și inconștient, „uitării-manipulare” instrumentalizate în câmpul puterii la începutul anilor '90. Pe de altă parte, reprezentanții aceleiași „elite” au „reusit, în ultimele două decenii, să spargă comunitatea intelectuală și să distrugă opinia publică intelectuală care se manifesta (supraviețuise) chiar și în epoca totalitarismului bolșevic. Prudentă, fragmentară, șovăielnică, ea exista, totuși. Azi, opinia publică este aproape nulă, cel puțin în cultură. De aici vine confuzia enormă de valori... Valori spirituale și morale.” [Simion, 2012: 382]

Începuturile acestui proces de disoluție se află, în opinia lui Iordan Chimet, în primii ani postdecembriști: „Prăbușirea sistemului totalitar [...] a oferit clasei intelectuale românești, pentru prima dată într-o jumătate de veac, șansa recuperării integrale a memoriei culturale. N-au existat grupuri vizibile de presiune care să lupte pentru păstrarea mistificărilor anterioare – cel puțin în primii doi ani, prin aglomerarea scenei politice, spațiul cultural a fost lăsat liber. Dacă mediile culturale, intelectualitatea creatoare și, în primul rând, Societatea Oamenilor de

¹⁷ Această „logică” nu este, credem, doar una „moștenită”, tipică profilului „etnopsihologic” și identitar românesc, ci ține de însăși „logica internă a regimurilor totalitare” care cultivă – prin politicile anti-memoriale – „docilitatea complice” [Wunenburger, 1979: 220] sau „complicitatea secretă” [Ricoeur, 2000: 580] a „supușilor”. În termenii lui Paul Ricoeur, „une forme retorse d'oubli est à l'œuvre ici, résultant de la *dépossession des acteurs sociaux de leur pouvoir originare de se raconter eux-mêmes*. Mais cette dépossession ne va pas sans une *complicité secrète*, qui fait de l'oubli un comportement semi-passif et semi-actif, comme on voit dans l'oubli de fuite, expression de la mauvaise foi, et sa stratégie d'évitement motivée par une obscure volonté de ne pas s'informer, de ne pas enquêter sur le mal commis par l'environnement du citoyen, bref par un *vouloir-ne-pas-savoir*.” [Ibidem, s. n.]

Litere ar fi dorit să-și utilizeze instrumentele de lucru, energiile și calitățile *specifice* pentru a da un conținut real libertății pe care o obținuse prin intermediul unui miracol, nimeni nu i-ar fi stat împotrivă. Nu a făcut-o. Dacă acești ani fundamentali au fost risipiți, e loial să recunoaștem că au fost risipiți de noi înșine cu o vinovată lejeritate, iar confuziile care se perpetuează pe scena culturală ar trebui, în multe privințe, să ni le asumăm.” [1996: 42-43, s. n.] Contextul descris de Iordan Chimet este acela al unei „crize morale” care, depășind anii ’90 (perioada apariției volumului despre *Momentul adevărului*, din care face parte eseul citat mai sus), persistă încă (dacă nu cumva s-a acutizat), și care ar avea la bază – în opinia eseistului – „retragerea încrederii în oamenii reprezentativi, falimentul sau, în cel mai bun caz, bagatelizarea ideii de elită” [Ibidem: 43]. La aproximativ un deceniu distanță de aceste reflecții, lumea intelectuală românească nu dă semne de schimbare, așa cum o atestă observațiile lui Eugen Simion din *Ariergarda avangardei...* (a cărei primă ediție apare în 2004): „[...] este vorba de o criză morală a societății care, în mediile intelectuale, a luat forme agresive și aberante. O criză morală care a devenit o criză a valorilor.” [2012: 139]

Este una dintre consecințele cele mai importante, credem, ale „conflictelor în jurul memoriei” [Candau, 2004: 28] declanșate în aceiași ani ’90 și fixate obsesiv pe problematica „trădării modelelor” (a „colaboraționismelor” de dreapta ale „tinerei generații din anii ’30” și, mai târziu, sub regimul comunist, a maeștrilor ca Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, M. Ralea etc.), antrenând „culpabilizarea *globală* a fenomenului cultural realizat din anii 1930 și până în 1990” [Chimet, 1996: 43, s. n.]. „Dramatizarea excesivă – crede eseistul – provine din faptul fixării *abuzive* a atenției pe zonele *întunecate* ale experienței culturale [...]” [Ibidem, s. n.]: situația descrisă corespunde celui „*trop de mémoire*” și, în egală măsură, „*pas assez de mémoire*”, deci unui abuz deopotrivă al memoriei și al uitării, despre care vorbește, pe urmele lui T. Todorov [2004], Paul Ricoeur [2000: 98], subliniind nocivitatea valorizării *exemplare* a amintirilor traumatizante și, am adăuga noi, a unei memorii „exclusive” negative, generatoare – dincolo de fenomenul „amneziei” culturale – a unor dezechilibre în plan social-identitar. „Cultul memoriei pentru memorie obliterează” – arată filosoful – „prin orientarea spre viitor, [...] chestiunea mizei morale” a reconstituirii istorice, pledoaria sa orientându-se în direcția unei „reconcilieri cu trecutul” care implică deopotrivă „fidelitatea” față de acest trecut, asumarea „culpabilității”, dar și „iertarea” [Ibidem: 105, 536].

Blocarea în această valorizare negativă a memoriei este cu atât mai nocivă cu cât ea vine să se adauge unei „dimensiun[i] endemic[e] în cultura românească, [...] cea a deriziunii de sine, a disprețului de sine, a autostigmatizării” [Antoși, 2002: 98]. Fenomenul – firesc și legitim – al revizuirii și al deconstrucției „iluziilor culturale” fabricate sub comunism, fundamentate pe instrumentalizarea „memoriei oficiale” de extracție mitopolitică, a derapat, în spațiul românesc, spre stigmatizarea *în bloc* a miturilor culturale ale trecutului. Este cazul, de pildă, al efectelor „derutante și mai curând negative decât benefice pentru marele public” [Zub, 2002: 97] pe care le-a avut procesul deconstruirii miturilor istorice ale comunismului românesc în cadrul cercetărilor întreprinse în câmpul istoriei imaginarului de Lucian Boia¹⁸: sub presiunea discursurilor mediatice manipulative ale așa-numitei „elite de opinie”, demersul, perfect legitim și pertinent, ilustrat în astfel de cercetări istoriografice, a alunecat –

¹⁸ A se vedea îndeosebi *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Humanitas, 2005.

în planul metamemoriei culturale și colective postdecembriste – în „deriziune, bășcălie, vulgaritate, [...] iconoclastie joasă, nedemnă, de altfel, intelectual și etic [...] [Antohi, 2002: 98]: „Astfel, critica s-a pierdut în bășcălie. Lucian Boia a propus o critică radicală, cititorii săi, care au început să scrie la gazete sub influența sa, i-au preluat critica pentru a o transforma în bășcălie, deci au adăugat tradiției noastre de autostigmatizare (indisociabilă de cultura înaltă, cel puțin în secolul XX) această bășcălie groasă la adresa tradiției naționale.” [Ibidem: 98-99]

În câmpul literar, un efect similar, generat de același mecanism al instrumentalizării abuzive – în vederea acumulării, prin transfer¹⁹, de capital simbolic – a ideologiei „est-etice” promovate de „monștrii sacri” ai exilului militant, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca²⁰, l-a avut revizionismul agresiv al anilor '90 (cu prelungiri în deceniul următor) practicat de „elitiștii” evocați mai sus în spiritul „un[ui] maniheism de cea mai pură speță bolșevică” [Simion, 2012: 55]. Fenomenul este analizat cu finețe de Eugen Simion, care îl așează la baza crizei morale și axiologice din lumea românească actuală: „Elitiștii au devenit, curând, judecătorii noștri, s-au băgat în politică, au făcut și au desfăcut partide, au ajuns șefi de publicații culturale, [...] în fine, televiziunile au făcut din ei vedete... [...] Mai este ceva: au dispărut, rând pe rând, în ultimele decenii marii scriitori. Au mai rămas câțiva și aceștia sunt sistematic contestați. Se contestă, de altfel, și ei între ei... Au apărut subalternii, cenacliștii, frustrații, oamenii cu talent mediu sau, cei mai mulți, fără niciun talent. Ei « revizuiesc » pe marii noștri scriitori pentru a le lua locul. [...] Rezultatul? Putem spune că rezultatul este totalmente nul. O plicticoasă literatură de pamflete, injurii săptămânale și cam atât.” [2012: 88, 139, 239 s. n.]

Atmosfera marcată de „imensa cacofonie de zgomot și furie” (R. Robin) stârnită în jurul vechilor canoane și tradiții, pornind de la „judecata după dosar” și stigmatizarea maestrilor epocii postbelice, traversează și reflecțiile Ilenei Mălăncioiu din interviurile publicate în *Recursul la memorie* (2003). Provocată de observația intervievatorului, Daniel Cristea-Enache, care îi atribuie „o foarte bună memorie « rea »” – „spre deosebire de câțiva colegi de breaslă cărora Revoluția din '89 le-a schimbat, cumva, și biografia, făcându-i să uite episoade și scene din propria viață” [2003: 5] –, scriitoarea descrie atmosfera conflictelor memoriale postdecembriste în termeni similari celor folosiți de E. Simion și I. Chimet, punând în evidență aceleași practici abuzive și evocând, spre ilustrare, demersurile demolatoare ale „copii[lor] teribili ai ultimei promoții de critici, care, în iluzia de a se impune peste noapte, dau cu pietre în toți scriitorii afirmați înainte de 1989. Fără „discriminare”, convinși că „statuile” trebuie dărâmate. Faptul că n-ai fost pus chiar pe soclu, ci mai curând la zid sub regimul comunist pentru ei n-ar mai conta. [...] În ceea ce mă privește, cred că tinerii

¹⁹ Cf. Pierre Bourdieu, „La double rupture”, în *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris, 1994, p. 94: „Le ton grandiose et arrogant de proclamations autovalorisantes qui évoquent le manifeste littéraire ou le programme politique [...] est typique des stratégies par lesquelles, dans certains champs, les prétendants les plus ambitieux – ou prétentieux – affirment une volonté de rupture qui, en tenant de jeter le discrédit sur les autorités établies, vise à déterminer un transfert de leur capital symbolique au profit des prophètes du recommencement radical.” [s. n.]

²⁰ Cf. Alina Crihană, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și reconstrucții identitare în povestirile vieții*, op. cit., cap. I.3. *Identitate și memorie în contextul socio-cultural (post)totalitar: repere interdisciplinare*, p. 47. Mitul identitar și discursul est-etice al Monicăi Lovinescu au fost exploatate – printr-un transfer de capital simbolic – în scopuri autolegitimatoare de partizanii revizionismului: „« Transferul » menționat se întemeiază, așadar, atât pe (re)mitizarea figurilor proeminente ale exilului « est-etice », cât și pe stigmatizarea exorcistică a apărătorilor (și protagoniștilor) « rezistenței prin estetic ».”

au totuși o scuză și atunci când nu au acoperire pentru ceea ce spun. Ei au timpul în față și s-ar putea justifica pentru ceea ce vor face mai târziu. Mai greu de îndurat mi se par autorii de mână a doua ajunși la maturitate ori la senectute care cârtesc tot timpul împotriva altora, mai buni decât ei, și se plâng că n-au reușit să se impună fiindcă ar fi fost marginalizați, chiar dacă au tipărit mai mult decât au scris.” [Mălăncioiu, 2003: 6-7] Această „cruciadă a frustraților” [Buzura, 2009: 324] fixează reperele identitare ale unui context pe care poeta îl descrie – modificând ușor sintagma lui Marin Preda (unul dintre maeștrii evocați – și apărați – cel mai adesea în acest „recurs la memorie”) – ca fiind un „obsedat deceniu” [Ibidem: 7]. Altfel spus, „un trecut care nu vrea să treacă”, ilustrat în repetate rânduri prin exemplele care vin să susțină, în cartea vorbită citată, proiectul asumat al datoriei față de justa memorie. Este cazul evocării „atacului” televizat al lui Adrian Marino împotriva intelectualilor din „generația de aur”, la care poeta ripostase cu un articol intitulat „Între lupta cu moartea și lupta cu morții”, demers argumentat ulterior în felul următor: „Fiindcă eu cred că scrisul reprezintă o modalitate de a lupta cu moartea, și nu cu morții, care nu se mai pot apăra. Ceea ce nu înseamnă că despre ei nu trebuie să spunem adevărul. [...] Pe scurt, mă îngrozește ideea că se încearcă scoaterea din cultura română a unor mari autori pentru că au fost de dreapta și a altora pentru că au fost de stânga. Fiindcă nu știu cu ce mai rămânem.” [Ibidem: 51-52]

Cât despre Adrian Marino, trebuie să remarcăm – lăsând deoparte, „antinomiile” (asumate), excesele „ideologice” și poziția declarat „resentimentară” exprimate programatic în *Viața unui om singur* (2010)²¹ vis-à-vis de „întreaga cultură și literatură a epocii comunist-ceaușiste”²² – că, în analizele dedicate contextului socio-cultural posttotalitar din *Al treilea discurs...*, criticul se situează adesea, *malgré lui*, pe poziții similare celor asumate de adversarii săi ideologici („înfierăți” în autobiografia citată), revelându-se ca un veritabil „păstrător de memorie” (fapt atestat, de altfel, de întreaga sa operă teoretică și critică): „Recunosc că s-au făcut și o serie de lucruri bune în perioada ceaușist-comunistă. [...] Foarte interesant, trebuie să o recunoaștem. *Eu nu contest, nu arunc categoric în toți cu piatra și, repet, nu sunt dintre acei negativiști care aruncă peste bord totul. [...] a existat – ceva la care eu țin foarte mult –, o reală cultură alternativă, o cultură independentă, o cultură care nu respectă canoanele, judecățile și dispozițiile oficiale. Ea a existat deci, deși nu pot încă să dovedesc acest fapt: o cultură românească alternativă, independentă. Pentru mine e fundamental. Nu este adevărat, nu întreaga cultură românească a fost nivelată. Nu este adevărat că toată cultura românească a fost ceaușizată. [...] Îmi iubesc cultura, pe care nu am părăsit-o.*” [2001: 25, 33, 39, s. n.]. „Vedeta confesiunii” [Simion, 2002: 36] din *Al treilea discurs...* – care apără, înainte de toate, „rolul intelectualului critic” într-un context politic profund îndatorat trecutului – nu ezită (aici) să sancționeze judecata după dosar, vădind adesea, „la mulți « rigoriști » și o anumită voluptate – tipic românească [...] – de terfelire, ponegrire, umilire cât mai jignitoare posibil. O variantă dezgustătoare și degradată a

²¹ Cf. Alina Crihană, *Scriptorul postbelic și „teroarea istoriei” ...*, op. cit., cap. V.3.2. *Adrian Marino și autobiografia „ideologică”: portret al criticului ca „om singur”*, pp. 144-156.

²² „Am refuzat, în bloc și definitiv, întreaga cultură și literatură a epocii comunist-ceaușiste. *N-am studiat-o, n-am citit-o. Nu mă sfîșesc să declar că o cunosc foarte, foarte puțin*, cu excepția criticii și studiilor literare în genere. [...] Dar refuzul meu, categoric și absolut, era și a rămas de ordin pur ideologic. [...] *Literatura epocii ceaușiste, integral detestată, nu m-a interesat niciodată*. Nu eram de acord cu orientarea sa, cu temele și servituțile sale. [...] Eram dezinteresat și de « rezistența prin cultură ». Un pretext comod și inofensiv, pentru regim, de a nu fi contestat în mod direct și cu riscuri evidente.” [2010: 128, s. n.]

« pamfletului » specific național. Chiar dacă s-a dat dovadă uneori de slăbiciune, nu putem cere oricând, oricum și oricui eroism 24 de ore din 24.” [Ibidem: 135, 101, s. n.]

O astfel de atitudine, pusă în evidență – așa cum se poate observa din citatele de mai sus – de intelectuali plasați pe poziții ideologice diferite și, uneori, în relații explicit conflictuale, nu este nicidecum scuizabilă prin raportarea la „complexele românești” care ne fac, vorba lui Octavian Paler, să „ne înjosim singuri valorile, [să] le minimalizăm, [să] le compromitem, cu o frenezie care stârnește delicii, fără să ne pese că moartea « caprei vecinului » are consecințe și asupra « caprei proprii » [1996: 131] E prea puțin important dacă „faptul – observat de același eseist – că solidaritatea intelectuală dinainte de '89 s-a făcut țândări” „ține doar de o meteahnă autohtonă” [2005: 170] sau dacă este rezultatul unor „orbiri ideologizante” [Cernat, 2010, II] de conjunctură. Importante sunt, credem, efectele pe care persistența acestor „orbiri” le are – ajutată de contextul politic – în planul identității noastre culturale. Este o idee care centrală în volumul de interviuri și eseuri reunite sub titlul *A trăi, a scrie*, al cărui autor, consecvent, indiferent de presiunea „vremilor”, principiilor care jalonează lupta împotriva „morții psihice”, rămâne convins că – „prin oricâte greutăți ar trece o țară, un popor” – „nimeni, dar absolut nimeni, indiferent pe ce treaptă ierarhică s-ar afla, nu are voie să-și desconsidere cultura, spiritul, adică identitatea comunității, fără consecințe catastrofale” [Buzura, 2009: 312]. Este o lecție încă neasumată de elita intelectuală românească.

În loc de concluzii

Întreținută, pe parcursul unui sfert de secol, de strategiile de legitimare ale unor intelectuali „pe care Revoluția i-a găsit fără idei, fără proiecte, fără o viziune asupra viitorului” [Buzura, 2009: 9] și favorizată de atmosfera politică marcată de aceeași confuzie, „cacofonia” memorială posttotalitară (încă actuală) a blocat procesul reconstrucției identitare colective și, deopotrivă, reconfigurarea – necesară – a memoriei noastre culturale. Într-un astfel de context, în care, în termenii lui A. Buzura, „toată lumea stă, critică sau înjură”, încremenită într-o „așteptare absurdă și inutilă” și într-o contemplare sterilă a „șanselor ratate” [2009: 311, 327], soluția „ieșirii la lumină” rămâne dependentă de gestionarea lucidă a resurselor memoriei, cu distanțarea necesară vis-à-vis de „atitudinile nevrotice” ale trecutului. Această „justă distanță” față de istoria recentă ne impune – ca „pasageri ai prezentului” – „asumarea și transmiterea memoriei naționale atunci când timpul martorilor va fi trecut” [Dosse, 1998]. Și, dacă „o deplină sinceritate la nivel colectiv e o pioasă utopie”, așa cum bine observă O. Paler [1996: 128], nu e mai puțin adevărat că „utopia artei” (ca să-l cităm pe „omul norocos” al aceluiași autor) – adică spațiul în care ficțiunea salvează memoria, și care aparține *memoriei culturale* – ne-ar putea oferi repere legitime în „reconcilierea cu trecutul”.

Bibliografie selectivă

- Abraham, Florin, „Istoriografie și memorie socială în România după 1989”, în *Anuarul Institutului de Istorie „George Barițiu, Series Historica*, nr. LI / 2012, pp. 145-172
- Aligisakis, Maximos (dir.), *Europe et mémoire: une liaison dangereuse?*, Euryopa, , 2005, [On-line], URL:

- <http://www.unige.ch/gsi/recherche/publications-1/euryopa/module2005.pdf>, consultat în 5.05.2014
- Boldea, Iulian, *Memorie, identitate și comunicare interculturală*, în Proceedings of the International Conference **Communication, context, interdisciplinarity**, Editura Universității Petru Maior, Tîrgu-Mureș, 2012, pp. 17-26, [On-line]; URL: http://www.upm.ro/cc/volCCI_II/Pages%20from%20Volum_texteCCI2-2.pdf, consultat în 10.04.2014
- Buzura, Augustin, *A trăi, a scrie*, Cluj-Napoca, Limes, 2009
- Candau, Joël, *Conflits de mémoire : pertinence d'une métaphore ?*, in Véronique Bonnet, Christophe Pradeau, Françoise Simonet (éds.), *Conflits de mémoire*, Paris, Éditions Karthala, 2004, pp. 21-32
- Candau, Joël, *La métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire*, séminaire du „Groupe d'Études sur les Mémoires”, Centre Alberto Benveniste (E.A. 4117, EPHE-Sorbonne), Paris, 8 avril 2009, [On-line], URL: <http://centrealbertobenveniste.org/formail-cab/uploads/La-metamemoire-ou-la-mise-en-recit-du-travail-de-memoire.pdf>, consultat în 3.05.2014
- Cernat, Paul, „Iluziile revizionismului est-etic” (I, II, III), în *Observator cultural*, nr. 539, 540, 541 / 2010, [On-line], URL: [http://www.observatorcultural.ro/Iluziile-revizionismului-est-etic-\(I\)*articleID_24183-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Iluziile-revizionismului-est-etic-(I)*articleID_24183-articles_details.html); [http://www.observatorcultural.ro/Iluziile-revizionismului-est-etic-\(II\)*articleID_24211-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Iluziile-revizionismului-est-etic-(II)*articleID_24211-articles_details.html); [http://www.observatorcultural.ro/Iluziile-revizionismului-est-etic-\(III\)*articleID_24239-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Iluziile-revizionismului-est-etic-(III)*articleID_24239-articles_details.html), consultate în 15.04. 2014
- Chimet, Iordan, *Națiunea și naționalismele sale*, în Iordan Chimet (coord.), *Momentul adevărului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1996, pp. 20-91
- Dosse, François, « Entre histoire et mémoire: une histoire sociale de la mémoire », în *Raison présente*, septembre 1998, pp. 5-24, [On-line], URL: http://www.culturahistorica.es/dosse/entre_histoire_et_memoire.pdf, consultat în 24.04.2014
- Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, 1997
- Keller, Thomas, « Mémoire exclusive, mémoire interculturelle, mémoire complète », în *Revue de Sciences Sociales*, nr. 31, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2003, pp. 74-87, [On-line] URL: <http://www.revue-des-sciences-sociales.com/pdf/rss31-keller.pdf>, consultat în 30.04.2014
- Marino, Adrian, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România. Adrian Marino în dialog cu Sorin Antohi*, Iași, Polirom, 2001
- Mălăncioiu, Ileana, *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Iași, Polirom, 2003
- Mucchielli, Alex, *L'identité* (4^e édition), Paris, PUF, 1999
- Neumann, Birgit, *The Literary Representation of Memory*, in Astrid Erll, Ansgar Nünning & Sara B. Young (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2008, pp. 333-343
- Paler, Octavian, *Complexe românești (Cuvânt inaugural la o suită de dezbateri, pe această temă, în cadrul „serilor Darvari”*, în Iordan Chimet (coord.), *Momentul adevărului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1996, pp. 128-134

- Paler, Octavian, „De câte ori am vrut să fiu « realist », nu m-am simțit în largul meu, cum m-am simțit în parabolă”, în Daniel Cristea-Enache, *Sertarul scriitorului român. Dialoguri pe hârtie*, Iași, Polirom, 2005
- Pop, Ion, *Apelul la memorie*, în Iordan Chimet (coord.), *Momentul adevărului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1996, pp. 112-117
- Robin, Régine, « Transfert de mémoire. Autour du mémorial de Berlin », în *Passions du passé : usages de l'oubli et recyclages de la mémoire*, sous la direction de Eric Méchoulan et Walter Moser, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 295-322; URL: http://raicc.mcgill.ca/raicc%20accueil_fichiers/transfer.htm, consultat în 4.05.2014
- Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003
- Simion, Eugen, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, București, Curtea Veche, 2012
- Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004
- Traverso, Enzo, « L'Europe et ses mémoires. Résurgences et conflits », in *Vox Poetica*, 17/11/2011; [On-line] URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/traverso.html>, consultat în 15.01.2012
- Zub, Alexandru, Sorin Antohi, *Oglinzi retrovizoare. Istorie, memorie și morală în România. Alexandru Zub în dialog cu Sorin Antohi*, Iași, Polirom, 2002

ROMANIAN POET OF VOJVODINA IN THE ERA OF GLOBALIZATION

Virginia Popović, Assist. Prof., PhD, University of Novi Sad, Serbia

Abstract: By the appearance of newspaper Libertatea (1945) and the Lumina Literară (1946), in which was incurred Lumina (1947), appear first Romanian poets in Voivodina wick contributed to enriching the literary landscape of this area. Poets, creating numerous expressive lyrical achievements, discovered in Romanian literature of Voivodina an obsessive search for the origins, for common Balkanic archetype. Volumes of poetry, turned towards modern artistic ideas, published by Libertatea, as the war raged on in former Yugoslavia encouraged freedom of speech and created new value on the territory of Voivodina. Although Voivodina follows the examples of the European Union it does not belong to it, it supports and promotes multiculturalism and multilingualism, with a particular emphasis on strengthening and furthers development of all cultural phenomena within a given culture, as well as the languages of ethnic minorities and ethnic groups. Thus, by entering into the new millennium, in era of globalization, Romanian lyrical poetry in Voivodina turns towards another sphere - to the modern world, the elite and postmodern poetry, running away from the great influence of Serbian literature and from Romanian literature on the other side, poetry have succeeded in bringing an original vision and to impose their own aesthetic programs in the lyrical spaces of Voivodina.

Keywords: literature in Voivodina, globalization, poetry, postmodernism, culture

Deși o literatură tânără, care a ars cu rapiditate etape, poezia în limba română din Voivodina are deja un specific bine conturat. Sentimentul apartenenței la un alt spațiu lingvistic, precum și conexiunea cu literatura română au creat, pentru scriitorii români din Serbia, un cert statut identitar. Deschiderea către cultura europeană a constituit un catalizator pentru racordarea la structurile stilistice moderne și postmoderne. Situate fie în orizontul cercetărilor sistematice, fie în cel al interogațiilor retorice, reflecțiile privind statutul poetului român (mai puțin privind statutul poetului român din Voivodina) într-un context social-istoric dat și rolul pe care acesta trebuie să-l aibă în evoluția unei societăți au devenit teme constante ale teoriei literaturii de azi. Poziția intelectualului, mai precis a poetului voivodinean în societate, poate ridica dificultăți oricărei încercări de analiză nepărtinitoare, cu atât mai mult cu cât identitatea socială a acestui personaj se configurează prin raportare la „celălalt”, ipostaziat în forma puterii oficiale și a sistemului de valori promovate de aceasta. În acest sens, constatăm că apariția intelectualilor și instituționalizarea culturii reprezintă aspecte definitorii ale instituirii modernității politice în societățile sud-est europene ale secolului trecut. Existența socială a poezilor români este condiționată de studiile superioare specializate pe domenii și de implicarea lor (nu întotdeauna), în viața politică a țării. Astfel, un fenomen caracteristic, în retrospectiva istoriei noastre, îl reprezintă *relația* bivalentă *cultură-politică*. Ea se dovedește o constantă a societății moderne, indiferent la care curent sau orientare ideologică am face trimitere. Aproape fără excepție, doctrinele s-au afirmat, iar partidele s-au constituit într-un cadru cultural restrâns, beneficiind de sprijinul unor publicații și de prestigiul unor oameni de cultură.

În al doilea rând, trebuie să recunoaștem că despre poezii din Voivodina nu se vorbește prea serios nici în școală, nici în societatea românească de azi (și, la drept vorbind, nu se scrie din cale afară de mult nici în literatura română). Într-un mediu rural, unde intelectualii au existat în număr răstrâns, cuvântul „știință” a avut un ecou mistic, chiar magic. Prima pătură

de intelectuali din țară a fost absorbită de administrația statului pentru că i-au lipsit specialiștii, iar ei în curând au urcat scările ierarhiei statale. Odată plecați la școală în orașele din jur, dar și mai departe, trecând granița țării, poeții și scriitorii din Voivodina vin cu alte idei, problemele existențiale nu mai sunt privite cu un ochi dinlăuntru, ci din afară, rămânând totuși legați sufletește de casă, de sat, de mediul din care este smuls din dorința sa de căutare a noilor valori poetice: „poezia din Voivodina a adoptat atitudini tot mai îndrăznețe, cu toate că breasla poezilor este în scădere numerică, urmând mersul societății tot mai cufundată în pragmatism, într-o epocă a globalizării” (Dărăbuș 2013: 143-144).

După Primul Război Mondial apar și primele instituții financiare, societăți de credite pe acțiuni *Santinela* și bănci cum este *Luceafărul*. Capitalul acumulat duce spre propășirea relațiilor culturale, astfel că începe activitatea editorială și de presă: *Opinca* (1918-1919), *Grai românesc* (1923-1929), *Lumina* (1927), *Biruința* (1938), *Grai strămoșesc* (1942), *Nădejdea* (1927-1944) cu suplimentul literar *Junimea Bănățeană*, (unde au fost publicate încercări literare ale unor scriitori interbelici minori, intelectuali veniți din România), etc.¹

În anul 1933, când s-a semnat Convenția româno-iugoslavă, se produce o destindere a climatului cultural al românilor din Banatul iugoslav, prin sosirea învățătorilor contractuali din România.² Sub impulsul acestor intelectuali, s-au produs primele încercări literare, au luat ființă primele instituții în limba română. După 1945 statul acordă o atenție deosebită minorităților. În acest sens a fost înființată Uniunea Culturală a Românilor și săptămânalele *Libertatea* și *Lumina*, care au apărut la Vârșet.

În perioada postbelică, în satele românești din Banatul Sârbesc se majorează numărul de intelectuali din diferite categorii: cadre didactice, medici, agronomi, farmaciști, medici veterinari și alte categorii, cărora le-a revenit meritul de a impulsiona activitatea cultural-artistică, apariția publicațiilor periodice și a altor acțiuni și manifestări. Această perioadă se caracterizează printr-o efervescență spirituală, concretizată prin fondarea primei mișcări literare și culturale, paralel cu întemeierea unor instituții de învățământ - progimnazii cu limba de predare română. În perioada anilor cincizeci se dezvoltă mass-media în limba română: Editura *Libertatea* (1953), Postul de Radio Novi Sad (1949), cu emisiuni în limba română și Televiziunea Novi Sad (1981). În 1972 la Novi Sad apare prima dată în limba română revista pentru tineret, *Tribuna Tineretului*, a cărei redacții, după o apariție independentă de cinci-șase ani, a fost trecută la Panciova.

După cum menționează unii cercetători, intelectualii din această perioadă au aparținut anumitor promoții/generații literare și nu curentelor literare, deoarece literatura postbelică din Voivodina a evoluat pe cont propriu, fiind necesară mai întâi formarea unor instituții care să o susțină. Astfel că în evoluția literaturii din Voivodina se pot distinge *promoția tânără* și

¹ Perioada de până la 1918 a vieții culturale și literare din Banat (parte devenită ulterior sârbească) se rezumă la editarea primelor gazete românești (*Convorbiri Pedagogice* – 1886-1888), revistă lunară de specialitate, care publica și creații poetice, în general de factură populară, a apărut la Satu Nou. Ea a fost tipărită întâi la Panciova, iar mai târziu la Brașov; *Educatorul* – 1909-1913, a apărut la Coștei; *Familia* – 1910, revistă lunară de literatură, a apărut la Petrovăsâla (Vladimirovaț) (Agache, 2006: 19).

² Se deschid secțiile în limba română pe lângă Liceul și Școala Normală din Vârșet (1934), se înființează Internatul Român din Vârșet (1937-1947), se constituie *Asociația culturală a românilor din Regatul SCS* (1927), unele societăți de lectură – *Societatea pentru lectură Junimea bănățeană* și unele biblioteci, editura și tipografia *Nădejdea* (1939) și primele protopopiate românești.

generația de fondatori a anilor '50 (orientarea literară se înscrie pe linia neotraditionalismului, perceput ca loc de păstrare a identității naționale, o promoție marcată de proletcultism, dar și de supraviețuire a acesteia). În această perioadă, poezia scrisă în Voivodina a fost imediat după război una „festivistă (în primii ani postbelici) sau reflexivă” (Agache 2010: 50), inspirată din folclor sau din poezia romantică românească: „De la romantismul de substanță a lui Mihai Avramescu până la descărcările de energie a unui limbaj fulgurant al lui Radu Flora, de la întorsăturile sintactice ale lui Petru Cârdu până la estetica documentului faptic a discursului concret al lui Ioan Flora, poezia românească din Iugoslavia poate fi caracterizată ca o conștiință poetică ce comunică și solidarizează cu universul ființei umane și al imaginarului” (Almăjan 1987: 11-12). Prin influența literaturii sârbe, a literaturii române interbelice, a suprarealiștilor români și a generației șaizeciste din România, de partea aceasta a graniței a apărut generația șaizecistă voivodineană, care se afirmă prin o schimbare de paradigmă literară prin și prin înscrierea „pe direcția modelului poetic al neomodernismului liricii europene și a celui autohton din interiorul țării” (Agache, 2006). Eliberarea de formulele tradiționale și înscrierea pe linie modernistă se produce prin debutul literar al lui Slavco Almăjan prin care se abandonează romantismul poetic, încât poezia o ia în alt sens unde cunoașterea și limitele gnoseologice, singurătatea, cuvântul, poetul-poezia [...] dezumanizarea societății de final de secol XX, realul imediat, constituie noile teme abordate de poeți” (Ibidem 2010: 51).

Urmează *promoția '70*, care încearcă o integrare în valorile generale ale liricii moderne românești și europene. Generația anilor '70 aduce încă un moment nou în viața culturală a românilor din Voivodina prin faptul că relațiile româno-iugoslave se eliberează de consecințele politicii staliniste din perioada Biroului informativ (1948) și un număr de tineri continuă studiile în România. Ei devin o formă de legătură spiritală directă dintre mișcarea culturală a românilor voivodineni și România. Schimbări radicale se întâmplă și la nivel iugoslav. Pe plan cultural se renunță definitiv la conceptul de „proletcultură” și se statornicește spiritul european generat de demonstrațiile studențești din 1968, mișcare în care a fost încadrat și un număr de elevi și studenți români. În plan literar, se propune atât o nouă viziune asupra poeziei, cât și unele teme care vor moderniza poezia din Voivodina: iubirea, femeia, sexualitatea și condiția umană, cea a lumii. Se poetizează termenii din domeniul științei, se transformă interiorul discursului literar, poetul devine unul antiidilic, comportându-se direct față de lumea sa.

Prin apariția *generației optzeciștilor*, orientată spre postmodernism și neoavangardism, „se efectuează o ruptură, o negație radicală a tradiției culturale și aspirația spre o absolută înnoire a limbajului, un refuz al convențiilor de orice fel” (Popović 2004: 6). Poezia este acum încununată cu un șir de tehnici postmoderniste. Urmează *promoția nouăzeciștilor* care este încă neconturată, iar poeții acestei perioade aduc în planul liricii din Voivodina un discurs liric original folosind tema absurdului trăirii pe pământ, canibalismul, macabrul, oamenii demenți etc.

Poezia românească din Voivodina, din anii șaizeci (când se poate fixa începutul unei poezii de valoare în acest spațiu) și până la poeții postmoderni și suprarealiști (din păcate nu putem să spunem că aici putem include mulți douămiiști, motivul este acela că în Voivodina se scrie tot mai puțină poezie, în secolul XXI un număr foarte mic de tineri poeți au debutat editorial) ea se schimbă evident, de la greutatea/imposibilitatea comunicării în primii ani de

afirmare artistică a poezilor din Voivodina și până în ziua de azi, când materializează cea mai mare dorință a poetului comunicarea cu cititorul. La început a predominat poezia inspirată din natură, patrie, dorință de muncă, poetul găsimu-se în lanul de grâu sau lângă dulapurile mirosind a gutui coapte, astăzi poezia lor ajunge la o negare a realității prin tonuri ironice și sarcastice, o descriere a societății putrede și alienate, din care poetul arde de dorința să scape, să fugă și să se întoarcă acolo de unde sunt și predecesorii lui, în satul bănațean. Cu gânduri nostalgice, cu sentimentul trecerii anilor și gândul spre ideea ontologică a omului pe pământ, poetul de azi scrie o poezie al cărei vers emoționează și prin care el transmite intensitatea realității, în maniera în care această realitate conține trăirea, conviețuirea. Pe de altă parte, versul românesc din Voivodina transmite strarea de grație și stare de greață asupra vremurilor „carnavalesți” ale societății din ultimele decenii, când poetul, cu pana de scris în mână, stătea asupra lumânării și scria poezie în timp ce bombele cădeau pe bulevarde. Tematicile abordate în volumele lor dau în vileag societatea, orașul (metropole) în ansamblul său, oamenii care îl populează, străzile, mașinile, obsesiile oamenilor, viciile oamenilor.

Literatura română din Voivodina este o literatură relativ tânără care într-o perioadă de mai bine de jumătate de secol, de la primele scrieri artistice de valoare până astăzi, a marcat o adevărată evoluție artistică în plan estetic, în căutarea identității naționale. Deoarece românii din Voivodina au fost nevoiți să-și asume propriul destin, propria evoluție istorico-culturală și literară, s-a produs o dezvoltare „pe cont propriu” (Agache 2006: 101) a unei literaturi care a tins continuu să se sincronizeze cu fenomenul general românesc, dar și să țină pasul cu ceea ce se petrece în plan literar sârb. Atunci când în literatura sârbă a început războiul dintre realiști și moderniști, generația numită „de mijloc” sau „de identificare” (Deaconescu 1989: 9) care a început să se afirme pe acest teritoriu este cea care reușește o deschidere spre poezia actuală, către un limbaj poetic modern, atingând prin câteva voci inconfundabile pragul de sus al liricii românești actuale. Prizonieri ai unui spațiu minoritar și ai unei limbi de circulație redusă, aceștia au reușit totuși să se impună prin versul lor publicului român voivodinean și românesc, aducând în fața cititorului un vers original și problematica sinelui. Marile teme sunt, astfel, nu de puține ori, dezavuate, puse sub semnul relativității ironice ori parodice, după cum noua viziune asupra discursului liric presupune, din ce în ce mai mult, focalizarea enormă a detaliului, decuparea premeditată a amănuntului revelator, conștiința hiperlucidă a fragilității și convenționalismului mecanismului poetic, dar și a măștilor, a rolurilor și funcțiilor pe care și le asumă, în propria alcătuire textuală, eul liric.

În spațiul voivodinean, nevoia pentru sporirea mijloacelor de informare, mai ales pentru reviste de cultură și literatură, a apărut odată cu înflorirea literaturii voivodinene. Astfel, noile idei și valori devin accesibile unui număr cât mai mare de oameni care vor să cunoască cuvântul scris, să-și spună opiniile despre anumite lucrări scrise. La sfârșitul secolului trecut și începutul noului mileniu se deschid noi oportunități pentru scriitorii din Voivodina care încep să intre în atenția criticii literare din România. În spațiul de românită din care provin, vocile unor tinere talente se aud târziu și timid. Cenaclul *Tinerele Condeie* din Vârșeț, condus de profesorul Ion Berlovan, „se redefineste ca o veritabilă pepinieră de poete” (Agache 2005:403). Unele voci feminine provin chiar din acest cenaclu, ilustrând o etapă a căutărilor propriului registru liric. Primite cu rezerve de generația vârstnicilor, ele au reușit, paradoxal, să forțeze înnoirea discursului lor liric, introducând un „nou anotimp” (ibidem) în lirica românească din Voivodina. Discursul lor de mare originalitate, axat pe

reconfigurarea unor mitologii proprii, pe frontiere minoritare, face ca acestea să devină prezențe poetice de prim rang ale literaturii române contemporane voivodinene și nu numai.

Poezia din Voivodina, odată cu anii optzeci ai secolului trecut, trece printr-o transformare substanțială, continuă fenomenul poetic început de optzeciști, descoperind noi modificări la nivelul frazei și aducând o nouă viață limbii și literaturii române din Voivodina. Așa cum se întâmplă în literaturile popoarelor în general, și literatura română din Voivodina își are rădăcinile în literatura populară, cu deosebirea că aceasta este nevoită să refacă, într-un secol și jumătate, o istorie parcursă de-a lungul multor secole în alte spații culturale.

Reprezentanții importanți ai ultimei etape, postmodernismul, prin arta lor literară, prin publicistică și prin alte forme de exprimare neconvențională (art-performance), rup legăturile cu tradiționalismul clasicist „din necesitatea de racordare la societatea post-industrială care impune alte structuri sociale, modificând vechile structuri antropologice” (Dărăbuș 2012: 169). Prozaismul, trăsătură insinuată deja în modernism, se prelungește și în postmodernism – consecință a unui alt ritm de viață, urbanizat și industrializat, al cronologiei presante, nu prea generoasă cu ipostazele nostalgice, lirico-melancolice. Reprezentanții postmodernismului voivodinean „confirmă valoarea inițială și o vor nuanța prin alte forme de comunicare în domeniul prozei, al poeziei, al teatrului, al publicisticii, al manifestărilor sinestezic postmoderniste din performance-arte care va pătrunde în spațiul artistic românesc și european” (ibidem: 170). Decorul poetic e reprezentat de viața aflată la răspântia dintre două milenii, când în spațiul balcanic se produc unele transformări sociale, unde societate periclitată de războaie pe teritoriul ex-iugoslav produce imagini poetice inedite, autohtone. Tendința poetilor voivodineni postmoderni este de a reproduce natura în mod descriptiv, cu numeroase detalii, opusă atât stilizării, cât și idealismului sau simbolismului, având influențe asupra unor curente moderne precum suprarealismul, expresionismul, pictura naivă. Unii scriitori apelează neintenționat la unele metode pozitivistice, reproducând realitatea cu o obiectivitate perfectă în toate aspectele sale, chiar și în cele vulgare. „În peisajul liric bogat al literaturii de limba română din Voivodina”, poezia se întoarce spre interior, „reprezentând mai curând modernismul neoexpresionist, structurat în jurul unor motive literare (puiul de cuc, cuvântul, lumina, întunericul), între care se distinge motivul *ochiului* (Dărăbuș 2012: 189).

Începând cu anii optzeci ai secolului trecut, în paginile revistei „Lumina” apar texte cu caracter postmodern care vizează cultura, școala, momentele politice importante, „studii de limbă, eseistică, istorie literară românească și universală, raporturi culturale între diferiți ani și zone, referate și rapoarte de activitate în viața românilor din Voivodina” (Popa 1997: 41-42). Se înmulțesc contribuțiile unor poeți prin colaborări importante și traduceri moderne crescând astfel numărul aprecierilor cărților lor în paginile revistei „Lumina”, dar și în străinătate; de asemenea, sunt publicate recenzii ale cărților românești, iar prin intermediul acestei reviste „cititorii încep să intre în contact direct cu limba română literară” (ibidem: 42), îmbogățindu-și astfel propria lor comunicare.

Dacă în România, unghiul predilect de analiză a scriitorilor era încadrarea lor într-o generație sau alta, literatura de limba română din Serbia s-a dezvoltat independent de grupările din România. Pentru o privire de ansamblu asupra creației literare de expresie românească din spațiul ex-iugoslav, critica a recurs adesea la un volum al lui Ștefan N. Popa, *O istorie a literaturii române din Voivodina*. În ultimul timp, însă, cercetările în acest domeniu s-au înmulțit, una dintre cărțile de „căpătâi” de istorie și critică a literaturii din

Voivodina, fiind volumul *Literatura română din Voivodina* (Editura Libertatea, Panciova, 2010), de Catinca Agache, care a dedicat fenomenului postmodern din Voivodina un capitol întreg în care vorbește despre câteva „voci distincte” și sincronizate cu fenomenul postmodernismului „care se afirma în planul literar larg românesc” (Agache 2010: 276). Treptat se înmulțesc cercetările asupra poeziei din Voivodina, pe lângă un număr însemnat de articole publicate în revistele din Voivodina: „Lumina”, „Europa”, „Piramida”, apar contribuții importante și în volume de specialitate din România. În Serbia se publică teze de doctorat vizând acest subiect (Ionela Mengher, *Lumina (1947-1997): studiu monografic*, Panciova: Ed. Libertatea, 2000; Brândușa Juică, *Literatura română din Voivodina (1945-1989). La confluența a două culturi*, Zrenianin, Ed. ICRV, 2012), volume de critică literară (Mariana Dan, *Sufletul universal nu are patrie: studii de literatură română și sârbă*, Belgrad: Institutul pentru Editarea Manualelor, 1997; Mariana Dan, *Construcția și deconstrucția canonului identitar: creație și identitate în literatura română din Voivodina*, Panciova: Ed. Libertatea, 2010; Marina Ancaițan, *Rostirea continuă*, Panciova, Ed. Libertatea, 2012), antologii de texte critice asupra poeziei (Virginia Popović, Pavel Gătăianțu. *Contribuții la monografie*, Novi Sad, Ed. InedCo, 2004), ba chiar apar și unele cărți de antropologie culturală (Carmen Dărăbuș, Virginia Popović, *Literatura de limba română din Serbia și antropologia culturală*, Cluj-Napoca/Novi Sad, Ed. Risoprint/Fond Europa, 2012).

Dacă în cartea lui Ștefan N. Popa scriitorii sunt grupați mai mult după tematica abordată în operele lor, delimitarea lor după poezia descriptivă și cea ezoterică, în volumul Catincai Agache se vorbește despre o grupare diacronică a scriitorilor din Voivodina, literatură care se sincronizează cu „fenomenul postmodernist din spațiul literar general românesc” (Agache 2010: 276). Particularitățile acestei literaturi minoritare într-un spațiu lingvistic majoritar au fost determinate și de o mai directă deschidere către cultura occidentală. „Trebuie subliniat [...] caracterul bipolar specific care decurge în mod special din interacțiunea cu dublu sens, atât în plan cultural, cât și lingvistic dintre cele două culturi” (Albu 2010: 93), cea sârbă și cea română.

Poezia care se poate sincroniza cu fenomenul postmodernismului literar românesc este cea din creația lui Ioan Flora, Pavel Gătăianțu, Nicu Ciobanu, Ioan Baba, Petru Cărdu și pe care o regăsim prezentă în paginile revistei „Lumina” încă de la debutul acestora. Poezia lui Ioan Flora și procedeul folosit numit „reciclare” în poeziile publicate în paginile revistei „Lumina”, confirmă apartenența acestuia la postmodernism (optzecist). „Acest principiu conform căruia postmodernismul nu respinge trecutul cultural, ci îl absoarbe și-l redistribuie în câmpul creației” (Simion 1986: 7) este doar unul pe care l-au folosit scriitorii postmoderni voivodinieni. Caracteristicile poeziei lui Pavel Gătăianțu ca de pildă, autoreferențialitatea, demitizarea, ironia, reacția de opoziție împotriva oricărui canon și împotriva regulilor clasice, intertextualitatea etc. „au determinat criticii să îl integreze postmodernismului și să îl apropie de optzeciști” (Albu 2010: 95). Revista „Lumina” a publicat în paginile ei versuri din Nichita Stănescu și Marin Sorescu, iar poeții postmoderni din Voivodina le-au absorbit și preluat ca surse-model pentru scrierile lor. Catinca Agache remarcă o caracteristică poeziei acestor poeți postmoderni, anume aceea de a practica o anumită simbolistică, afirmând că ei „utilizează parodia, sarcasmul, colajele, imitațiile, calambururile, teribilismele [...] demitizarea, încercând totuși să-și păstreze identitatea prin nota de originalitate a rostirii lirice” (Agache 2010: 277).

Despre Pavel Gătăianțu, Adrian Dinu Rachieru afirmă că este „spărgător de tipare, că poetul agreează mizele programului poetic postmodern, dovedește la tot pasul teribilism, e un nonconformist și un abil regizor (...) care înțelege că noua ofensivă lirică cere înlocuirea rețetelor, racordându-se noii sensibilități în marș” (Rachieru 1998: 22). „Poezia lui Pavel Gătăianțu trimite adesea la formulele experimentaliste ale optzeciștilor români. Literatura sa (poezie sau proză) este un permanent exercițiu de autoreferențialitate, scriitorul situându-se pe sine în direct dialog cu lumea. [...] Confesiunea la persoana întâi, cu frecvente accente pe pronumele personal (în diverse variante gramaticale) poate fi considerată una dintre trăsăturile specifice ale poeziei lui Gătăianțu” (Albu 2010: 94). Mai peste tot însă acest „eu” înseamnă emblema omului trăitor într-un timp și într-un spațiu neprielnice, agresive chiar. „Dar fie că se autodezvăluie copleșit de tragedia lumii, fie că îmbracă masca sarcasmului ori pe cea a ironiei, poetul are un scop sigur – acela de a sugera prin poemele sale-reportaj cât mai multe unghiuri din care poate fi privită lumea” (ibidem).

Revista „Lumina” a stimulat și susținut apariția și afirmarea optzeciștilor și sincronizarea lor cu fenomenul postmodernismului românesc dar și sârb. Un alt procedeu postmodernist care se poate regăsi în poeziile publicate în paginile revistei este negarea funcției referențiale a limbajului. Poetul (postmodern) neagă prin ironie această funcție și ia cotidianul, banalul (incluzând aici și propria biografie) drept referințe prioritare. Dialogul cu cititorul se instituie firesc, poetul coboară de pe pedestal și devine un reporter al lumii cotidiene. Experiența individuală devine și ea un subiect-pretext pentru comunicarea cu cititorul. Poetul comunică și se comunică totodată, subiectivizarea narației având drept scop manipularea emoțională a lectorului în direcția dorită. Mihaela Albu de la Universitatea din Craiova, în cercetarea sa despre postmodernismul voivodinean vorbește despre *desolemnizarea lumii/ antiidilism*. Într-un articol publicat în revista academică „Studii de Știință și Cultură”, Mihaela Albu afirmă că dincolo de dezvoltarea realității crude, inserate în textul poetic într-o manieră care îi deconspiră pe poeții din Voivodina, ancorați puternic în realitate, accentul critic pus asupra locului în care trăiesc este subînțeles prin totala desolemnizare, demitizare, printr-o coborâre în descriere până la treapta ridicolului ori a derizoriului. Acest spațiu nu este însă în general marcat expres prin nominalizare directă, ci redus la simbol, locul de origine intrând în aria mai largă a Balcanilor, a Europei, dependentă ea însăși în mare parte de ceea ce înseamnă simbolurile SUA și cele ale mass-media.

Intertextualitatea, în tipică manieră postmodernistă devine prezentă pe tot parcursul creațiilor publicate în paginile revistei „Lumina”, fie că este vorba despre operele scriitorilor din România, ori este vorba opera scriitorilor sârbi și români din Serbia. Dialogul dintre textele anterioare invită cititorul să decodeze cifrul secret, mesajul aluziv al poeziei publicate. Jocul intertextual, jocul de cuvinte, cu o doză de suprealism din unele poezii publicate în „Lumina” trimit la autorii din România, mai ales la Marin Sorescu. Prin opoziția evidentă față de convenții și automatisme, prin recurgera la o lirică demetaforizată, cu predilecție către o estetică a banalului și cu o violență nu de puține ori a imaginii, poezia postmodernă a anilor optzeci se poate citi și reciti în paginile acestei reviste.

Nicu Ciobanu, considerat de Catinca Agache „o voce distinctă a generației optzeciste a Voivodinei” (Agache 2010: 297), cu o lirică „hiperlucidă a problematicei existențiale” (Ibidem), este autorul care caută adevărul în umanitatea care-l înconjoară. Poeziile pe care le publică la „Lumina” au o doză de metafizic, de amestec între „atemporal și inefabil” (Ibidem:

298), pendulând însă între noile paradigme ale postmodernismului și avangardei românești. Figurația independentă a temei majore a poeziei sale, *ochiul*, „capătă conotații esoterice, combinând simbolistica cercului (perfecțiunea divină) cu cea a luminii și a ochiului care mediază accesul la cosmos și la sensurile ascunse ale lumii” (Dărăbuș 2012: 192). Ajungem astfel la concluzia lui Ștefan N. Popa în legătură cu ezoterismul poeziei optzeciste din Voivodina. Poetul Nicu Ciobanu se înscrie în postmodernism prin depoetizare, desacralizarea lumii în care trăiește, biografism și autoreferențialitate.

Ioan Baba, poet autentic voivodinean, face parte din filonul postmodern voivodinean, fiind un poet „al refuzului cotidianului imediat” (Agache 2010: 309). Poezia lui Ioan Baba e comentată de criticii literari sârbi și români ca fiind una care aduce prospețime în peisajul poetic deja saturat estetic de poezie sau de scrieri „ale poeziei despre poezie sau de(spre) depoetizarea sa” (ibidem: 313). Versurile lui Ioan Baba sunt concentrate, ermetice, în timp ce densitatea imagistică are rolul de a sugera ritmul rapid al existenței, dinamismul vieții cotidiene. Poezia lui Ioan Baba atinge o treaptă inedită în spațiul voivodinean – al neonaturalismului, când poezia lui primește o altă dimensiune, natura este ridicată la rangul suprem, excluzându-se supranaturalul. Formele și valorile socio-culturale, etice, estetice, spirituale sunt elaborate în prelungirea unor principii și scheme ale naturii. Ioan Baba are dorința să scrie un roman din viața cotidiană, un simț al realității care constă în receptarea mediului și descrierea lui așa cum este, viciat de industrializare și postindustrializare. Pe lângă acest sentiment, se adaugă și personalitatea sa, exprimarea lui personală. Poetul mimează rolurile personajelor, trăiește în mediul lor, amestecă personalitatea sa cu personalitatea ființei și a lucrurilor pe care dorește să le descrie. El se include în opera sa și o trăiește în același timp. Aceste imagini formează decorul real al peisajului lui poetic. Nu e vorba propriu-zis de descrieri de natură, ci de o mare capacitate de absorbție senzorială ce se transpune în versuri plastice, evocatoare, care pe de o parte descoperă absurditatea existențială pe pământ, iar pe de altă parte – nostalgia față de vremurile petrecute într-o lume idilică, din care poetul este smuls de destin.

Petru Cârdu, poet din Voivodina familiarizat cu orientările literare moderne europene, înscris pe linia suprealismului, cu o extraordinară cunoaștere a avangardei poetice (îndeosebi a celei românești, pe care a interiorizat-o prin traduceri proprii în Serbia), creează o poezie care propune un univers liric distinct de cel de până atunci în acest spațiu geografic. Într-un interviu, Petru Cârdu își destăinuie felul de a fi, posibilitatea și destinul său de a scrie paralel în două limbi: română și sârbă. Poetul Slavco Almăjan face observație asupra poeziei lui Petru Cârdu care: „inspirând aerul fluidului poetic, favorizează experiența interioară, deseori printr-o tensiune spirituală amplificată de condiția limbajului criptic. Suișul său este paradigmatic, versificația uneori forțată și incomodă, încărcată de artificii și de un ritm mecanic. Petru Cârdu acordă o însemnătate formelor suprapuse, sugerând dimensiunea dubletului care se manifestă prin articulații sintactice proprii. Dar tocmai în structura modernității sale apar contradicțiile intime care caută un sprijin în exterior, al cititorilor, pentru a fi receptate și salvate de dominația imaginilor și jocurilor verbale” (Almăjan 1987: 17-18). Versul lui Petru Cârdu aduce o permanentă opoziție dintre „noutate” și „tradiție”, ordine și aventură, clasic și modern, o senzație de colaj poetic, nu numai în ceea ce privește limbajul, cât mai ales senzația de mimetism a manierelor de a scrie poezia. Cârdu se opune tradiției, moralei și preconizează căutarea senzației dinamice, demolarea trecutului și a

prezentului în numele unui viitor bazat pe adevărurile civilizației moderne, preferând versul liber, fuga de o armonie facilă, de estetisme căutate. Înclinațiile ludice, gesticulația clovnescă, parodia, caricatura și teatralizarea poeziei, caracterizează în chip viu versurile poetului Petru Cărdu, pe care le reactualizează în cadrul poeziei postmoderne românești din Voivodina.

Scriitorii optzeciști din Voivodina ale căror texte pot fi sincronizate cu scriitorii postmoderni din România deschid noi perspective, total diferite de generațiile anterioare, fără să uităm însă de contribuțiile poezilor generațiilor din anii '60 și '70, care au propus o altă paradigmă lirică specifică postmodernismului și care „întorc rostirea poetică spre cercetarea perimetrului realității” (Dan 1997: 20). În vreme ce în România a existat o anumită doză de scepticism față de reprezentanții postmodernismului românesc din decada a opta a secolului trecut, lirica poezilor români din Serbia, majoritatea absolvenți ai filologiei bucureștene și susținuți de critici ai vremii, au reușit, sub influența literaturii postmoderne române pe de o parte, iar pe altă parte sub influența literaturii postmoderne sârbe, să cucerească publicul românesc din Voivodina și nu numai. Datorită revistei „Lumina” care a promovat această poezie în Serbia și peste hotare, postmodernismul voivodinean a devenit cunoscut și citit de un numeros public cititor, iubitor de literatură, oferindu-se, astfel, lecturi multiple. Literatura din Voivodina a putut avea astfel atâtea interpretări, câți lectori au venit în contact cu textul, iar pe de altă parte atâtea texte, câte lecturi există. Intertextualismul practicat de poezii postmoderni voivodineni a conferit poeziei un statut cu totul și cu totul inedit.

Bibliografie

- Agache, C. *Literatura română din Voivodina*, Editura Libertatea, Pančevo, 2010
- Agache, C. *Literatura română în țările vecine. 1945-2000*, Princeps Edit, Iași, 2005
- Albu, M., *The Romanian Postmodernism in Voivodina: Pavel Gătăianțu*, „Studii de Știință și Cultură, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș”, Arad, nr. 3 (22), 2010
- Almăjan, S. prefată la *Versiunea posibilă. Antologia poeziei românești din Iugoslavia*, Editura Libertatea, Panciova, 1987
- Boldea, I., *Postmodernismul românesc. Schiță recapitulativă*, „Observator Cultural”, decembrie, nr. 298, 2005, http://www.observatorcultural.ro/Postmodernismul-romanesc.-Schita-recapitulativa*articleID_14453-articles_details.html
- Cărdu, P., *Complicitate*, Editura Libertatea, Panciova, 2007
- Boldea, I., *Teme și variațiuni*, Editura EuroPress Group, București, 2008
- Copcea, F., Sârbulescu, I., *Scurtă istorie a poeziei românești din Voivodina. Vol. I. Lumina*, Turnu Severin, 2002
- Din interviul realizat de Costa Roșu cu Ioan Baba, redactor-șef și responsabil al revistei „Lumina”, în „Libertatea”, An LI, nr. 13 (2663), 1 aprilie 1995, p.17 (apud Lumina, nr. 3, 1995, p. 50).*
- Cimpoi, M. *Ioan Baba sau noul Orfeu. În Critice. Vol. II.*, Fundația Scrisul Românesc, Craiova, 2003
- Coșovei, Traian T., *Adevăruri bandajate*. „Contemporanul – ideea europeană”, București, 7 ianuarie. Nr. 6 (95), 1992
- Dărăbuș, C. și Popović V., *Literatura de limba română din Serbia și antropologia culturală*, Editura Risoprint; Novi Sad și Editura Fondul Europa, Cluj, 2012

- Deaconescu, I., *Inscripție pe aer*. În *Cronica*, nr. 52 (1195), 23 decembrie, 1988
- Deaconescu, I., *Inscripție pe aer sau preludiul meditației tulburate*, în *Poezie și epocă*. Libertatea, Novi Sad, 1989
- Lăzăreanu, S., Octav P., (1995): *Intrarea în casă. Antologia poeziei românești din Iugoslavia*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995
- Mengher, I., *Lumina 1945-2000*, Libertatea, Panciova, 2000
- Negoșescu, I., *Poetul Petru Cârdu*. În *Scriitori contemporani*, Editura Paralela 45, Pitești – Brașov – Cluj-Napoca, 2000
- Simion, E., *Un concept care-și caută sensurile*. În „Caiete critice”, nr. 1-2, apud Ionela Mengher (2000). *Lumina 1947-1997*. Editura Libertatea, Pancevo, 1986
- Popović, V., *Pavel Gătăianțu. Contribuții la monografie*, Editura Ined Co, Novi Sad, 2004
- Popović, V., *Petru Cârdu și Pavel Gătăianțu și negarea artei tradiționale: avangarda în literatura română din Voivodina*, Arca, Arad, p. 160-173, 2006
- Popović, V. *Opinii și reflecții. Lirica românească din Voivodina*, Editura Libertatea, Panciova, 2013;
- Popa, Ștefan, N., *O istorie a literaturii române din Voivodina*, Editura Libertatea, Panciova, 1997
- Rachieru, A. D., *Pavel Gătăianțu sau demistifarea poeziei*, în „Luceafărul”, nr. 11/ 25.03. 1998, p. 22, 1988
- Costa R., *Dicționarul literaturii române din Iugoslavia*, Libertatea, Novi Sad, 1989

MATEI VIȘNIEC'S IRONY TRANSLATION. ANALYSIS OF THE PLAY *LE DERNIER GODOT*

Violeta Cristescu, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This communication, focused on the translation of irony, presents through a comparative perspective, a pragmatic-textual analysis of irony indices in the play The Last Godot (1987), written by Matei Vișniec in Romanian and translated in French (Le Dernier Godot, 1996). Except the complexity of the subject, considered a rewrite of the play En attendant Godot by Samuel Beckett, Vișniec's text invites to reflection on how the transposition of the figures of irony in the Other's language respond to dual challenges: the difficulty of transposing speech in reception culture and rewriting/ translation of the play for a different audience. We propose to analyse specific processes of playing the irony such as cultural adjustment, restructuring, wordplay, and so on, and explore the nearby irony processes, such as: paradox, mockery, ambiguity, playful predisposition.

Our study don't aim to develop an ideal method of translation adapted to irony, but to reveal differences in translation and to see how the irony transition occurs in another culture. At the same time, we aim to high light the ways of translation which may be subject to a text that is already difficult to transpose in a receiving language-culture.

Keywords:

I. L'identité de l'écrivain et ses raisons d'écrire en français

Il est difficile de ranger Matei Vișniec dans une catégorie ou dans un courant ou même d'inscrire ses œuvres dans un canon littéraire.

Il est encore plus difficile de faire la traduction de ses pièces, surtout parce que la langue française parlée dans les littératures francophones hors la France est le plus souvent une langue travaillée par une autre langue, « un français de traduction, où l'autre langue laisse des marques de son passage comme de l'origine perdue » (Annette de La Motte, 2004 : 196). Cette difficulté a été d'ailleurs saisie par Jean-Pierre Longre, qui, lors de la Conférence de novembre 2013, parlait de l'empreinte roumaine présente aussi dans les pièces écrites par Vișniec à même en français. C'est peut-être ici qu'il faut chercher l'explication à l'idée de Vișniec de travailler avec les traducteurs (Claire Jéquier a traduit du roumain *Le spectateur condamné à mort* et aussi *Petit boulot pour vieux clown*, mais à côté de Vișniec; Gabrielle Ionesco a traduit du roumain *Le Dernier Godot* ; Gianina Cărbunariu et Vișniec ont fait la traduction de la pièce *Comment pourrais-je être un oiseau*; Virgil Tănase a traduit *Du pain, plein les poches* ; etc.), n'arrêtant jamais de s'y impliquer.

L'identité de Matei Vișniec est « mouvante sans être éclatée » (Lungu-Badea, *Op. Cit.* : 87), ses racines se trouvant en Roumanie et ses ailes, en France. Tout cela confirme l'hypothèse derridienne : « je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (Derrida, 1996 : 15). C'est exactement cette langue qui, à côté des cultures, politiques, religions, etc., construit l'identité complexe de l'écrivain.

II. *Ultimul Godot* (1987) et *Le Dernier Godot* (1996)

La rencontre artistique entre Vişniec et Beckett s'est faite à travers *En attendant Godot* (120 pages). La pièce *Le Dernier Godot* (12 pages) se veut une manière de rendre hommage à l'auteur que Vişniec a, tant de fois, pris pour étalon. Écrite deux ans avant la mort de Beckett et traduite en français en 1996, par Gabrielle Ionesco, cette nouvelle pièce présente le personnage Godot ayant la « chance » inouïe de rencontrer son créateur et élucider son absence de la pièce d'origine. Si Vişniec réécrit le titre, au niveau du choix des personnages, il se donne la liberté d'inventer, de transformer, d'apporter de l'originalité. Vişniec invente le dernier Godot, comme s'il y en avait eu plusieurs... Beckett devient, lui aussi, personnage et s'intègre au monde abstrait de la fiction. Les mises en abyme, les transfigurations, les transmutations tiennent de l'art de Vişniec et elles s'ajoutent à son langage simple, poétique, savoureux.

Le processus de réécriture s'annonce clairement depuis le titre, car *Le Dernier Godot* reprend le nom propre de la pièce d'origine et devient, inévitablement, le centre de la pièce (et bien sûr, le premier point susceptible d'intéresser la réécriture). La citation est présente, dans le texte de Vişniec, à la fin de la pièce :

Matei Vişniec, <i>Ultimul Godot</i> , Cartea Românească, 1996 (p. 389)	Matei Vişniec, <i>Le Dernier Godot</i> , Actes Sud, 2004 (p. 49)
GODOT (<i>Cu glas hotărît.</i>): Ce faci acolo ?	GODOT (<i>d'une voix décidée</i>). Qu'est-ce que tu fais ?
SAMUEL BECKETT: <i>Mă descalț. Ție nu ți s-a întîmplat niciodată?</i>	BECKETT. <i>Je me déchausse. Ça t'est jamais arrivé ?</i> FIN

Le dialogue des protagonistes est actualisé à l'aide des expressions contemporaines (« gueule », « caboche », « foutre »), devenant ainsi presque réel, la force des sentiments est débordante et anime les discussions. Nous observons que le personnage réécrit ne se résume pas à exécuter des consignes, il y a des échanges très vifs, authentiques, de telle façon qu'on pourrait imaginer les personnages dans notre quotidien. Avec la réécriture de Vişniec, un personnage sans visage prend contour, une absence se veut combler, un mystère résolu. Mais, il faut le dire, à travers tous ces éléments, Godot n'est plus le même. Matei Vişniec traite, avec cette pièce, un double enjeu : celui de la traduction de l'ironie dans la langue de l'Autre et la traduction du théâtre pour un nouveau public.

III. Traduire une architecture d'images scéniques (ironie, ambiguïté, paradoxe, dérision, prédisposition ludique)

« On peut traduire un texte phrase par phrase, mais pas un personnage » (Jean Delisle, 1986 : 3), car il faut l'animer, le rendre cohérent, authentique, lui « insuffler de la vie », traduire ses émotions, et c'est ici que la notion de « création » littéraire prend tout son sens. De même pour l'ironie, l'ambiguïté, le paradoxe, la dérision, la prédisposition ludique...

Selon Mercier-Leca (2003), définir l'ironie, c'est l'aborder de deux points de vue. Du « point de vue restreint », l'ironie se limite à dire l'inverse de ce que l'on pense. Il s'agit de l'antiphrase ironique, mais cette perspective ne rend pas compte de toutes les perspectives

existantes. Du « point de vue élargi », le discours ironique est considéré un discours dans le cadre duquel on fait entendre autre chose que ce que disent les mots (et non pas spécifiquement l'inverse), mais cette définition s'applique aussi à la quasi-totalité du langage non-littéral (telle que la métaphore).

Selon Pierre Schoentjes, l'ironie dramatique se caractériserait par la position d'un personnage qui ignore un événement important, connu du public. Dans l'univers de la traduction, l'ironie est pointée comme « un obstacle langagier et culturel important » (Lievoy & Schoentjes, 2010 : 11). Les chercheurs qui s'attachent à l'étude de modes d'expression pour traduire l'ironie font place aux sous-entendus, aux jeux langagiers et à l'antiphrase. Ils soulignent que le traducteur parvient même à la renforcer, si elle est reconnue et comprise, le traducteur estimant qu'il est de son devoir de la rendre accessible au public. Plusieurs analyses mettent l'accent sur l'« atmosphère » du texte que le traducteur doit non seulement percevoir, mais encore réussir à transposer.

Parce qu'il n'existe en effet pas de signaux qui indiquent à coup sûr l'ironie, il reste à faire attention à la présence des certains procédés linguistiques et stylistiques, dans la langue source, comme : les écarts de registre, la répétition, le jeu de mots, la maxime, la litote, l'hyperbole, l'oxymore, la typographie, la ponctuation (points d'exclamation récurrents, questions rhétoriques, points de suspension, parenthèses, guillemets), l'intonation... Il est aussi préférable de se réjouir du fait que, grâce à la traduction, l'ironie réussisse à être goûtée en dehors de l'aire linguistique et culturelle d'origine.

III.1. L'ironie chez Vişniec

Présentes dans la langue orale aussi (qui cherche à retenir l'attention du récepteur et qui use des procédés d'ironie : jeux de mots, clichés, locutions figées ou raccourci de langage), les figures de style sont nombreuses dans l'écriture de Vişniec.

Les écarts de registre	<i>Ultimul Godot</i>	<i>Le Dernier Godot</i>
- registre courant/ registre populaire : « nu pricepi nimic »/ « tu ne piges rien » ; - registre courant/ registre familial : « mă fierbi ca pe un şobolan »/ « tu me fais tourner en bourrique ».	GODOT : Poftim! Nu pricepi nimic. (<i>Fixîdu-l.</i>) Nu vorbesc de seara asta. Vorbesc în general. De ani şi ani de zile mă fierbi ca pe un şobolan. (p. 383)	GODOT. Et voilà ! Tu ne piges rien. (<i>Le fixant.</i>) Je ne parle pas de ce soir. Je parle en général. Depuis des années tu me fais tourner en bourrique. (p.42)
registre courant/mot vulgaire : « draci! »/« merde ! »;	SAMUEL BECKETT : Draci! Doar n-am să fumez din tomberon. GODOT: [...] Hurdughia se clatină...Nu mai e ce-a fost...Se vede după tomberon că teatrul se duce dracului... (p. 385)	BECKETT. Merde! Je ne vais tout de même pas fumer des ordures. GODOT. [...] La barque ne tient pas debout...Ce n'est plus que c'était...Rien qu'à cette poubelle, on voit que le théâtre est foutu... (p.44)
registre soigné/ registre familial : « mă bucur că te-ai mai înveselit »/ « je suis content que tu reprennes du	SAMUEL BECKETT: Mă doare-n cot. GODOT : Nu? Mă bucur că te-ai mai înveselit un pic.	BECKETT. Je m'en fous. GODOT. Je suis content que tu reprennes du poil de la

poil de la bête ».	[...] (p. 387)	bête. [...] (p. 46)
• registre courant/ mots vulgaires : « niște derbedei ... niște ordinari »/ « des ordures...des crapules ».	GODOT : Niște derbedei...Niște ordinari...Să omori arta. (Bea. Efuziv, amețit.) Pot să te îmbrățișez ? (p. 388)	GODOT. Des ordures...des crapules...Tuer l'art... (Il boit. Avec effusion, étourdi.) Je peux t'embrasser ? (p. 47)

Répéter c'est se comporter, mais par rapport à quelque chose d'unique, qui n'a pas de semblable ou d'équivalent. Au théâtre, le héros répète parce qu'il est séparé d'un savoir essentiel infini. Nous pourrions dire que ce savoir est en lui, plonge en lui, agit même en lui, mais agit comme une chose cachée, comme une représentation bloquée et ce savoir non su devrait être représenté, comme baignant toute la scène, imprégnant tous les éléments de la pièce. En même temps, le héros ne peut pas se le représenter, c'est pourquoi il doit le mettre en acte, le jouer, le répéter. La répétition, comme conduite externe, pourrait faire écho à une vibration secrète, intérieure et, probablement, plus profonde dans le singulier qui l'anime Vișniec utilise la répétition pour communiquer plus d'énergie au discours ou pour renforcer une affirmation, un plaidoyer : « stai jos »/ « assieds-toi » ; te-au dat afară »/ « ils t'ont jeté dehors » ; « exiști »/ « tu existes » ; « să mă lovești »/ « me frapper » ; « eu sunt nebun ? »/ « moi, fou ? » ; « să vorbim »/ « parlons » :

La répétition	Ultimul Godot	Le Dernier Godot
• « Stai jos. De ce nu stai jos ? »/ « Assieds-toi. Pourquoi tu ne t'assieds pas ? (Beckett s'assoit [...]) » ; • « te-au dat afară [...] te-au dat afară? [...] m-au dat afară? [...] m-au dat afară »/ « ils t'ont jeté dehors [...] ils t'ont jeté dehors ? [...] ils m'ont jeté dehors ? [...] ils m'ont jeté dehors ».	GODOT : Stai jos. De ce nu stai jos ? (SAMUEL BECKETT se așează pe trotuar, cu picioarele în stradă.) Am impresia că te-au dat afară. Este că te-au dat afară ? SAMUEL BECKETT (Ușor iritat.): Ai văzut dumneata că m-au dat afară? GODOT (Trist.): Adevărul e că și pe mine m-au dat afară. (p. 382)	GODOT. Assieds-toi. Pourquoi tu ne t'assieds pas ? (Beckett s'assoit sur le trottoir ; les pieds dans le ruisseau.) J'ai l'impression qu'ils t'ont jeté dehors. Hein, ils t'ont jeté dehors ? BECKETT (légèrement irrité). Est-ce que t'as vu qu'ils m'ont jeté dehors ? GODOT (triste). En vérité, ils m'ont jeté dehors aussi. (p. 40)
• « exiști. Exist. [...] exist [...] nu exist? »/ « tu existes [...] j'existe [...] je n'existais pas? ».	GODOT : Formidabil ! Înțeleg că exiști. SAMUEL BECKETT : Exist. Sigur că exist. Cine ți-a băgat în cap că nu exist ? (p. 383)	GODOT. Formidable. Donc tu existes. BECKETT. Bien sûr que j'existe. Qui t'a mis dans la tête que je n'existais pas ? (p. 41)
• « să mă lovești? Lovește-mă! [...] lovește-mă! [...] m-ai lovit destul! Nu mai trebuie să mă lovești. M-ai lovit destul[...] »/ « me frapper? Frappe! [...] frappe ! [...] tu m'as assez frappé. Tu ne dois plus me frapper. Tu	GODOT: A, vrei să mă lovești? Lovește-mă. Poftim, lovește-mă! (Pauză. Îl privește arțăgos). Află, domnule, că m-ai lovit destul! Nu mai trebuie să mă lovești. M-ai lovit destul pînă acum. (p. 383)	GODOT. Ah, tu veux me frapper ? Frappe! Vas-y, frappe! (Pause. Il le regarde, hargneux.) Si tu veux le savoir, tu m'as assez frappé! Tu ne dois plus me frapper. Tu m'as assez frappé jusqu'à maintenant. (p. 42)

m'as assez frappé [...] ».		
• « eu sunt nebun ? [...] nebun! [...] nebun. Eu nu sunt nebun. Nebun [...] »/ « moi, fou ? [...] fou! [...] fou. Je ne suis pas fou. [...] fou [...] ».	GODOT : Eu sunt nebun ? Eu ? Tu ești nebun! Și pe mine nu mă faci nebun. Eu nu sunt nebun. Nebun e acela care scrie. Așa se scrie ? [...] (p. 384)	GODOT. Moi, fou ? C'est toi qui es fou ! Ne me traite pas de fou. Je ne suis pas fou. C'est celui qui écrit qui est fou. C'est une façon d'écrire ça ? [...] (p. 42)
• « să vorbim ?[...] să vorbim? Să vorbim [...] să vorbim. Să vorbim [...] »/ « parler? [...] parler [...] ? Parlons! [...] parler. Parlons. ».	SAMUEL BECKETT : Așa, așa... Să vorbim... GODOT : Despre ce să vorbim ? De ce să vorbim ? SAMUEL BECKETT : Să vorbim. Cel mai important lucru e să vorbim. Să vorbim despre orice. (p.389)	BECKETT. Mais non, mais non... Parlons... GODOT. Parler de quoi ? Parler pourquoi ? BECKETT. Parlons! La chose la plus importante c'est de parler. Parlons de tout. (p. 49)

Certes, dans l'ironie, comme dans la négation, le locuteur donne une sorte de portrait de lui-même. Pour Vișniec, les mots sont comme les cailloux, les boules en cristal ou les monades, avec lesquels il a commencé à jouer depuis l'âge de 7-8 ans. Il a vite compris que les mots cachaient des océans de liberté et, à l'âge de 56 ans, il leur a dédié un livre (il s'agit du livre *Cabaretul cuvintelor. Exerciții de muzicalitate pură pentru actorii debutanți*), en affirmant : « Sunt un profesionist al cuvintelor » (l'interview de 2013). « Jouer avec les mots dans l'empire des réseaux sociaux qui nous appauvrissent le langage c'est un acte de résistance » (Vișniec, 2014). Les jeux sur des mots sont assimilables au divertissement et mettent en pratique une sorte de « jonglerie verbale » :

Jeu de mots	<i>Ultimul Godot</i>	<i>Le Dernier Godot</i>
« mucuri...tomberon... resturile (teatrului) ...chiștoc »/ « mégots...poubelle... les ordures (du théâtre)... mégot »	GODOT : Mai sunt niște mucuri în tomberon. [...] GODOT (<i>Răscolind cu piciorul printre obiectele căzute.</i>) : Adevăru' e că s-ar putea să ai dreptate... (<i>Preocupat de resturile teatrului.</i>) [...] Se vede după tomberon că teatrul se duce dracului. GODOT : O mască...Nu se mai poartă... (<i>Își aprinde un chiștoc.</i>) Ehe, ce vremuri...Ce lume... Cine mai știe azi să țină o mască pe față ? [...] (p. 385)	GODOT. Il y a encore quelques mégots dans la poubelle. [...] GODOT (<i>fouillant avec le pied parmi les objets répandus</i>). Au fond, tu as peut-être raison... (<i>Préoccupé par les ordures du théâtre.</i>) [...] Rien qu'à cette poubelle, on voit que le théâtre est foutu... GODOT. Un masque... On n'en met plus... (<i>Il allume un mégot.</i>) Et quelle époque... Quel monde...Aujourd'hui qui sait encore mettre un masque ! [...] (p. 44)

« Sans l'ironie, le monde serait comme une forêt sans oiseaux ; l'ironie, c'est la gaité de la réflexion et la joie de la sagesse », disait Anatole France (*La Vie littéraire*, Tome III). Vişniec semble respecter ces paroles, même quand il utilise (ou adapte) des maximes :

Maxime	<i>Ultimul Godot</i>	<i>Le Dernier Godot</i>
• « E păcat să bei pur şi simplu »/ « C'est dommage de boire tout simplement ».	GODOT: Nu, e păcat să bei pur şi simplu. În lumea asta e păcat să bei pur şi simplu; Iroseşti băutura dacă bei pur şi simplu. (<i>Ridică sticla şi bea.</i>) Pentru teatru! Care tocmai a murit. (p. 388)	GODOT. Non, c'est dommage de boire tout simplement. Dans ce monde c'est dommage de boire tout court. Tu gaspilles la boisson si tu bois tout court. (<i>Il lève la bouteille.</i>) Pour le théâtre! Qui vient de mourir. (p. 47)
• « Orice se poate »/ « Tout est possible ».	SAMUEL BECKETT: Se poate. Orice se poate. Sunt zile când se poate. (p. 389)	BECKETT. Ils le peuvent. Tout est possible. Il y a des jours où c'est possible. (p. 48)
• « Cel mai important lucru e să vorbim »/ « La chose la plus importante c'est de parler ».	SAMUEL BECKETT: Să vorbim. Cel mai important lucru e să vorbim. Să vorbim despre orice. (p. 389)	BECKETT. Parlons! La chose la plus importante c'est de parler. Parlons de tout. (p. 49)

Figure de sens qui consiste à dire moins pour faire entendre plus, le verbe étant, le plus souvent, à la forme négative, la litote peut atténuer une idée en affirmant son contraire et en laissant entendre plus qu'on ne dit. Comme l'euphémisme (« crezi că mie mi-a fost ușor în tot acest timp? » (p. 384)/ « tu crois que pendant tout ce temps ça a été facile por moi? » (p. 43); « important e că suntem vii » (p. 387) / « l'important c'est qu'on soit vivant » (p. 47), la litote peut servir l'ironie :

litote	<i>Ultimul Godot</i>	<i>Le Dernier Godot</i>
• « ți-a sunat ceasul » pour : vei muri/ « ton heure a sonné » ;	GODOT: [...] Eu aş zice că ți-a sunat ceasu'. Trebuie să simți și tu ceva. Simți că ți-a sunat ceasu'? (p. 384)	GODOT. [...] Ton heure a sonné. Tu dois quad même te rendre compte, sentir que ton heure a sonné ! (p. 42)
• « nu murim noi » pour : vom trăi/ « allez, on va pas crever » ;	SAMUEL BECKETT: Nu murim noi. (p. 388)	BECKETT. Allez, on va pas crever. (p. 48)
• « n-o să pot trăi fără teatru... n-o s-o pot duce prea mult » pour: voi muri/ « je ne pourrai pas vivre sans théâtre...je ne ferai pas de vieux os ».	GODOT (<i>Smiorcăindu-se.</i>): N-o să pot trăi fără teatru... N-o s-o pot duce prea mult...În fiecare seară eram în sală, eram printre oameni, trăiam... Sufeream ca un câine dar trăiam...[...]. (p.388)	GODOT (<i>pleurnichant</i>). Je ne pourrai pas vivre sans théâtre... Je ne ferai pas de vieux os... Chaque soir j'étais dans la salle, j'étais parmi les gens, je vivais... Je souffrais comme une bête mais je vivais... [...] (p. 48)

L'hyperbole ironique, la principale figure de l'exagération de ses propos, exprimée par l'accumulation, par l'emploi d'intensifs ou par l'emploi de mots excessifs, est présente dans la pièce de Vişniec pour renforcer le tragisme et l'angoisse :

hyperbole	<i>Ultimul Godot</i>	<i>Le Dernier Godot</i>
• « m-ai fărîmițat, m-ai jupuit, m-ai distrus »/ « tu m’as écorché vif, tu m’as écrabouillé, tu m’as détruit » ;	GODOT : Tu! Da! Seară de seară, secundă de secundă, de ani și ani de zile. M-ai fărîmițat, m-ai jupuit, m-ai distrus. Ai făcut din mine o fantomă, o fantoșă, m-ai umilit. Țasta-i personaj ? (<i>Se ridică în picioare, amenințător.</i>) Nenorocitul! Acu’ ai să plătești tot, tot. (<i>Zdrobitor.</i>) Eu sunt Godot! (p. 383-384)	GODOT. Oui, toi! Tous les soirs, chaque seconde, depuis des années. Tu m’as écorché vif, tu m’as écrabouillé, tu m’as détruit. T’as fait de moi un fantôme, un fanteche, tu m’as humilié. Est-ce que c’est un personnage, ça ? (<i>Il se met debout, menaçant.</i>) Malheureux! Maintenant tu vas payer tout, tout ! (<i>Écrasant.</i>) Je suis Godot! (p. 42)
• « cum e posibil să te joci în halul acesta cu mine? »/ « comment est-ce possible que tu joues à ce point avec moi ? » ;	GODOT: N-am dreptul să-ți cer socoteală? O, stai să ne-ntelegem! Sunt singurul care are dreptu’ să-ți ceară socoteală. Drept cine te crezi ? [...] Cum e posibil să te joci în halul ăsta cu mine? [...] (p. 384)	GODOT. Moi, je n’ai pas le droit de te demander des comptes ? Oh, attends un peu. Je suis le seul qui ait le droit de te demander des comptes. Pour qui tu te prends ? [...] Comment est-ce possible que tu joues à ce point avec moi ? [...] (p. 43)
• « lucrul de care mă tem cel mai mult...mai mult și mai mult... »/ « la chose dont j’ai le plus peur... le plus peur... »;	GODOT : Lucrul de care mă tem cel mai mult...mai mult și mai mult... (<i>Scormonește.</i>) Înțelege...E că mâine n-o să am unde ieși. (p. 387)	GODOT. La chose dont j’ai le plus peur...le plus peur... (<i>Il fouille.</i>) Tu comprends... C’est que demain je ne sache plus où aller. (p. 46)
• « trăiam peste tot, în fiecare cuvînt... »/ « je vivais dans tout, dans chaque mot... ».	GODOT: [...] Trăiam peste tot, în fiecare cuvînt...Cum de-au putut face așa ceva? Cum de-au putut închide totu’ ? Cum de-au putut da oamenii afară ? Ce mă fac eu acu’ ? (p. 388)	GODOT : [...] Je vivais dans tout, dans chaque mot... Comment ont-ils pu tout fermer ? Comment ont-ils pu foutre les gens dehors ? Qu’est-ce que je vais devenir maintenant ? (p. 48)

La traduction en français est le résultat d’une épuration qui vise à tempérer la voix pathétique de Godot. Ainsi la phrase: « Cum de-au putut face așa ceva? », du texte original, a-t-elle été omise dans le texte cible. Figure d’opposition qui renforce l’ironie, l’antithèse est aussi présente dans le texte: « a murit, n-a murit, eu vreau să intri la sfîrșit » (p. 387)/ « mort ou pas mort, je veux que tu entres à la fin » (p. 47). L’oxymore aide l’auteur à créer une nouvelle réalité, toujours ironique : « cu capu’ ăla-l tău, sec » (p. 383)/ « avec ta caboche vide » (p. 42) ; « pînă și stafia apare ! Tot ce e scris pe foaie intră în scenă. » (p. 384)/ « Même le fantôme! Tout ce qui est écrit sur le papier entre en scène » (p. 43).

Les figures d’opposition sont utilisées par Vișniec dans le but d’exprimer de façon suggestive une certaine nuance de sens que le texte en français a réussi à conserver. De même, l’emphase, terme grammatical et de rhétorique, qui permet de renforcer une image (au moyen, par exemple, de l’hyperbole, de l’hypotexte ou encore de la répétition), désignant tout procédé

d'insistance ou de mise en relief est ici présente. Elle joue sur l'effet de redondance pour capter l'attention du lecteur, l'auteur combinant divers procédés pour donner plus de force encore à son idée (tournure de présentation, détachement d'un élément de sens en début ou fin de phrase avec reprise par un pronom, emploi de la phrase sans verbe conjugué ou la répétition et l'énumération).

III.2. L'ambiguïté jouit d'un espace énorme dans le théâtre de Vişniec. Parfois, on observe qu'elle arrive à faire sa propre parodie, signe que l'auteur est un bon « technicien » de la scène et aussi un manipulateur du message, qui semble inexistant, dans la plupart des situations. Vişniec maîtrise le sens de la réplique, mais les spectateurs veulent comprendre, c'est-à-dire qu'ils attendent une logique, une cohérence, qui, le plus souvent, manque de ses pièces. Nous remarquons que les personnages de Vişniec demandent d'une manière obsessionnelle une confirmation de ce qu'ils disent : « În definitiv, cine sunt eu ? Ce sunt eu ? » (*Ultimul Godot*, p. 384)/ « Au fond qui suis-je ? » (*Le Dernier Godot*, p. 43), l'auteur étant un spécialiste des jeux gratuits ou du non-sens, prouvant une riche imagination et une ingéniosité digne de toute l'admiration.

III.3. Le paradoxe s'inscrit parmi les figures d'opposition et consiste à exprimer une opinion contraire à l'idée commune afin de choquer, de surprendre et d'inviter à la réflexion. C'est exactement ce que Vişniec se propose quand il envisage la rencontre du créateur et son personnage. Le recours au paradoxe (qui soutient l'ironie) peut avoir aussi une visée satirique, mais, chez Vişniec, au moins pour l'exemple que nous avons choisi, cette visée est dépassée, le paradoxe permettant d'approcher la vérité et devenant symbolique. Lorsqu'il s'agit d'un paradoxe exprimé par une seule personne, on peut même parler d'un langage paradoxal. Les personnages de Vişniec renforcent l'opposition entre ce qui est exprimé par le langage verbal et par le langage non-verbal, notamment l'intonation :

<i>Ultimul Godot</i>	<i>Le Dernier Godot</i>
SAMUEL BECKETT : Eu sunt ăla care a scris-o. GODOT : Ce ? SAMUEL BECKETT : Chestia asta. Eu am scris-o. GODOT: E, nu mă-nnebuni. Tu ai scris-o? SAMUEL BECKETT: Eu. GODOT : Adică dumneata ești autorul ? SAMUEL BECKETT : Eu. Eu sunt. GODOT : Formidabil! Înțeleg că exiști. SAMUEL BECKETT : Exist. Sigur că exist. Cine ți-a băgat în cap că nu exist? (p. 383) SAMUEL BECKETT: Ce-ai zis? GODOT: Eu sunt Godot! Îți spune ceva numele acesta? Simți ceva? [...] (p. 384)	BECKETT. C'est moi qui l'ai écrit. GODOT. Quoi ? BECKETT. Ce truc. Je l'ai écrit. GODOT. C'est pas vrai. C'est toi qui l'as écrit ? BECKETT. Moi. GODOT. C'est-à-dire c'est toi l'auteur ? BECKETT. Moi. C'est moi. GODOT. Formidable. Donc tu existes. BECKETT. Bien sûr que j'existe. Qui t'a mis dans la tête que je n'existais pas ? (p. 41) BECKETT. Qu'est-ce que tu dis ? GODOT. Je suis Godot! Ça te dit quelque chose ? Est-ce que tu te rends bien compte ? [...] (p. 42)

III.4. La dérision

En général, on parle de la dérision en termes de moquerie méprisante. Considérée libératrice, car elle nous aide à sortir de l'enfermement personnel, une forme de non-soumission, ou encore une soupape de sécurité, la catharsis, la dérision produit une décharge de tension, en général, purement verbale. Depuis tout le temps, l'humour a sauvé l'humanité. Les pères de l'Église considèrent le rire diabolique et disent que c'est une manifestation d'orgueil et une insulte à la création divine, mais ils oublient que les gens se moquent depuis toujours les uns des autres et l'humour glisse même dans les sermons. Par la dérision, on réussit à tenir bon dans ce monde fou :

<i>Ultimul Godot</i>	<i>Le Dernier Godot</i>
SAMUEL BECKETT: Mă doare-n cot. (p. 387) SAMUEL BECKETT: Adică unde ? GODOT (<i>Găsește un rest de țigară ceva mai lung.</i>): Adică la teatru. Bat pariu c-or să-l închidă și p-acesta. SAMUEL BECKETT: Or să-l facă depozit de butoaie. GODOT : Deja mirosea puțin a varză. (p. 387) GODOT: Bătrîne, ăștia nu merită nici un final. Mai bine îți spun altceva. Am la mine o sticlă de jumătate. [...] SAMUEL BECKETT (<i>Arătînd spre sticlă.</i>): E din tomberon? (p. 387-388) SAMUEL BECKETT (<i>Privind stînjedit în jur, șoptind</i>): Taci dracului că rîde lumea. (p. 388)	BECKETT. Je m'en fous. (p. 46) BECKETT. Comment ça? GODOT (<i>trouve un mégot un peu plus long</i>). C'est-à-dire au théâtre. Je parie qu'ils vont le fermer celui-ci aussi. BECKETT. Ils vont le transformer en entrepôt de tonneaux à choucroute. GODOT. Ça pue déjà le chou fermenté. (p. 46) GODOT. Mon vieux, ceux-là ne méritent aucune fin. Je te suggère autre chose... J'ai un litron. BECKETT. Il vient aussi de la poubelle ? (p. 47) BECKETT (<i>regardant embarrassé tout autour de lui, chuchotant</i>). Ferme-la, tu ne vois pas que tout le monde rit ? (p. 48)

III.5. La prédisposition ludique. Les indices ludiques peuvent être répartis en quatre niveaux de références sémantique : le matériel, la structure, le contexte, l'attitude ludique. Ces niveaux de références renvoient à des champs sémantiques, au sein desquels peut se mouvoir une actualisation de la métaphore ludique. Chez Vișniec, l'attitude ludique semble être présente pour nous inviter à ne pas oublier que la vie est un jeu :

<i>Ultimul Godot</i>	<i>Le Dernier Godot</i>
GODOT : [...] Să-ți arăt ceva...Știi s-arunci chiștocul cu două degete? Uite...Îl prinzi așa... Cu degetu' ăsta aici... Și cînd îl pocnești capătă o viteză...(Aruncă chiștocul pe celălalt trotuar). Ai văzut ? Poți să faci așa ? (p. 382)	GODOT. [...] Je vais te montrer quelque chose...Tu sais lancer le mégot avec deux doigts ? Regarde... Tu l'attrapes comme ça... avec ce doigt, là... Tu lui donnes une pichenette, et alors il prend de la vitesse... (Il lance le mégot sur l'autre trottoir.) T'as vu ? Tu peux faire ça ? (p. 40-41)

IV. Conclusion

Toute bonne traduction est, jusqu'à un certain point, adaptation. Pour l'adapteur, traduire, c'est, comme le dit Delisle (1986 : 2), s'attacher à trouver des équivalences lexicales, c'est vouer un grand respect à la formulation originale, tandis qu'adapter, consiste plutôt à rechercher, au-delà des mots, une correspondance des émotions et des sentiments, à avoir le souci de la fluidité et du naturel du dialogue ou, pour résumer, c'est chercher à atteindre une concordance la plus parfaite possible des effets dramatiques d'une œuvre théâtrale. Pour y arriver, le traducteur dispose d'une liberté de recreation qui s'apparente beaucoup à celle du créateur original. C'est ici qu'on doit chercher le désir de Vişniec de s'impliquer dans la transposition de ses pièces dans une langue cible.

Tout est affaire d'attitude dans l'interprétation de l'ironie, le but consistant à montrer que les divers signaux ironiques, c'est-à-dire le « corps sémaphorique » de l'ironie verbale (devenu en littérature périphrase, gesticulation typographique, négation répétée, modalisation omniprésente ou hyperbole), exigent de prendre en compte la dimension dynamique d'un processus et cela pour être correctement décodés.

Favorisant les textes courts, considérés des modules théâtraux qui permettent une grande liberté, grâce à leur dimension onirique, poétique et métaphorique pour la mise en image, en musique, en mouvement, Vişniec parcourt les trésors de la langue avec un regard acerbe toujours renouvelé: « Je tiens à ne pas oublier la dernière image, un spectacle sans paroles avec des spectateurs qui dansent avec des autres. C'était sans mots mais dans ma tête j'ai entendu une voix qui me disait: tu vois, la vie mérite bien qu'on lui accorde le dernier mot » (2014).

Pour mettre le point, nous nous posons la question si rebattue (tout comme Philippe Hamon l'a déjà fait) : « Comment conclure sans dire des inepties, pour paraphraser Flaubert, sur l'ironie? » Finalement, l'ironie n'est rien d'autre que la littérature réduite à son principe essentiel, ce n'est qu'une manière de la constituer en miroir de la poétique. Autrement dit (comme l'affirme Florian Pennanech, 2010), la poétique crée la littérature à son image.

Bibliographie

- Auger, Christian, « À bâtons rompus », interview de Matei Vişniec par Christian Auger, à La Chartreuse (Centre national des écritures du spectacle), Villeneuve-Lès-Avignon, le 22 juillet 1994, in Vişniec, Matei, 1996, *L'histoire des ours panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, Éditions du Cosmogone, Lyon, p. 89.
- Constantinoiu, Maria, 2010, « Transposer l'ironie théâtrale dans la langue de l'Autre. Le cas de *La Cantatrice chauve* d'Ionesco en grec », p. 151-171, in *Linguistica Antverpiensia*, Translating irony 9/2010, Lievois, Katrien & Schoentjes, Pierre (Eds.), Artesis University College Antwerp, Department of translators & interpreters, University Press Antwerp (UPA).
- Delisle, Jean, 1986, « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale » article écrit suite à la Table ronde de Hull, Palais des Congrès, du 23 mars 1985, 19h30, et publié in *Circuit*, no.12, 1986, p. 3-8.
- Derrida, Jacques, 1996, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, INCISES, Collection dirigée par Agnès Rauby, Paris, Galilée, p. 14-16.
- Esslin, Martin, 1979, *Anatomie de l'art dramatique*, Éditions de Buchet/Chastel, Paris.

- Hamon, Philippe, 1996, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Supérieur, Collection « Recherches littéraires », Paris (p. 16-69).
- Jeanrenaud, Magda, 2012, *La Traduction là où tout est pareil et rien n'est semblable*, EST, Samuel Tastet Éditeur, Bucarest.
- La Motte, Annette de, 2004, *Au-delà de mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Berlin-Hambourg, p. 195-198.
- Lievois, Katrien; Schoentjes, Pierre, 2010, « Traduire l'ironie », in *Linguistica Antverpiensia*, Translating irony 9/2010, Lievois, Katrien & Schoentjes, Pierre (Eds.), p. 11-23, Artesis University College Antwerp, Department of translators & interpreters, University Press Antwerp (UPA).
- Longre, Jean-Pierre, sur le site : www.visniec.com/actualites.php, page « Actualites », consultée le 31 mars 2014.
- Longre, Jean-Pierre, 2013, « Débat et conférence en ligne », par Jean-Pierre Longre, 28 novembre 2013, 1h26mn, « Matei Vişniec-Vidéos-Bibliothèque Municipale de Lyon », sur le site : php.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video..., vidéo-conférence vue et écoutée le 04.04.2014.
- Lungu-Badea, Georgiana, 2010, « L'écriture bilingue de Vişniec entre identité, altérité et empathie », in *Synthesis*, « Discursive interferences », XXXVII, Académie Roumaine, Institut d'histoire et de théorie littéraire « G. Călinescu », Editura Academiei Române, p. 81-88
- Mercier-Leca, Florence, 2003, *L'Ironie*, Hachette Supérieur, Collection « Ancrages », Paris, texte intégral in *Études de communication* [En ligne], consulté le 10 avril 2014, sur le site : <http://edc.revues.org/231>.
- Miron, Georgeta Elena, Université « Stendhal », Grenoble 3, 2009, « La réécriture d'une espèce en voie de disparition : *Le dernier Godot* », in *Voix Plurielles*, Revue de l'Association des Professeur-e-s de français des Universités et Collèges canadiens (APFUCC), volume 6, no.1, article en ligne, lu le 30 janvier 2014, sur le site : <http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles06-01/index.html>.
- Morier, Henri, 1961, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris.
- Pennanech, Florian, 2010, « Pourquoi aime-t-on un texte théorique ? », in *Acta Fabula*, no. 4, Volume 11, Avril 2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5644.php>, page consultée le 9 avril 2014.
- Prelipceanu, Nicolae, 2010, « Poezia mea a fost aspirată de teatru », in « România liberă », 01.10.2006, article sur le site http://www.ziare.com/?ziare=details&a_id=37700, le 23 février 2014.
- Übersfeld, Anne, 1999, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iaşi.
- Ungureanu, Cornel Mihai, 2005, « Poezia mea s-a topit în teatru », interview de Matei Vişniec par Cornel Mihai Ungureanu, réalisée le 22 avril 2005, à Craiova, et publiée sur le site : <http://atelier.liternet.articol/2334/Cornel-Mihai-Ungureanu-Matei-Visniec/Matei-Visniec-Poezia-mea-s-a-topit-in-teatru.html>, consultée le 06 avril 2014.
- Vişniec, Matei, 1992, « Dossiers de presse - Mémoire des Célestins », consulté le 06.04.2014, sur le site : www.memoire.celestins-lyon.org/.../146b58184...
- Vişniec, Matei, 1996, *Le Dernier Godot*, Lyon, Pli Urgent/ Cosmogone, trad. Gabrielle Ionesco.

Vişniec, Matei, 1996, *Păianjenul în rană*, Teatru, volumul I (*Păianjenul în rană, Omul care vorbeşte singur, Dinţii, Apa din Havel, Uşa, Trei nopţi cu Madox, Spectatorul condamnat la moarte, Țara lui Guşi, Angajare de clovn, Caii la fereastră, Ultimul Godot, Sufleurul fricii*), Prefaţă de Valentin Silvestru, Cartea Românească, Bucureşti.

Vişniec, Matei, 2000, in *Teatrul azi*, revistă de cultură teatrală, editată cu sprijinul Ministerului Culturii şi UNITER, no. 1-2.

Vişniec, Matei, 2013, Revue de presse, 30 pages, « Le Cabaret des Mots » de Matei Vişniec, Création théâtrale, en première mondiale de la pièce de Matei Vişniec : 8 juin 2013, par la Compagnie Umbral, (dans le cadre de la Résidence d'Écrivain 2013 de la Région Île-de-France), « Introduction de Matei Vişniec », consultée le 10 avril 2014, sur le site: www.umbral.fr/wa.../Dossier_20Paris_202013...

Vişniec, Matei, 2013, « Sunt un profesionist al cuvintelor », interview réalisée par Adela Greceanu et Matei Martin, le 25 novembre 2013, pour l'émission « Timpul prezent » de Radio România Cultural, publiée in *Dilema veche* du 24 décembre 2013, consultée le 9 avril 2014, sur le site: dilema-veche.ro/.../sint-un-profesionist-al-cuvintelor-interviu-matei-visnie...

Vişniec, Matei, 2014, « Faire l'amour avec les mots en direct », prise de parole lors de la Soirée publique d'écriture, « L'amour d'écrire en direct », organisée le 27 janvier 2014, par Marc-Michel Georges, au Pan Piper, Paris, texte consulté le 06 avril 2014, sur le site : www.froggydelight.com/article-14368-L_amou...

Note :

Contribution réalisée dans le cadre du Projet SOCERT, Contrat POSDRU / 159 / 1.5 / S / 132406.

“ACKNOWLEDGMENT: This paper has been financially supported within the project entitled „**SOCERT. Knowledge society, dynamism through research**”, contract number POSDRU/159/1.5/S/132406. This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. **Investing in people!**”

„QUESTIONS AND ANSWERS” IN ROMANIAN MEDIEVAL LITERATURE

Laura Bădescu, Prof., PhD, University of Pitești

Abstract: The paper illustrates the typological variety of questions and answers (gr. erotapokriseis; lat. joca monachorum; germ. Gesprächbüchlein; fr. questions et réponses) in old Romanian literature. For the purpose of systematization, it take into account the distinction between religious and secular sphere. In this context, we are interested at the functionality and finality of the texts which are specific to this literature. Within religious texts there were illustrated two categories: canonical (Christian doctrine, religious polemics, ecclesiastical law, exegetic or moral edification) and apocryphal. In the secular texts mainly the didactic finality of most texts were highlighted, without ignoring the evolution of this species of literature in relation to famous models of Latin and Byzantine literature.

Keywords: questions and answers, Romanian eighteenth century, categories of texts, systematic, purposeful

După o lungă perioadă marcată de absența studiilor românești¹ și străine cu privire la problematizarea procesului literar care a dat una dintre speciile cele mai practicate în cultura bizantină și latină și anume *întrebări și răspunsuri*, aceasta a înregistrat, în cercetarea europeană², spre începutul secolului XXI, un reviriment notabil. Este probabil ca experiența acestei mișcări de reconsiderare teoretică și aplicată, să ajute la trasarea diferită a parcursului numitei specii literare și în cadrul literaturii române vechi, dată fiind varietatea și numărul mare de manuscrise românești³ ce păstrează texte sau fragmente ale scrierilor de acest tip.

Întrebări și răspunsuri este una dintre speciile literare cu descendență ilustră pe filiera literaturii latine (*joca monachorum*) și grecești (*erotapokriseis*). Această specie a fost exersată în școlile de filosofie ale antichității clasice prin *dezbateri* și *dialog*, fiind inspirată, probabil, din practicile și din literatura comunităților creștine care porneau de la exegeza textelor

¹ Între studiile de referință, amintim: M. Gaster, *Literatura populară română*, București, I. G. Haimann, 1883, pp. 229 ș.u.; N. Iorga, *Cărți și scriitori români din veacurile XVII-XIX: „Întrebările lui Panaghiot Filosoful”. „Istoria Rusiei”. O formulă de testament. Conachi, Lazăr, Eliad, Vaillant*, în *Analele Academiei Române, Memoriile Secției Literare*, II, 1907, 29, pp. 169-179; N. Cartoian, „*Întrebări și răspunsuri*” editate de Al. Ciorănescu, în *Cercetări literare*, I, București, Imprimeria Națională, 1934; Nicolae Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, pp. 37-41; Virgil Cândea, *Războiul Dominant. Contribuții la istoria umanismului românesc*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, pp. 83-105; Cătălina Velculescu, *Pentru fulgere și pentru tunete cum să fac*, ediție și studiu introductiv în *Texte uitate – texte regăsite*, vol. I, București, 2002, pp. 45-72; idem, *Nebunul înțelept*, (II, III, IV), ediție și monografie, în *Texte uitate – texte regăsite*, vol. II-IV, București, 2003-2005, pp. 215-278, 201-239, 159-228.

² Stanley S. Harakas, *The Orthodox Church: 455 Questions and Answers*, Minneapolis, Light & Life Publishing Company, 1987; W. Hörandner, *Erotapokriseis în Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 1994, 2, pp. 1417-1419; Ann Blair, *The problemata as a natural philosophical genre*, în *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Early Modern Europe*, ed. Anthony Grafton and Nancy Siraisi, Cambridge, Mass. and London: the MIT Press, 1999, pp. 171-204; Annelie Volgers et Claudio Zamagni (eds.), *Erotapokriseis. Early Christian Question and-Answer Literature in Context. Proceedings of the Utrecht Colloquium, 13-14 October 2003*, Leuven, 2004; Robert Sharples, *Alexander of Aphrodisias: Supplement to On the Soul*, London, Duckworth, 2004; Yavor Miltenov, *The Segmentation of the Erotapokriseis of Pseudo-Kaisarios as a Source for the History of Its Slavonic Translation*, în *Scripta & e-Scripta*, 2004, 2, pp. 311-324; Idem, *Omissions and Mistakes in the Slavonic Translition of the Erotapokriseis of Pseudo-Kaisarios*, în *Scripta & e-Scripta*, 2006, 3-4, pp. 147-161; Yannis Papadopyannakis, *Instruction by Question and Answer: The Case of Late Antique and Byzantine Erotapokriseis* în Scott Fitzgerald Johnson, *Greek literature in late antiquity. Dynamism, Didacticism, Classicism*, Aldershot, England; Burlington, USA, Ashgate Publishing, 2006, pp. 91-105.

³ Vezi Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, I-IV, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978-1992.

considerate revelate⁴. Marea diversitate de forme și de practici intelectuale, precum și straniu caleidoscop de informații dispuse sub forma întrebare și răspuns a determinat receptarea ei, în egală măsură, ca tehnică și specie literară reprezentative pentru enciclopedismul medieval.

În retorica antichității și a evului mediu, ordonarea unui ansamblu de cunoștințe ca întrebare și răspuns era utilizată cu scopuri didactice. Astfel, transmiterea informațiilor devenea facilă putând fi adoptată de discipline diverse: teologie, drept, filozofie, gramatică etc. Ilustrative pentru recomandările teoretice în acest sens rămân operele⁵ lui Aelius Donatus, *Ars minor* (c.a. 350); Fortunatianus, *Ars rhetoricae libri III*, (cca sec. IV-V); Alcuin, *Ars gramatica, De orthographia, Ars rhetorica, De dialectica* (cca 790-800) ș.a. Ca specie literară, *întrebări și răspunsuri* a fost plasată⁶ în apropierea unor exemple ilustre, precum *problemata, zetemata, luseis, aporia (aporiai), dialogos*, practicate în literatura antichității latine și bizantine de autori ca Aristotel, Teofrast, Porfiriu, Democrit ș.a.

Remarcabila mobilitate tematică a acestei specii literare a permis practicarea ei atât în spațiul laic, cât și în cel religios. Primii teologi creștini au adaptat-o propriilor nevoi de difuzare a credinței, la început, în literatura apologetică și polemică, sub forma unor dispute atribuite sfinților părinți, iar mai târziu, în exercițiile de dispunere catehetică a florilegiilor patristice. Prestigiul acestei specii literare utilizate în mediul canonic a determinat preluarea și adaptarea ei în literatura apocrifă, unde întrepătrunderea registrului sacru cu cel profan este vizibilă atât la nivel tematic, cât și formal. Sunt de amintit aici procedeele mnemotehnice facile care, dispuse în context ritualizat, au asigurat construirea și exprimarea textului astfel încât acesta să fie scos de sub incidența opțiunilor multiple. Notabile rămân fragmentele cu preponderent caracter enigmatic, cele cu explicații legendare etc. Finalitatea didactică, dublată de cea ludică au stat la baza acestui „curios amalgam de material biblic și apocrif, de elemente cosmologice și cronologice, de date privitoare la ierarhia bisericească și la simbolica obiectelor liturgice, de elemente eretice și ortodoxe”⁷.

N. Cartoian a susținut teza dublei iradierii a acestei literaturi din Bizanț spre apus, respectiv spre slavii dunăreni, de unde a pătruns mai târziu în literatura rusă. Unul dintre cele mai vechi manuscrise cuprinzând *întrebări și răspunsuri*, revendicat pe linie bizantină, datează din secolul al XI-lea și se păstrează la mănăstirea Kutlumuș de pe Muntele Athos.

În cultura română veche, această literatură a circulat în limbile slavonă, greacă și română. Este cunoscut *Sbornicul de la Kiev* conservat în Biblioteca Academiei Teologice din capitala Ucrainei, dar copiat în Moldova prin secolul al XVI-lea, în care sunt transcrise: *Disputa filozofului Panaghiot cu 12 cardinali, când aceștia au venit de la papa din Roman și s-au disputat în orașul lui Constantin despre credința creștinească cea adevărată și când au biruit Panaghiot credința francească în Țarigrad și Întrebări și răspunsuri despre credința creștinească cum se cuvine a fi și a crede creștinului, și alta, cum trebuie să fie creștinul, ascultă și bagă de seamă*. În limba greacă, această specie a fost adaptată unor cerințe de

⁴ Christian Jacob, *Questions sur les questions: archéologie d'une pratique intellectuelle et d'une forme discursive*, în Annelie Volgers et Claudio Zamagni (eds.), *Erotapokriseis*, pp. 25-54.

⁵ Vezi Rita Copeland, Ineke Sluiter eds., *Medieval Grammar and Rhetoric. Language Arts and Literary Theory*, ad 300-1475, Oxford, University Press, 2012, pp.82-103, 272-298, 442-443 ș.a.

⁶ Vezi Yannis Papadoyannakis, *Instruction by Question and Answer: The Case of Late Antique and Byzantine Erotapokriseis* în Scott Fitzgerald Johnson, *Greek literature in Late Antiquity*, pp. 91-105; Ann Blair, *The problemata as a natural philosophical genre*, pp. 171 ș.u.

⁷ Nicolae Cartoian, *Cărțile populare*, II, p. 37.

instruire multiple, răspândindu-se prin intermediul textelor religioase⁸, fie ele canonice sau apocrife, dar și al textelor laice⁹ utilizate ca materiale didactice, ilustrând discipline ce aparțineau artelor liberale.

În limba română, scrierile de tipul *întrebări și răspunsuri* s-au răspândit cu precădere spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Numeric, predomină textele atribuite unor sfinți părinți precum: sfântul Vasile cel Mare¹⁰; sfinții Varsanufie și Ioan¹¹; sfântul Athanasie¹²; sfântul Andrei Salos, sfântul Epifanie¹³ ș.a. Nu lipsesc nici textele atribuite unor figuri ce descind din arealul laic sau chiar din cel contemporan, precum: împăratul Leon¹⁴, Ioan al Mirelor, Ioan Cariofil¹⁵ ș.a.

Scrierile *întrebări și răspunsuri* integrate registrului religios sunt canonice și apocrife, ambele răspândite în cultura română atât prin intermediul codicelor miscelanee, cât și prin tipărituri. Varietatea tematică și finalitatea distinctă a textelor canonice de tipul *întrebări și răspunsuri* a permis identificarea mai multor subcategorii, între care se disting: textele de *doctrină creștină*, de *polemică religioasă*, de *drept ecleziastic*, de *exegeză* sau *edificare morală*. Între textele canonice a căror dominantă funcțională este *doctrina creștină*, apar ca reprezentative cele care conțin un catehism consacrat explicării noțiunilor de bază ale credinței. Răspândite fragmentar în codice miscelanee acestea cuprind diferite noțiuni

⁸ Vezi Constantin Litzica, *Catalogul manuscriptelor grecești*, București, Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1909: ms gr. 386, [Tălmăcire]pe întrebări și răspunsuri la sfintele evanghelii [...]; ms gr. 394, Sfat foarte simplu dar folositor și îndemn frățesc către începătorii cari voesc să se facă preoți [...]

⁹ v. Litzica, op.cit., tratate de gramatică (ms gr. 113, ms gr. 212), de retorică (ms gr. 148, ms gr. 149) ș.a.

¹⁰ Ms rom 443 BAR, sec. XVIII, <Miscelaneu>, *A celui întru sfinți părintelui nostru Vasile cel Mare arieiscopul Chesariei Cappadochiei, Hotărâri în scurt*. Sub formă de întrebări și răspunsuri; Ms rom 1735 BAR, sec. XVIII, <Miscelaneu>, f. 84-96 *Întrebările sfântului Vasile și cu Grigore Bogoslav*,

¹¹ Ms rom 507 BAR, 1788, F.7 *Carte a avei Varsanufie. Răspuns al marelui stareț cătră avva Ioan cel din Mirosavi, carele au cerut să vie și să lăcuiească la dâșii în viața de obște*; Ms rom 1973 BAR, 1811<Miscelaneu de literatură monahală>, f. 222-225 *A precuviosului părintelui nostru Varsanufie, întrebare*; Ms rom 3022 BAR, 1792, <Miscelaneu>, F.1-41 *Întrebări blagoslovești și cu răspunsuri adunate din Scripturile Marelui Athanasie și de la alți părinți și tâlcuite pre limba rumânească de Ianache biv vel postelnic în tipografia școalei Văcăreștilor, la anul de la zidirea lumii 7249 (1741) de popa Stoica Iacovici*.

¹² Ms rom 1072 BAR, 1804-1805, <Miscelaneu>, f. 2-37v: *Întrebări bogoslovești cu Întrebări și răspunsuri adunate den scripturile marelui Aftanasie și ale altor părinți*; Ms rom 1604 BAR, sec. XIX <Miscelaneu teologic>, f. 11-32: *Întrebări și răspunsuri oarecare bogoslovești ale sfântului Athanasie, tălmăcite din limba ellinească întru a doao domnie aice a prealuminațului nostru domn Io Alexandru Constantin Muruz vovod, din poronca preaosfințitului arhiepiscop și mitropolit a toată Moldavie chiriu, chiriu Veniamin, cu a căruia blagoslovenie și cheltuială s-au dat și în tipariu, spre folosul cel de obște, în tipografia sfintei Mitropilii în Eși, la anul de la Hristos 1803, de Gherasim ierodiiakon tipograf*; 34-74v: <Anastasie, patriarhul Antiochiei, Întrebări și răspunsuri dogmatice> ș.a.

¹³ Ms rom 1197 BAR, sec. XVIII, <Întrebările sfântului Epifanie către fericitul Andrei, pentru stihii și pentru cele viitoare și răspunsuri>; Ms rom 2102 BAR, 1801,<Miscelaneu>, f. 76-92: <Întrebări și răspunsuri>. *Întrebări ale celui dintre sfinți părintelui nostru Epifanie, către fericitul Andrei, pentru stihii și pentru cele viitoare, și răspunsuri*.

¹⁴ Ms rom 1163 BAR, sec. XIX, <Miscelaneu>, f. 1-5v: *Întrebări și răspunsuri, când s-au întrebat Leon împărat cu dascalul său*; Ms rom 1735 BAR, sec. XVIII, <Miscelaneu>, f. 62-81 *Întrebări și răspunsuri. Când s-au întrebatu blagocestivul Leon împărat și cu dascălu*; Ms rom 1755 BAR, 1851, f 6v: *Întrebări și răspunsuri ale preaînțeleptului Ioan, arhiepiscopul Mirelor*.

¹⁵ Ms rom 1117 BAR, 1788, f. 1-42: *Întrebări și răspunsuri ale blagorodnicului dumenalui Constantin Cantacuzino, fratele răposatului Șerban vovod Cantacuzino, pentru unii oameni cari hotărâsc cum că omul petrece în lumea aceasta după cum îi slujește norocul și după cum i-au rânduit ursătoarea la naștere și pentru alte cuvioase pricini, de-a să ști celor ce sânt la îndoire la toate acestea, ale celui dintru dascăli învățat și cuvântător Ioann Careofil, marele logofăt a sfintei și marei biserici a scaunului Țarigradului, întâmplându-se atunci aici în București. Care s-au tălmăcit depre limba elinească pre limba românească, prin îndemnarea popei Flori, dascălu slovenesc, hartofilax*.

dogmatice explicate uneori în cheie apocrifă. Ilustrativ este fragmentul *Întrebare creștinească* integrat ms rom 447 BAR, cunoscut și sub denumirea *Codex Sturdzanus* (f. 98r-107v) unde a fost reprodus cu fidelitate un fragment din *Catehismul* lui Coresi. Tipăriturile ajunse până la noi, confirmă intenția forurilor ecleziastice de a răspândi principiile creștine într-o formă cât mai concisă și clară, astfel încât să înlesnească procesul de comprehensiune (v. *Urmare pe scurt a drepte credințe* [...], 1794).

Textele de *polemică religioasă*, aflate în apropierea textelor apocrife, au circulat atât prin intermediul codicelor miscelaneu (v. ms rom. 1735 BAR, f. 97-102, *Iarăși întrebări, totu de acei sfinți papistași*, ms rom. 1234 BAR, f. 1-7 *Miscelaneu*), cât și prin tipărituri. Reprezentativă pentru această categorie de texte rămâne prima traducere efectuată de Nicolae Milescu: *Cartea cu multe întrebări foarte de folos pentru multe trebi ale credinței noastre* (1661). O copie a traducerii a fost păstrată fragmentar, însă cu interpolări provenind din alte texte ce aparțin aceleiași categorii, într-un codice miscelaneu (ms rom. 494 BAR), datat 1699. Cărturarul a tradus textul probabil după un manuscris grecesc care cuprindea contopite două scrieri atribuite lui Atansie al Alexandriei: *Alte întrebări și Carte către prințul Antioh despre diferitele probleme necesare, controversate în Sfânta Scriptură*. Circulația scrierilor atribuite lui Atanasie a fost explicată prin „interesul pentru lucrările cu comentarii dogmatice caracteristice secolului al XVII-lea, perioada aprigelor controverse antireformate și anticatolice”¹⁶. În spațiul românesc s-au răspândit atât prin ediții și traduceri distincte (*Întrebări bogoslovești și cu răspunsuri* [...], 1741; *Întrebări și răspunsuri bogoslovești* [...], 1803, *Întrebări și răspunsuri teologhicești*, 1821 etc.), cât și prin intermediul codicelor miscelaneu (v. ms rom 1072 BAR f. 2-37, ms rom 1604¹⁷ BAR f. 11-32).

Caracterul mobil al acestor scrieri și varietatea cunoștințelor subsumate au permis desprinderea din cadrul lor a unor fragmente ce au fost integrate ulterior în materia textelor canonice de *drept ecleziastic*. Ilustrativ este ms rom. 1604 BAR¹⁸, f. 34-74v care cuprinde și un text atribuit lui Anastasie patriarhul Antiochiei, în fapt lui Anastasie Sinaitul, ce se regăsește în cuprinsul *Îndreptării legii*¹⁹. Fragmentul din codicele miscelaneu redă doar 22 de întrebări din cele 54 prinse în *Îndreptarea legii*, dar textul din pravilă care reproduce *Întrebările și răspunsurile* lui Anastasie Sinaitul este prezent integral în ms. gr. 652. Se cuvine amintit faptul că literatura noastră juridică a păstrat până târziu tehnica dispunerii materiei în *întrebare și răspuns* (v. Ioan C. Barozzi, *Codul penal român prin întrebări și răspunsuri*).

Între textele canonice cu inserții ce țin de *exegeză și edificare morală* apar ca notabile manualele de teologie dogmatică a căror materie era desprinsă din Noul și Vechiul Testament (v. *Teologie dogmatică. Confesiunea ortodoxă a bisericii răsăritului sub formă de întrebări și*

¹⁶ Virgil Cândea, *Rațiunea Dominantă*, p. 85.

¹⁷ Ms rom 1604 BAR: <Miscelaneu teologic>, f. 11-32: *Întrebări și răspunsuri oarecare bogoslovești ale sfântului Athanasie, tălmăcite din limba ellinească întru a doao domnie aice a prealuminatului nostru domn Io Alexandru Constantin Muruz voevod, din poronca preaosfințitului arhiepiscop și mitropolit a toată Moldavie chiriu, chiriu Veniamin, cu a căruia blagoslovenie și cheltuială s-au dat și în tipariu, spre folosul cel de obște, în tipografia sfintei Mitropilii în Eși, la anul de la Hristos 1803, de Gherasim ierodiiakon tipograf.*

¹⁸ Ms rom 1604 BAR: <Miscelaneu teologic>, f. 34-74 v, Anastasie, patriarhul Antiochiei, *Întrebări și răspunsuri dogmatice*.

¹⁹ Vezi Violeta Barbu, *Asupra izvoarelor Îndreptării legii* (Tîrgoviște, 1652) în SCL, XLI, 1990, 2, pp. 135-144; SCL, XLI, 1990, 3, pp. 269-278; SCL, XLI, 1990, 5-6, pp. 475-481.

răspunsuri (ms rom. 4440 BAR); *Manual de teologie dogmatică, sub formă de întrebări și răspunsuri* (ms rom. 3600 BAR, f. 2-61v); *Întrebări și răspunsuri din Sfânta Evanghelie* (ms rom 452 BAR, f. 3-15). Acestei subcategorii îi pot fi integrate fragmentele în care sunt explicate parabole biblice *Vrednice de cetit Întrebări (și răspunsuri) despre hierarhia bisericii răsăritului și domnia călugărilor de la înălțarea Domnului nostru Iisus Hristos până în vremea noastră, cu vrednice dovezi* (ms rom 3091 BAR: f. 2).

Scrierile de tip apocrif redactate ca întrebare și răspuns au avut la noi o largă circulație în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Reprezentative aici sunt textele care poartă chiar numele speciei literare: *întrebări și răspunsuri*. Tematica acestora este biblică, însă principala lor caracteristică e „forma enigmatică și abundența elementelor apocrife”²⁰. Cele mai multe dintre textele acestei subcategorii sunt alcătuite din capitole de sine stătătoare, fără legătură între ele, ceea ce a determinat critica de specialitate să susțină ideea că la origine ar fi fost tot atâtea scrieri distincte. În această situație se află ms rom 3806 BAR²¹ al cărui conținut prim a fost reconstituit de Al. Ciorănescu prin coroborarea cu alte 18 manuscrise românești. Aceste *Întrebări și răspunsuri* (de tipul textului inițial ce stă la baza aceluia păstrat în ms. rom. 3806 BAR) aveau ca particularitate dominantă descifrarea textului biblic și a literaturii canonice prin intermediul legendelor și cărților populare. De exemplu, în al cincilea capitol, *Întrebări ale blagocestivului împărat chir Leon cu dascalul, din theologiia sfinților blagocestivi*, este inserat, în prima parte, un grupaj de întrebări și răspunsuri succinte între care se disting cele cu un caracter preponderent enigmatic, descifrabil prin apelul la o numerologie simbolico-biblică²². Această particularitate prezintă în cadrul unora dintre textele apocrife²³ a fost semnalată de M. Gaster²⁴, care a observat atât prezența legendelor prescurtate, cât și a întrebărilor transformate în ghicitori care „au intrat în popor”.

Textele dispuse sub forma întrebare-răspuns ce se înscriu în registrul laic au un caracter prin excelență didactic. Avem în vedere manualele care au circulat la sfârșitul secolului al XVIII-lea și care au fost păstrate fragmentar în codice miscelaneu până spre mijlocul secolului următor. Între disciplinele a căror materie a fost dispusă sub forma întrebare-răspuns preponderente apar cele umaniste, tratate fie ca un ansamblu²⁵, fie pe domenii distincte precum: geografia²⁶, gramatica și filosofia²⁷.

²⁰ N. Cartoian, „*Întrebări și răspunsuri*” editate de Al. Ciorănescu, p. 48.

²¹ Ms rom 3806 BAR, 1747-1748, <Miscelaneu>, f. 16-49v: *Întrebări și răspunsuri. Dascalul întreabă și ucenicul răspunde*, f. 114-118v: <Catehism> *Întrebări și răspunsuri creștinești*.

²² Al. Ciorănescu, *Întrebări și răspunsuri*, în N. Cartoian, *Cercetări literare*, I, p. 79, 81: „În. Un om avea 3 pluguri de boi, și sămănă 3 obroace de grâu, și puse 12 secerători și 4 trirători, și secerară și treirară și făcură 3 obroace de grâu. – Răs. Omul iaste Dumnezeu, 12 secerători sânt cei 12 apostoli, 4 treierători sânt 4 evangheliști”; „În. Ce iaste: 2 stau, 2 aleargă, 2 să schimbă, 2 să sfodescu? – Răs. Ceale 2 ce stau iaste cerul și pământul, iară ceale 2 ce aleargă iaste soarele cu luna, iară ceale 2 ce să sfodescu iaste viața cu moartea”.

²³ Este cunoscută activitatea lui M. Gaster de restituire a vechilor manuscriselor românești. Din categoria *întrebări și răspunsuri*, semnalăm existența în cadrul colecției Moses Gaster din Biblioteca John Rylands, Manchester a două astfel de texte păstrate în manuscris, transcrise cu alfabet latin și dateate 1881-1882: *Întrebările filozofeste (sic) dela Adam și de la Hs și răspunsurile* (pp. 1-17) și *Întrebări și răspunsuri când s-au întrebat Leon împărat cu dascalul său* (pp. 1-9).

²⁴ M. Gaster, *Literatura populară română*, pp. 229 ș.u.

²⁵ Ms rom 690 BAR, sec. XIX, <Miscelaneu>, f. 2-32v: <Întrebări în lb. latină, fără răspunsuri, privitoare la : religie, oratorie, poezie, istorie, științele naturii, geografie, aritmetică>.

²⁶ Ms rom 1613 BAR, sec. XIX, <Miscelaneu>, *Method nou de a învăța gheografia cu lesnire, făcut cu întrebare și cu răspundere*; Ms rom 4213 BAR, sec XIX <Miscelaneu> f. 11-16v: <Geografia Greciei> text

În evoluția acestei specii literare la noi, se cuvine amintit *Divanul* lui Dimitrie Cantemir. Organizată sub forma unui dialog ce implică drept operație intelectuală nu memorizarea, prezentă în texte canonice sau în manuale, ci interpretarea, această operă de tinerețe a principelui a fixat pentru prima dată în ansamblul literelor românești conversația savantă revendicată pe linia tradiției vechilor școli de filosofie. La începutul secolului al XIX-lea, același tip de text este ilustrat, spre exemplu, prin *Dialog pentru începutul limbei română întră nepot și unchi*, redactat de Petru Maior și anexat, ca text lămuritor asupra concepției iluminiștilor ardeleni în privința limbii române, *Lexiconului românesc-latinesc-unguresc-nemțesc*, tipărit la Buda (1825).

Varietatea textelor ce ilustrează specia *întrebări și răspunsuri* indică existența unor asemănări, respectiv diferențe ce țin de forma de organizare a discursului (catalog, dialog), de operația intelectuală implicată (memorizare, interpretare, scheme explicative) și de contextul de interacțiune socială (învățământ, joc, conversație savantă). Departajarea categorială religios-laic, respectiv cea operată în cadrul scrisului religios între canonic și apocrif, pun în evidență locurile comune ale textelor cu circulație românească. Se observă că forma discursivă prezentă în mai toate categoriile de texte este cea a dialogului. În cadrul textelor canonice apare ca operație structurantă memorizarea prin formule lapidare și ferme de răspuns, precum și prin anularea posibilității unor soluții diferite. În cadrul textelor canonice și apocrife, frecvent utilizată este schema explicativă, iar în cazul textelor laice, operațiilor mai sus amintite li se adaugă interpretarea.

Bibliografie

Surse

Manuscrise: ms rom 38 BAR, *Învățătură sfântă pentru cei ce vor să ia darul preoții, au au și luat*; ms. rom. 44 BAR, f. 56^v-68^v, <*Întrebări și răspunsuri*>; ms. rom. 63 BAR, f. 100^v-125^v, <*Teologie polemică sub formă de întrebări și răspunsuri între Amit, dascălul papistășesc și Panait, dascălul pravoslavnic*>; ms. rom. 132 BAR, f. 41-44, <*Întrebări și răspunsuri monahale*>; ms. rom. 270 BAR, f. 52-56^v, *Întrebări și răspunsuri*; ms. rom. 274 BAR, f. 1-18^v, *Întrebări și răspunsuri*; ms. rom. 443 BAR, *A celui întru sfinți părintelui nostru Vasile cel Mare, arhiepiscopul Chesariei Cappadochiei, Hotărâri în scurt*; ms. rom. 452 BAR, f. 3-15, *Întrebări <și răspunsuri> din sfânta Evanghelie*; ms. rom. 469 BAR, f. 455-474, <*Întrebări și răspunsuri biblice*>; ms. rom. 470 BAR, f. 2, *Întrebări și răspunsuri la Sfânta Scriptură*; ms. rom. 494 BAR, f. 269, *Carte cu multe întrebări foarte de folos pentru multe trebi ale credinței noastre, tălmăcită de Nicolae Spătarul (Milescu) de pre limba grecească pre limba noastră rumânească*; ms. rom. 507 BAR, f. 7, *Carte a avei Varsanufie. Răspuns al marelui stareț cătră avva Ioan cel din Mirosovi*; ms. rom. 573 BAR, f. 102-119^v, <*Întrebări și răspunsuri biblice*>; ms rom. 826 BAR, f. 11-15, <*Întrebări și răspunsuri teologice*>; ms.

fragmentar, fără început și sfârșit, în text paralel grecesc și românesc, conceput sub formă de întrebări și răspunsuri ș.a.

²⁷ Ms rom 3089 BAR, 1836-1838, <*Cursuri școlare de gramatică și filosofie*>, f. 1-12v: *Gramatica moldovomană ce s-au început a să prescrie de la 1836 ianuarie 21. Sub formă de întrebări și răspunsuri*; ms rom 3147 BAR, *Miscelaneu* f. 1-91v <*Gramatică*>. Pentru etimologie sau învățătura cuvintelor îndeosăbi. Sub formă de întrebări și răspunsuri.

rom. 830 BAR, f. 105^v-108^v, <Întrebări și răspunsuri>; ms. rom. 941 BAR, f. 14-17^v, <Întrebări și răspunsuri>; ms. rom. 1072 BAR, f. 2-37^v, *Întrebări bogoslovești cu Întrebări și răspunsuri adunate den scripturile marelui Aftanasie și ale altor părinți*; ms. rom. 1117 BAR, f. 1-42, *Întrebări și răspunsuri ale blagorodnicului dumnealui Constantin Cantacuzino*; f. 42^v-67^v, *Alte întrebări cu răspunsurile lor, trebuincioase la fieștecă credincios*; ms. rom. 1124 BAR, f. 119^v-142, *Întrebări și răspunsuri, când întreabă dascălul și răspunde ucenicul*; ms. rom. 1151 BAR, f. 185-203^v, 210-219, <Întrebări și răspunsuri>; ms. rom. 1152 BAR, f. 35-42^v, <Întrebări și răspunsuri>; ms. rom. 1157 BAR, f. 42-54, <Întrebări și răspunsuri>; ms. rom. 1197 BAR, <Întrebările sfântului Epifanie către fericitul Andrei, pentru stihii și pentru cele viitoare și răspunsuri>; ms. rom. 1234 BAR, f. 1-7, <Fragment de teologie polemică>, f. 7-10, *Întrebări și răspunsuri*; ms. rom. 1286 BAR, f. 35-55, <Întrebări și răspunsuri>; ms. rom. 1325 BAR, f. 2-125, *Dialogos al celui dintru sfinți părintelui nostru Grighentie, arhiepiscopul cetății Chefro, întrebându-se cu oarecarele evrei ce să numea Evran*; ms. rom. 1346 BAR, f. 25-29^v, *Întrebări pentru darurile sfintei biserici* <și răspunsuri>; ms. rom. 1735 BAR, f. 62-81, *Întrebări și răspunsuri. Când s-au întrebatu blagocestivul Leon împărat și cu dascălu*, f. 84-96, *Întrebările sfântului Vasilie și cu Grigore Bogoslov*, f. 97-102, *Iarăși întrebări, totu de acei sfinți, pentru papistași*; f. 102^v-105^v, *Întrebări și răspunsuri pentru tâlcul bisericii*; ms. rom. 1794 BAR, f. 162-163, *Din carte ce să numește Crinii Țarinii, întrebare și răspuns*; ms. rom. 1973 BAR, f. 222-225, *A preacuviosului părintelui nostru Varsanufie, întrebare*; ms. rom. 2102 BAR, f. 76-92, *Întrebări ale celui dintre sfinți părintelui nostru Epifanie, către fericitul Andrei, pentru stihii și pentru cele viitoare, și răspunsuri*; ms. rom. 2145 BAR, f. 17^v-30^v, <Întrebări și răspunsuri>; ms. rom. 2339 BAR, f. 38-48, <Întrebări și răspunsuri>, f. 50^v-55, *Întrebări folositoare și trebuincioase pentru învățătura copiilor*, f. 55^v-89^v, <Catehism pentru preoții ce vor să devină duhovnici>; ms. rom. 2430 BAR, f. 135-144^v, <Eshatologie. Fragmente din viața sf. Andrei Salos și dialogurile sale cu sf. Epifanie relative la a doua venire>; ms. rom. 2464 BAR, *Întrebări și răspunsuri cu privire la postul călugărilor*; ms. rom. 3022 BAR, f. 1-41, *Întrebări blagoslovești și cu răspunsuri adunate din Scripturile Marelui Athanasie și de la alți părinți și tâlcuite pre limba rumânească de Ianache biv vel postelnic*; ms. rom. 3051 BAR, f. 106-167^v, <Istoria Vechiului Testament> sub formă de întrebări și răspunsuri, f. 170-223^v, *Învățătură în scurt pentru creștinătate. Sub formă de întrebări și răspunsuri*; ms. rom. 3600 BAR, f. 2-61^v, <Manual de teologie dogmatică, sub formă de întrebări și răspunsuri>; f. 62-125^v, <Manual de istoria Vechiului Testament, sub formă de întrebări și răspunsuri>; ms. rom. 3806 BAR, f. 16-49^v, *Întrebări și răspunsuri. Dascălul întreabă și ucenicul răspunde*, f. 114-118^v, <Catehism> *Întrebări și răspunsuri creștinești*; ms. rom. 4104 BAR, f. 77^v-80, *Întrebări și răspunsuri biblice*; f. 172-175^v, <Întrebări și răspunsuri>; ms. rom. 4862 BAR, f. 30-31: *Întrebări și răspunsuri. Dascălul întreabă și ucenicul răspunde*, f. 31^v-32^v, *Întrebări și răspunsuri de trebile bisericii lui Dumnezeu*, f. 33-35, *Întrebări și răspunsuri de patimile domnului nostru Iisus Hristos*, f. 35-38, *Întrebare pentru zidirea lui Adam și răspunsuri*, f. 41^v-44, *Întrebări și răspunsuri trebuincioase și de folos pentru învățătura copiilor*, f. 44^v-62, *Pentru ispovedanie, cu întrebări și răspunsuri*; ms. rom. 5468 BAR, f. 191-194, *Pentru răstăcirea armenilor*, f. 264-267^v, <Întrebări și răspunsuri> *Tâlcul bisericii, cu întrebare foarte de folos.*

Ediții: *Întrebări bogoslovești și cu răspunsuri, adunate din scripturile Marelui Atanasie și de la alți părinți și tâlcuite pre limba rumânească*, București, 1741; *Urmare pre scurt a dreptei credințe după întrebare și răspuns pentru lesnirea înțelegerii cetitorilor celor nedepriși în Sfintele Scripturi*, [București], 1794; *Întrebări și răspunsuri bogoslovești ale Sfântului Athanasie tălmăcite din limba elinească*, Iași, 1803; *Catehismul cel mare sau Învățătură creștinească cu întrebări și răspunsuri*, Blaj, 1815; *Întrebări și răspunsuri teologhicești*, București, 1821; Moses Gaster, *Chrestomatie română*, II, Leipzig, 1891, 60–66; Al. Ciorănescu, *Întrebări și răspunsuri*, în N. Cartoian, *Cercetări literare*, I, 1934, 60–82; *Întrebări din cuvintele lui Panghiot filosoful cu 12 pișpecii, când veniră de la Papa Râmului și se întrebă la Țarigrad pentru credința cea dreaptă creștinească și a biruit Panaghiot din credință pe frâncii din Țarigrad*, în N. Iorga, *Cărți și scriitori români din veacurile XVII-XIX: „Întrebările lui Panaghiot Filosoful”. „Istoria Rusiei”. O formulă de testament. Conachi, Lazăr, Eliad, Vaillant*, în AAR, II, 1907, 29, 169-179; Cătălina Velculescu, *Pentru fulgere și pentru tunete cum să fac*, ediție și studiu introductiv în *Texte uitate – texte regăsite*, vol. I, București, 2002, pp. 45–72; idem, *Nebunul înțelept*, (II, III, IV), ediție și monografie, în *Texte uitate – texte regăsite*, vol. II-IV, București, 2003-2005, pp. 215–278, 201-239, 159-228.

Repere bibliografice

Violeta Barbu, *Asupra izvoarelor Îndreptării legii (Țirgoviște, 1652)* în SCL, XLI, 1990, 2, pp. 135-144; SCL, XLI, 1990, 3, pp. 269-278; SCL, XLI, 1990, 5-6, pp. 475-481; Ann Blair, *The problemata as a natural philosophical genre*, în *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Early Modern Europe*, ed. Anthony Grafton and Nancy Siraisi, Cambridge, Mass. and London: the MIT Press, 1999, pp. 171-204; Nicolae Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, București, Editura Enciclopedică Română, 1974; Rita Copeland, Ineke Sluiter eds., *Medieval Grammar and Rhetoric. Language Arts and Literary Theory, ad 300-1475*, Oxford, University Press, 2012, pp.82-103, 272-298, 442-443 ș.a.; M. Gaster, *Literatura populară română*, București, I. G. Haimann, 1883; Stanley S. Harakas, *The Orthodox Church: 455 Questions and Answers*, Minneapolis, Light & Life Publishing Company, 1987; W. Hörandner, *Erotopokriseis în Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 1994, 2, pp. 1417-1419; Constantin Litzica, *Catalogul manuscriptelor grecești*, București, Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1909; Yavor Miltenov, *The Segmentation of the Erotopokriseis of Pseudo-Kaisarios as a Source for the History of Its Slavonic Translation*, în *Scripta & e-Scripta*, 2004, 2, pp. 311-324; Idem, *Omissions and Mistakes in the Slavonic Transltion of the Erotopokriseis of Pseudo-Kaisarios*, în *Scripta & e-Scripta*, 2006, 3-4, pp. 147-161; Yannis Papadoyannakis, *Instruction by Question and Answer: The Case of Late Antique and Byzantine Erotopokriseis* în Scott Fitzgerald Johnson, *Greek literature in late antiquity. Dynamism, Didacticism, Classicism*, Aldershot, England; Burlington, USA, Ashgate Publishing, 2006, pp. 91-105; Robert Sharples, *Alexander of Aphrodisias: Supplement to On the Soul*, London, Duckworth, 2004; Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, I-IV, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978-1992; Annelie Volgers et Claudio Zamagni (eds.), *Erotopokriseis. Early Christian Question and-*

Answer Literature in Context. Proceedings of the Utrecht Colloquium, 13-14 October 2003, Leuven, 2004.

THE GENERATION OF THE 80S – DIRECTIONS, TENDENCIES, CONCEPTUAL DELIMITATIONS

Marius Însurățelu, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: Undoubtedly, "the eighties" managed to create a new sensibility and a new poetry, due to the inner freedom and to the talent of many of the poets belonging to this decade. Through the appearance of the 80s generation, the Romanian literature has found a new face, a new tradition, a new scale of values, new instruments of legitimation. Simultaneously, "the eighties" triggered in our literary circles a conceptual debate carried on extensive areas.

Keywords: new sensibility, new poetry, talent, legitimation, conceptual debate.

Generația '80 – direcții și tendințe

Pe drumul fundamentării unor repere teoretice asupra grupării optzeciste, ne vom referi pentru început, pe scurt, la prefața semnată de Al. Mușina în *Antologia poeziei generației '80* (Ed. Vlasie, Pitești, 1993) și intitulată inechivoc *O poezie pentru mileniul III*. Iată, înainte de orice, o privire de ansamblu asupra fenomenului optzecist: "Poezia generației '80 nu dă seama de sfârșitul unei civilizații decât în măsura în care aceasta e văzută ca deja degradată, sensul efortului ei este de a găsi soluții pentru a reconstrui lumea".¹

Cu infime rectificări de vocabular și tonalitate, aceste considerații par a se altoi, din punct de vedere semantic, pe trunchiul mustind de seve al unei sintagme naumiene din *Teribilul interzis* (1945), puse în mișcare de o energie stranie, rezultată din imprevizibile coliziuni antagonice: "Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menținut este poezia."²

Noua atitudine în fața lirismului are, firește, de câștigat câteva importante pariuri cu textul. Pe lângă spiritul de frondă, de repudiare a clișeele de tot felul putem observa, la cei mai valoroși poeți ai generației, câteva mize cruciale: referințele autobiografice, preocuparea pentru realitatea imediată, dar și conștientizarea faptului că poezia e un text.

Demontată mai curând metaforic de către suprarealiști, relația dintre poet și limbaj, dintre text și realitate beneficiază acum de o prelucrare teoretică superioară: "Esența noii paradigme poetice, pe care o deschide generația '80, o constituie răsturnarea relației, care domina în modernism, dintre poet și limbaj, dintre text și realitate. Dacă pentru poezia interbelică și pentru cei mai importanți poeți postbelici [...] poezia este limbaj, e text, iar poetul trebuie să „dispară” în spatele acestuia, să fie „impersonal”, pentru poeții optzeciști poezia exprimă, comunică o realitate [...], iar persoana poetului devine sistemul de referință, instanța ordonatoare, în locul limbajului sau al transcendenței".³

Fără aprofundări programatice deosebite, liric vorbind, cam aceleași practici pot fi regăsite și la Gellu Naum. Pentru el, ca și pentru optzeciști, instanța lirică supremă e autorul, singurul care poate lua, discreționar, orice fel de decizie textuală sau lingvistică, indiferent de consecințele acesteia asupra normelor obișnuite ale logicii ori asupra mecanismelor de articulare a sensului. Mai precis, poetul se transformă, ori de câte ori simte nevoia, într-un

¹ Al. Mușina, *Antologia poeziei generației '80*, Ed. Vlasie, Pitești, 1993, p. 6;

² Gellu Naum, *Teribilul interzis*, tipografia I. C. Văcărescu, București, 1945, p. 16;

³ Al. Mușina, *Antologia poeziei generației '80*, Ed. Vlasie, Pitești, 1993, p. 7;

Iahve brutal și întărit, dar deplin acoperit ontologic să strivească sub călcâiul său tunător carnea flască și atinsă de „cangrenă” a convențiilor textuale și a clișeele de limbaj. Lucrarea „divină” are însă un obiectiv bine precizat. Surparea lumii vechi, parazitată de trufia comodității și obișnuinței, se face concomitent cu zidirea unei realități noi, preocupate esențial de regăsirea „disponibilității virginală”.⁴

O altă miză estetică importantă a generației '80 este resurecția poemului lung, înțeles de mai toate marile nume ale momentului ca un angrenaj extrem de complicat, dar în același timp spectaculos ca entitate funcțională. Detașarea și spiritul critic s-au constituit în factori favorizanți pentru o elaborare atentă a textului, dar și pentru stabilirea planurilor de desfășurare a acestuia și progresia lui spre statutul de ansamblu de proporții. Luciditatea a generat, apoi, o aspirație a cuprinderii neobișnuită, de unde și absorbția la scară foarte ridicată a materiei, favorizată și de maniera „nativă”, „prozaică” de articulare a poemului.

Cât privește eforturile de „sistematizare” a celor mai consistente traiectorii lirice din cadrul generației '80, ele sunt, privite în ansamblu, destul de eterogene. Protagonistul unei asemenea încercări este Al. Mușina. În viziunea sa, cele mai importante direcții ale poeziei generației '80 sunt:

- „poezia textului”, care pune în relație eul individual cu textul, orice manifestare a eului fiind o reasamblare sau o generare de text(e) – îi avem selectați aici pe Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Traian T. Coșovei, Bogdan Ghiu sau Daniel Pișcu;
- „poezia cotidianului”, o poezie centrată pe banalitatea vieții de zi cu zi; întâmplările, obiectele, senzațiile cele mai comune sunt niște „semne” care au o valoare intrinsecă, importantă fiind „explorarea” lor (precum în poemele lui Romulus Bucur, Marius Oprea, Andrei Bodiu, Simona Popescu), sau constituie punctul de pornire pentru o lectură mitologică (Liviu Ioan Stoiciu), existențială (Mariana Marin, Aurel Dumitrașcu, Caius Dobrescu) sau simbolică (Marta Petreu, Marcel Tolcea, Petru Romoșan);
- „poezia metafizicului”, o imposibilitate făcută în cele din urmă posibilă de talentul poezilor: transcendența trăită ca eveniment „real” al eului, care devine sistem de referință (precum la Nichita Danilov, Paul Grigore, Ion Mureșan, Liviu Antonesei, Ioan Moldovan, Viorel Mureșan);
- „poezia nevrozei”, care exprimă capacitatea noastră de a „normaliza” anormalul, de a da sens aberației, de a o trăi ca pe un unic și personal sistem de referință (ca în poemele lui Cristian Popescu, Viorel Padina, Călin Vlasie, Matei Vișniec).

Ceva mai aplicată, dar, poate, și ușor prea încăpătoare ni se pare clasificarea lui Radu G. Țeposu, din *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (Ed. Eminescu, București, 1993). Avem, astfel, „cotidianul prozaic și bufon (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Andrei Zanca, Alexandru Mușina, Virgil Mihaiu, Gheorghe Izbășescu, Gabriel Stănescu, Ion Zubașcu, George Stanca, Ileana Zubașcu, Ștefan Mera, Nicolae Sava); [...] sunt, apoi, gnomicii și esotericii, manieristii (Nichita Danilov, Eugen Suciu, Viorel Mureșan, Lucian Vasiliu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Codruț, Ligia Holuță, Nicolae Panaite); [...] urmează fantezismul abstract și ermetic (Aurel Pantea, Matei Vișniec, Ion Stratan, Ioan Moldovan, Augustin Pop, Ion Cristofor, Dan Ciachir, Nicolae Băciuț, Miruna Runcan, Petru Ilieșu, Călin Vlasie, Constantin Severin, Ion Bala,

⁴ Gellu Naum, *Castelul orbilor*, Bucovina, I. E. Torouțiu, București, 1946, p. 13;

Tudor Cristian Roșca); [...] vin la rând criza interiorizării, a patosului sarcastic și ironic (Ion Mureșan, Emil Hurezeanu, Ioan Morar, Mariana Marin, Marta Petreu, Elena Ștefoi, Denisa Comănescu, Magdalena Ghica, Domnița Petri, Aurelian Titu Dumitrescu, Smaranda Cosmin, Adrian Alui Gheorghe, Dan David); [...] criticismul teatral și histrionic, comedia literaturii (Petru Romoșan, Octavian Soviany, Mircea Petean, Daniel Corbu, Radu Stoenescu, Mihaela Andreescu, Soril Miavoe, Radu Sergiu Ruba); [...] în fine, urmează sentimentalii rafinați (Romulus Bucur, Aurel Dumitrașcu, Dorin Sălăjan, Dumitru Chioaru, Cleopatra Lorințiu, Mircea Bârsilă, Ion Vădan, Carmen Firan, Ion Burnar, Marin Lupșanu, Simona-Grazia Dima, Constantin Preda, Mircea Stâncel, Marin Ifrim, Eugen Butaru, Dan Giosu, Bianca Marcovici)”⁵

O a treia încercare de „sistematizare” a nucleului optzecist îi aparține (cronologic vorbind) lui Ion Bogdan Lefter. În cartea sa *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”* (Ed. Paralela 45, Pitești, 2005), consacrată integral momentului 1980 în poezia românească, el se oprește asupra a douăzeci și șase de nume reprezentative, în opinia sa, pentru poezia acelor ani. În continuare, sunt identificate trei direcții principale ce se pot distinge urmărind opțiunile tematice și recuzita discursivă a acestora. Avem, așadar, „o poezie aplicată mai ales asupra realității date, cotidiene, „prozaice”, descriptivă, expansivă, desfășurată pe spații ample; alta – dimpotrivă – conceptuală, întoarsă înspre ficțiunea lumilor abstracte, cristalină, concentrată, lapidară; și a treia, „moralistă”, deschisă marilor categorii filozofice și etice, transcriere a obsesiilor ființei aflate față în față cu sine și cu lumea, necruțătoare în judecățile de existență pe care le face și orgolioasă în retorica ei. O direcție - deci - a volubililor prozaizanți, alta a conceptualilor cristalini și cea de-a treia a orgolioșilor moraliști.”⁶

Prima categorie, cea mai bine reprezentată, este ilustrată de Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Liviu Ioan Stoiciu, Romulus Bucur, Magdalena Ghica, Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Dumitru Chioaru, Mariana Codruț, Denisa Comănescu și Andrei Zanca. A doua categorie îi include pe Călin Vlasie, Liviu Antonesei, Marta Petreu, Ion Stratan, Bogdan Ghiu, Eugen Suciu și Ion Bogdan Lefter. În fine, cea de-a treia categorie este reprezentată de Petru Romoșan, Nichita Danilov, Matei Vișniec, Mariana Marin, Ion Mureșan, Elena Ștefoi, Ioan Morar, Lucian Vasiliu.

Fiecăreia dintre cele trei direcții ale poeziei generației îi corespunde – în accepțiunea lui I. B. Lefter - câte un precursor major din poezia interbelică. Astfel, „volubili” sunt arghezieni, „conceptualii” sunt neo-barbieni, iar „orgolioșii” vin dinspre universul poetic bacovian. Mai mult, sunt stabilite cu remarcabilă acuitate „liniile genetice” pentru fiecare direcție în parte: „Ascendențele celor trei direcții se pot urmări mai îndeaproape. Înmulțind, întâi, reperele importante: o ascendență ar fi Dimov-Arghezi-Bolintineanu-Heliade-Anton Pann, balcanici guralivi, furați de mirajul logosului universal, în expansiune; alta ar fi Ion Barbu-Macedonski-Eminescu, structuri alchimice, deschise spre abisurile de semnificație ale simbolurilor și spre mirajul universului dinăuntru cuvintelor; și a treia ar fi Mircea Ivănescu-Bacovia-iarăși Eminescu (din *Scrisori*, de pildă), discursivi subtili, închiși în propria lor solitudine.”⁷

⁵ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993, pp. 17-19;

⁶ Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p. 135;

⁷ Idem, ibidem, p. 136;

În fine, ar mai fi de remarcat, în privința clasificării lui I. B. Lefter, asumarea deplină și lucidă de către acesta a relativității propriei viziuni: „Ce vreau, de fapt, să spun? Că se pot găsi influențe dominante însă nu exclusive; și că adevăratele particularități structurale ale literaturii generației se află în „invariantul” viziunii literare supraindividuale pe care fiecare scriitor în cauză o actualizează pe cont propriu”.⁸ Cu toate acestea, dintre cele trei clasificări (Al. Mușina, Radu G. Țeposu, I. B. Lefter), cea din urmă ni se pare cea mai consistent argumentată și mai lesne de racordat la sistemul energetic general al unei literaturi române în mișcare.

Câteva observații se impun de la sine, aproape, după expunerea acestor încercări de ordonare ale celor mai specifice registre expresive pentru gruparea optzecistă. În primul rând, trecând peste un discret parfum de improvizație ce rămâne, totuși, în aer (mai ales în ce privește primele două astfel de demersuri), ba chiar peste o anume îmbulzeală enumerativă vecină cu tabla de materii a Moșilor caragialești, demersurile lui Al. Mușina, Radu G. Țeposu și Ion Bogdan Lefter sunt o mărturie elocventă a unei necesități resimțite tot mai acut, la nivelul întregii generații '80, de adăpostire sub umbrela unor deziderate estetice comune.

În al doilea rând, deși coagulate oarecum empiric, clasificările la care facem referire izbutesc, în oarecare măsură, să probeze identitatea unei platforme teoretice unitare a nucleului optzecist, platformă obligatoriu decelabilă la nivel punctual și indiferentă la oscilațiile diversității.

Revenind la reperele teoretice ale grupării, ni se pare sugestivă o opinie formulată de Gheorghe Crăciun, în *Competiția continuă...* (Ed. Vlasie, Pitești, 1994). Migrația, în poem, a accentului de pe „literar” pe „existențial”, preconizată, cu câteva decenii în urmă, de Gellu Naum, este acum o realitate exersată dezinvolt de optzeciști: „Fiind ei înșiși niște marginali (profesori navetiști, funcționari, ghizi, liber profesioniști, chiar și muncitori necalificați, ca Liviu Ioan Stoiciu, Gheorghe Iova și Florin Iaru), optzeciștii au venit cu o adâncă și nuanțată percepție a periferiilor vieții sociale și a micilor medii intelectuale și artistice sufocate de convenționalism și mediocritate. Nu le-au scăpat fantasmеle, bovarismеle, idealismеle cu care se droghează zilnic omul mărunț dintotdeauna. Nu le-au lipsit în felul acesta umorul, spiritul satiric, apetența parodică, ironia, bonomia, dramatismul. Ei au știut să se ferească de la bun început de capcanele poeziei parabolice [...] de ispita temelor lirice de paradă și a metaforismului artificios, scriind o literatură simțită pe propria piele și filtrată prin propria lor conștiință de adevărați oameni de cultură.”⁹

Totodată, așa cum remarcă și Mihai Dinu Gheorghiu, componenții generației '80 au în comun o permanentă situație pe poziții critice, o adevărată jubilație a enunțării de obiecții: „Mai important decât a ști dacă noua generație își are criticii ei (și, fără îndoială, îi are) este a observa că ea este o generație eminamente critică, una contrazicătoare de reguli.”¹⁰

Nu putem neglija nici afirmația lui Cristian Moraru, din revista *Ateneu* (nr. 9/1985): „Critici, poeți, prozatori, dramaturgi, toți aceștia au în comun obstinția lucidității și conștiinței, mefiența față de explicit, emfază, frazeologie.”¹¹ Ea legitimează, de altfel, o nouă apropiere de programul grupului suprealist girat de Gellu Naum, care vedea în poezie o

⁸ Idem, ibidem, p. 137;

⁹ Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă...*, Ed. Vlasie, Pitești, 1994, p. 12;

¹⁰ Mihai Dinu Gheorghiu, în *Competiția continuă...*, p. 33;

¹¹ Cristian Moraru, în *Competiția continuă...*, p. 38;

pistă de încercare a lucidității și stăpânirii de sine auctoriale: „se poate numi poet numai acela care deformează cu precizie.”¹²

O altă fațetă a liricii optzeciste este urmărită de Radu Călin Cristea: „Coerența poemelor se regăsește doar pe falii, prin decuparea unor evenimente din registre mereu schimbate, suprapuse, intersectate; nu există un schelet reperabil al poeziilor, fragmentele sunt colate parcă în dicteul unei ireversibile transe, pe același afiș țișător stau alături Mesia și...Muhammad Ali.”¹³

Într-o asemenea ambianță procedurală, concluziile se desprind cu ușurință: „Cărtărescu, Coșovei, Stratan, Iaru și ceilalți par situabili mai degrabă în descendența suprarealismului sau a furioșilor din „beat generation”: ei scriu o literatură a concretului eclatant, a realului provocator prin tot ce îl compune.”¹⁴

Tentația ludică, opțiune esențială a paradigmei lirice optzeciste/postmoderne, este subliniată cu subtilitate și rafinament de Iulian Boldea: „În acest sens, de faptul că poezii postmoderni demontează fascinația estetică a procedeului, îi <<denudează>> resorturile artistice, se leagă și nevoia unui dialog mult mai susținut și mai eficient cu receptorii comunicării lirice, cu cititorii, din perspectiva unei viziuni mai verosimile, mai autentice asupra lumii și asupra propriului text. De aici până la spiritul ludic, la experiment și la conștiința jocului ce prezidează multe creații postmoderne, nu este decât un pas.”¹⁵

Ironia, una dintre cele mai greu de ignorat constante ale poeziei optzeciste, prilejuiește ieșirea la rampă a unui autor devenit, între timp, o figură aproape „clasică” – Matei Vișniec. El vorbește, astfel, despre ironia ca sursă de problematizare axiologică și, în același timp, ca modalitate de investigare autoscopică a realității: „Ironia, în sensul în care a fost ea condusă și rezolvată, [...] nu mai avea nici o legătură cu râsul. Ea a devenit treptat autoironie, a devenit o tehnică de interogare a lumii, o necruțătoare sinceritate în fața celor văzute și gândite, o strategie pentru abordarea tuturor subiectelor posibile și o imensă bucurie de a trăi.”¹⁶

De asemenea, am reținut ca având o relevanță specială reflecțiile Simonei Popescu privitoare la funcția imaginarului și a oniricului în poezia grupării optzeciste. Ca în destule alte situații, și de această dată, fragmentul pare decupat dintr-un manifest suprarealist de curând reamenajat terminologic: „Imaginația ar trebui, cred, să aibă în economia unui poem o altă funcție, nu una opusă realului, ci una care să se potrivească unei necesități interioare, unui trup viu, unei lumi existente, concrete. Visul (structura visului) poate intra și el în combinații care să-l facă veridic, egal cu actele diurne în cunoașterea existenței umane. E nevoie, așadar, de o nouă funcție a imaginarului.”¹⁷

¹² Gellu Naum, *Spectrul longevității. 122 de cadavre*, Colecția suprarealistă, București, 1946, p. 48;

¹³ Radu Călin Cristea, în *Competiția continuă...*, p. 88;

¹⁴ Idem, ibidem, p. 118;

¹⁵ Iulian Boldea, *Poezi români postmoderni*, Ed. Ardealul, Tîrgu-Mureș, 2006, p. 147;

¹⁶ Matei Vișniec, ibidem, p. 151;

¹⁷ Simona Popescu, ibidem, pp. 188-189;

Optzecismul – delimitări conceptuale

Generația '80 nu ar putea fi considerată generație dacă aceia dintre autorii adunați ca la un semn sub drapelul ei de luptă nu s-ar fi separat categoric de generația precedentă, mai precis de cea a anilor '60. Dacă generația lui Nichita Stănescu a trebuit practic să refacă din temelii, la propriu, poezia, fiindcă venea după glaciațiunea prozei tovărășești versificate, generația lui Cărtărescu et comp. s-a ridicat pe un teren poetic ferm, printr-un act de demitizare ironică aproape obligatorie. Predecesorii fuseseră niște întemeietori, delimitaseră apele de uscat, discursivitatea goală de manifestările autentice ale eului poetic, revalorizaseră lirismul după un deceniu și jumătate de epicizare forțată. Ei se delimitaseră de textele lui A. Toma sau Eugen Frunză nu prin vreun act de contestare, ci, pur și simplu, prin apariția lor în peisajul literar de la noi. Cu totul diferit stau lucrurile cu Mircea Cărtărescu, Florin Iaru și colegii lor, care nu se pot afirma, în jurul anului 1980, decât printr-o inevitabilă și absolută ruptură de tradiția imediată. Ceea ce au încercat membrii promoției '70, cu destule rezultate notabile, dar fără o clară perspectivă istorică, vor reuși poezii generației '80: un răspuns polemic la oscilațiile unor trasee poetice clasicizate, dar care încep treptat să intre într-o etapă a diluției prețioase. Ei sunt aceia care instituționalizează un tip de discurs care nu se mai are decât pe sine de întemeiat, ca modalitate textuală diferită de aceea a predecesorilor. De acum încolo, originalitatea universului liric nu mai poate fi echivalentă decât cu o frumoasă iluzie, pentru că totul a fost scris. Modelele optzeciștilor nu mai sunt propriu-zis imitate, ci citate. Poemul e acum un cuptor alchimic hipertextual, rezultat al conștientizării intertextualității fundamentale a textului poetic. Ceea ce era la Nichita Stănescu poetică implicită este, în textele optzeciștilor, o explicitare. Intertextualitatea trebuia la primul dovedită, în timp ce la poezii generației '80, ca la majoritatea postmodernilor, ea este dezvelită cu ostentație și ironie. Aici se impune însă o delimitare: există, pe de o parte, Marele Text al tradiției care este permanent accesat prin intermediul citatelor și al aluziilor. Există, apoi, modelele reale ale acestei poezii, selectate din zona insurgenței, avangardei, prozaismului, intelectualismului și tragismului neostentativ. Sunt de amintit aici autori precum Geo Dumitrescu, C. Tonegaru, D. Stelaru, Ion Minulescu, Ilarie Voronca, Emil Botta, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Emil Brumaru, Mircea Dinescu. Poezia tinerilor lansată în anii '80 este originală pentru că ține de o zonă care ea însăși se refuză până și în ipostaza de model tiranic. Cam de aceeași situație putem vorbi și în cazul ironiei. Dacă, așa cum susțin teoreticienii ei, există pentru fiecare epocă o formă anumită de ironie, trebuie spus că specifică momentului '80 este ironia transformată în principiu textual, o ironie care se implică în lume. În noua ei vârstă, poezia devine echivalentă lumii; o dată abolită distincția dintre text și realitate, poezia are o funcționalitate echivalentă oricărui element din lumea reală. Ironia este ecluza prin care textul lumii intră în lumea textului și invers, semnul supravegherii acestei echivalări. Dacă Nichita Stănescu venea, debordând de sete de viață, din natură, Cărtărescu vine mai cu seamă din cultură. Cu primul poezia se naște, cu al doilea ea renaște despărțindu-se de trecut și trebuie să-i înțelegem, deci, privirea ironică pe care o aruncă peste umăr și spre sine, asumându-se ca text și asumându-și astfel tradiția și, mai apoi, prezentul.

Prin poetica generației '80 a apărut în literatura noastră o nouă realitate, cu alte obiecte și cu miturile de rigoare. Răsfoind, la întâmplare, un volum aparținând unui autor optzecist, vom găsi frecvent termeni precum: asfalt, contabil, chiuvetă, aragaz, coafor, magazie, calorifer, trotuar, vânzătoare, canal, bujie, taxatoare ș.a.m.d. Așa cum observă, de altfel, și

Radu Călin Cristea, „utilarea spațiului poetic cu obiecte extrase din cotidian și concret [...] vine dintr-o reacție generală a membrilor generației față de instaurarea, prin generația lui Nichita, dar mai ales prin aceea a poezilor echinoxști a unui climat de generalitate în poezia de la noi: altfel nu s-ar motiva bruscarea metodică a simbolurilor abstracte, a livrescului sobru, a unei anumite rigori a tonului poetic.”¹⁸ Orice este real, familiar, palpabil devine sursă a imaginarului poetic. Poezia coboară, astfel, din sferele „înalte” și se amestecă nesățioasă printre obiectele realității noastre cea de toate zilele. Efectul acestei desolemnizări se va concretiza prin dinamitarea mentalității conform căreia poezia era măsurată după ritmurile eterne ale universului. De acum încolo, poezia se va suprapune cu pulsul inegal și anxios a tot ce se află în jurul nostru.

Interesantă pare să fie mai apoi și consacrarea discursivității ca metodă de construcție logică a poemelor. Poezii generației '80 ard multe din etapele articulației logice a scenariului liric, fragmentând discursul și stabilind vecinătăți într-o progresie alarmantă de terorisme ale logicii formale: coerența epică va fi astfel anulată de verva ludică a poezilor, drept pentru care eul narativ se va simți mai protejat deoarece se expune mai puțin și amână un atac frontal al temei. Umorul și ironia fac ravagii și în planul livrescului. Mai exact, acesta suportă o deplasare spre o zonă de ridiculitate și de comic ce transformă citate severe în tot atâtea prilejuri de afront. Marea obsesie și coșmarul de zi cu zi al optzeciștilor este însă limbajul, cu toate consecințele sale fonetice, semantice, gramaticale. Viața intimă a textului, văzut fie ca un algoritm matematic cu funcționare implacabilă, fie ca un organism misterios și greu de decriptat, reprezintă o altă fantasmă pe care optzeciștii au urmărit-o cu consecvență, punând de multe ori sub semnul întrebării structurile tradiționale ale textului liric și epic, ale raportului enunț-enunțare. Metafora, povestirea, descrierea, simbolul au fost împinse cu curaj spre ultimele lor consecințe, spre limita sensului.

Cred că una dintre cauzele care explică remarcabila deschidere teoretică a optzeciștilor rezidă tocmai în acest puternic sentiment al diferenței și încadrării într-o matrice estetică cu noi linii de forță, mult deosebite de generațiile precedente. Tinerii scriitori ai anilor '80 sunt exponenții unui scepticism bine temperat de luciditate. Ei vor privi cu suspiciune stilul, formele consacrate ale comunicării prin literatură, ideea de poeticitate, configurațiile date ale genurilor și speciilor, promovând îndoiala metodică în fața a tot ceea ce înseamnă temă importantă, subiect de succes, orizont de așteptare garantat. Ideea operei conștiente de faptul că ea îi propune cititorului o convenție, o iluzie lingvistică, simulacrul unui univers ce nu poate fi confundat nici măcar pentru o clipă cu universul real e în acest sens comună mai tuturor optzeciștilor. Poezii optzeciști sunt la fel de nostalgici față de poezia românească din toate timpurile ca și predecesorii lor imediați, dar se distanțează de aceștia prin ceea ce aleg din ea. Astfel, în privința poeziei interbelice, modelele asupra cărora se vor opri tinerii poeți sunt Arghezi și Bacovia (în detrimentul lui Barbu și Blaga), a căror apartenență la modernism e discutabilă, cel puțin pentru o parte a operei lor. Alte modele, mai mult sau mai puțin declarate, sunt, așa cum am mai subliniat deja, C. Tonegaru și Geo Dumitrescu, care pot fi considerați un fel de „pre-postmoderni”¹⁹, ale căror poeme anunță constante importante ale optzecismului: ironia, prozaismul, sarcasmul, predilecția pentru derizoriu. Dintre poezii

¹⁸ Radu Călin Cristea, *ibidem*, p. 119;

¹⁹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 2010, p. 154;

contemporani, afinitățile cele mai transparente par a fi legate de lirica unor autori precum Mircea Ivănescu, Leonid Dimov sau Emil Brumaru. Toți aceștia (mai puțin, poate, Ivănescu) sunt, în mod incontestabil, rafinați mănuitori ai limbajului și ai imaginarului. Poezia lor, ritmată și rimată opulent, e impregnată de o plasticitate imagistică halucinantă și de o mare complexitate a construcției. Narativitatea, concretețea, imanența acestui tip autohton de poezie, au permis fuziunea sa, în poezia optzecistă, cu energia discursivă a *beat generation*-ului american. Hibridul rezultat de aici este modelul abstract al poeziei optzeciste, întâlnit în stare pură abia la câțiva autori și doar în câteva texte, dar care este prezent ca paradigmă și se realizează parțial în mai toate textele de la începutul anilor '80. Astfel, poemul „clasic” optzecist este prin definiție amplu, narativ, agresiv, brăzdat de efecte retorice, dar, în același timp, ironic și autoironic, luxuriant imaginativ, ludic, sarcastic, îmbibat de trimiteri livrești și guvernat de o manevrabilitate prozodică și lexicală ieșită din comun. Acest ultim grupaj de însușiri merge uneori până foarte departe, ajungând în cazul unor autori la o adevărată sincronie stilistică. Tocmai această contaminare consecventă generează echivocul, șarmul, dar și forța poemului optzecist. Dacă gruparea a avut o ideologie implicită, aceasta a fost un liberalism deschis și permisiv pentru un mare număr de experiențe existențiale și estetice. În cele din urmă, optzecismul a reușit să creeze o nouă sensibilitate și o nouă poezie, grație libertății interioare și talentului multora dintre poeții care îi aparțin. Prin apariția generației '80, literatura română și-a descoperit o nouă față, o nouă tradiție, o nouă scară de valori, noi instrumente de legitimare. Totodată, optzecismul a declanșat în mediile noastre literare o dezbatere conceptuală derulată pe spații ample.

Direcția principală a poeziei anilor '80 cuprinde mai cu seamă poeți din școala bucureșteană a „Cenaclului de luni” (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, Magdalena Ghica, Romulus Bucur), ca și câțiva „provinciali”, ca Liviu Ioan Stoiciu sau Ion Monoran. Pe lângă aceasta însă, putem vorbi despre cel puțin încă două direcții bine precizate care, deși contaminate de ideologia artistică și chiar de procedeele concrete ale direcției principale, rămân până la urmă ceva mai la marginea ei. Prima dintre ele este ceea ce s-ar putea numi poezie minimalistă (Mircea Cărtărescu), apropiată mai degrabă de modernismul târziu al anilor '60. Poeți ca Petru Romoșan, Ion Bogdan Lefter, Bogdan Ghiu, Matei Vișniec sau Elena Ștefoi sunt cerebrali, parabolici, eliptici, într-un cuvânt, se găsesc la antipodul direcției principale. A doua dintre direcțiile „secesioniste” este reprezentată de linia neoexpresionistă, preocupată de o problemă etică și metafizică, în care, chiar dacă agresivitatea limbajului duce de multe ori la efecte de o concretețe halucinantă ținând de temele suferinței, nebuniei și morții, sensul rămâne până la urmă unul transcendent și impersonal, specific modernismului. Ion Mureșan, Marta Petreu, Nichita Danilov sau Mariana Marin sunt reprezentanții acestei orientări strălucitoare prin valorile ei individuale, dar destul de „prăfuită” ca poetică.

**MEDICAL METAPHORS AND NATIONAL ALLEGORY IN SOY PACIENTE (1980)
BY ANA MARIA SHUA, REALIDAD NACIONAL DESDE LA CAMA (1990) BY
LUISA VALENZUELA AND EN ESTADO DE MEMORIA (1990) BY TUNUNA
MERCADO**

Cecilia Policsek, Assist., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The current paper suggests a comparative reading of “Soy paciente” by Ana María Shua, “Realidad nacional desde la cama” by Luisa Valenzuela and “En estado de memoria” by Tununa Mercado in order to examine the relationship between the medical imagery and the discourse on the national that informs the three books mentioned. It highlights the pervasiveness of the medical metaphors in the three books, and interprets it as a desire to denounce the understanding of the national defined by authoritarian criteria. In accordance with this logic, the paper argues that the books mentioned are symptomatic of a literary practice of opening up a space of questioning that manages to surpass the mechanistic logic of dichotomic thinking.

Keywords: Soy paciente; Realidad nacional desde la cama; En estado de memoria; literature and nationalism; literature written by women.

Introductory Remarks

More than three decades after the publication of Anderson’s (1983) groundbreaking book on imagined communities, the criteria by which the concept of “nation” should be defined are, far from being settled, even more problematic in times of the transnational. The relationship between gender and nation with regard to Latin America has been examined by a number of theorists, in various academic circles (Chow, 1993; Pratt, 1992). Among them, Francine Masiello focuses on the women writers in order to provide a convincing study on the “changing representations of women in the field of lettered culture”. The current paper draws on Masiello’s claim that women writers undermined the binary logic of “civilization vs. barbarianism” embedded in the Argentine intellectual tradition of defining the national, in order to argue, along with Masiello’s line of interpretation, that women writers tested the dominant expressions of power through speech, and that their debate about the national language became a way of redefining the dynamic between speech and nation. In order to prove this, the paper considers works of three well-known Argentine authors: *Soy paciente* (1980) by Ana María Shua, *Realidad nacional desde la cama* (1990) by Luisa Valenzuela and *En estado de memoria* (1990) by Tununa Mercado. Thus, the article illustrates that in spite of being published in a temporal segment which is not encompassed in Masiello’s study, the three works analyzed reinforce her acknowledgment of the women’s contribution to the dissolution of a concept of nation defined by standards beyond false dichotomies such as the European vs. the indigenous, the elite vs. the popular, or the public vs. the private.

The Medical Metaphors and the Social Body. The Questioning through Speech

One of the recurrent metaphors associated with the reference to the social body during the *Proceso* is that of the operation ward, in which a body has to be operated, in order for it to become cured. Fernando Reati was among the first theorists to write a comprehensive study on the use of this imagery in relation to the violence induced in the lapse of time between 1976 and 1983. Thus, according to Reati:

A partir del golpe militar de 1976 [...] la obsesiva metáfora militar del cuerpo social que debe ser curado y desinfectado del “virus” subversivo se traslada a los códigos lingüísticos empleados, que abundan en términos relacionados con la medicina y con la higiene: si el país está “infectado”, es necesaria una guerra “sucía”; “limpiar” a alguien significa matar en la jerga de los grupos operativos; y las salas de tortura son conocidas en muchos centros de detención como “el quirófano” o “la sala de terapia intensiva” (1992: 45). (Beginning with the military coup in 1976 [...] the obsessive military metaphor of the social body that has to be cured and disinfected of the subversive “virus” passes to the linguistic codes used, which are replete with terms related to medicine and hygiene: if the country is “infected”, a “dirty” war is necessary; “to clean” somebody means, in the jargon of the operative groups, to kill; and the torture rooms are known in many detention centers as the “ward” or “the intensive therapy” room¹).

The three works approach the question of return, and the perception of “the national” upon return, from three different time moments: Shua’s book, from the times of repression, Valenzuela’s, from the days following the repression, anticipatory of the “carapintadas” unrest, in which the difficulty of the return from exile is seen in a larger context of a criticism of what occurred in the aftermath of the repressive times, with a transition from an enemy that is known to one that is diffused in the body of the entire society, while Mercado’s book is more densely autobiographic, written in times of freedom, a couple of years after the end of the repression.

It is important to underscore that the current approach, while interested in the opinions of the writers in question on the matter, distances itself from the views of the writers themselves, such as, for instance, Luisa Valenzuela’s plea for the existence of a typically Latin American female voice:

I have found a special form of language that expresses this idea in many Latin American women writers. I have not yet found it in any woman writer in the United States. I do not know what is to blame: puritanical tradition or the way I respond only to my roots. This feminine language, if we call it such, this obscure discourse coming from the depths of the guts, can be defined as a fascination with the disgusting: in Spanish, “un regodeo en el asco” (Valenzuela quoted by Corbatta, 1999: 23).

The association of these three Argentine women writers does not derive from an unquestioned belief in the specificity of a “literature written by women”, a slippery terrain, still under fierce and unsolved dispute. Nor does it claim that the medical imagery is a feature to be encountered exclusively in literary works written by women. Beyond embarking upon the dead-end path of rather reductionist interpretative schemes, the rationale of the current reading in parallel Shua, Valenzuela and Mercado is to point to similarities in understanding the experience of the return from exile, argue for the connectedness between the medical reference and the discourse on the national, and reinforce, along with Masiello’s demonstration, that a renewed concept of verbal expression and writing can be traced in the writings that combine the medical with the national. Moreover, given the fact that the works analyzed were published in the ’80s and ’90s, a principle at stake in this reading pattern is that the works mentioned are worth considering in a context which looks into the dynamic

¹ All the translations in the paper are mine.

between the local and the global, as they provide an *avant la lettre* version of what was to be known later as experience of deterritorialization.

Questioning the Monolithic Definition of the National

The title of Shua's novel, *Soy paciente*, plays with the two meanings of the word "paciente"—"patient", in its sense as an adjective, and that as a noun. The latter anticipates the medical environment in which the novel is set, as a male character narrates, using the "I" person, his experience of being hospitalized and operated due to a possible misunderstanding, and the medical staff's lack of willingness to listen to him. When he is finally allowed to leave the hospital, he realizes that he is so used to it that he has to return. The absurd situation in which the "I" narrator finds himself made several literary critics see in Shua's novel an allegory of a repressive situation, an interpretation which Shua has denied as coinciding with the authorial intention.

Once rejected the interpretation of the book in an allegorical key, the novel is to be dissociated from works such as those by Valenzuela and Mercado, literary discourses on the national, articulated upon return from exile. However, Shua shares with the other authors mentioned an interest in the metaphorical potential of the hospital imagery, as a place of authoritarianism, of lack of questioning, as a setting of proliferation of the cliché and the stereotyped behavior. From this point of view, the novel cherishes, and so do *Realidad nacional desde la cama* and *En estado de memoria*, the power of the artistic expression to give account of, and articulate the self. In contrast to the other two novels, in Shua's work the narrator adopts a male identity, which is seen as an opportunity to refer to gender-related stereotypes, and treat them ironically. Contrary to *Realidad nacional desde la cama*, the violence in Shua's novel is a physically induced one, as in Valenzuela's work, but it rather stems from a mistreatment of the word, in a process of communication suffused by clichés and prescriptive interpretations, if one is to give credit to the allegorical reading.

Regarding Valenzuela's book, the author has provided a valuable metatextual insight into the origin of her work, in "The Five Days that Changed My Paper" :

Y cuando llegué a Buenos Aires en abril del año '89 sentía que no podía escribir una obra de teatro ni nada, porque quedé en shock. Entonces el resultado final fue este labor, porque no hay manera de aislarte de nada, así la idea es que aunque te metas en la cama y quieras taparte la cabeza y no ver nada, la realidad nacional te alcanza y te supera hasta en la cama (Valenzuela in a dialog with Cordones Cook, 1991). (And when I arrived to Buenos Aires, the April of '89, I felt that I couldn't write a play, or anything like that, because I was in a shock. Then the result was this work, because there is no way you can isolate yourself from anything, thus the idea is that although you might want to get to bed and cover your head, and do not see anything, the national reality reaches you even in bed). This constant movement between the voice in the 3rd person, singular ("una mujer ha ido a buscar refugio en un cierto alejado club de campo") (8) (a woman went to seek refuge in a certain club far away in the countryside) and that in 1st person singular ("nacé bajo el signo de la Pregunta") (8) (I was born under the sign of the Question) (8), which articulates the novel, reinforces the idea of double condition, of doubt, and situates the narration in the space of the in-between and, often, of the unsaid (Policsek, 2013).

The narrator provides from the very beginning details concerning the circumstance of narration, by mentioning the fact that the perspective is that of a person recently returned to her home country: “Y este lugar es mi propio país—retorné a mi país” (8) (And this place is my own country—I have returned to my country). This instance in the 1st person singular is immediately followed by one in the 3rd: “Se internó—otra no es la palabra—en este club de campo”(8) (She put herself—there is no other word for this—in this club in the countryside). This shift between the focalization of the experience from the inner perspective and that from an outer one is to nurture the entire literary piece, which is shaped itself, in generic terms, in a hybrid space of indetermination, at the crossroads between the narrative and the dramatic. The lack of consistency between the narrative perspectives grants a more convincing legitimation to the semantic play with the word order. Thus, the above-mentioned transition from the 1st person narrative to the 3rd occasions a metareflection on the narrative strategy, which is expressed by means of an estranged order, as compared to the syntactic rules of grammatically correct Spanish: “y de nuevo estoy divagando, inventando, yéndome por las ramas, en lugar de” (8) (and once again I am rambling, inventing, beating about the bush, instead of).

The adoption of the medical imagery is transparent from the very beginning, when the narrator, by making use of a 3rd form singular voice, this time, asserts that her room resembles a hospital, perceived by the character as a safe shelter, which the narrator contrasts to the typically Romantic *loci* of refuge, such as the woods, the sea or the dream. In a striking opposition to the realm of the idyllic, the refuge as a hospital is, by excellence, a territory of the bodily, the violent, the painful. Once more, a syntactic displacement is occurs with regard to this reference, in a desire to articulate a writing that is obedient of a *sui generis* speech logic: “Se internó como en un hospital, no en un bosque o en el mar o en el sueño o” (8) (She got like into a hospital, not a forest or the sea or the dream or).

The difficulty to apprehend the real that the narrator experiences is captured in a confession that brings to mind the adventure of Rip van Winkle, Washington Irving’s character who, upon returning home, finds the surroundings, once familiar, as unrecognizably changed. The same way, the reality that the narrator encounters after the years of absence does not coincide with her previous mental representations, and she renders this in a mode that sheds a compassionate light on the act of mourning: “La mujer necesita descanso. Ha vuelto a su país a cabo de una larga ausencia y le cuesta reintegrarse a esta realidad tan otra, tan distinta de la que dejó atrás en otra época. Yace en la cama y tal vez recompone el pensamiento, tal vez revive y reconstruye como puede” (9) (The woman needs rest. She returned to her country after a long absence and she has a hard time getting readjusted to this reality so other, so different from the one she left behind in other times. She lies in bed and maybe she puts her thoughts together, maybe she revives and reconstructs as she can). The estrangement provoked by the lack of coincidence between the world left behind and the one encountered increases as the character rejects any initiative to adjust to the new reality, while playing “the ostrich”(14). Maria, the person assisting the “I” character in the club, declares her “sick”, based on the latter’s return from New York. The violence in Argentina that the narrator finds upon return is approached by means of a contrast to that in New York. Thus, while New York is considered to be the violent city, by excellence, due to the mediatic influence which shapes the representations of the city, Buenos Aires is perceived to be, under

the same mediatic impact, “orderly”, in what seems to be a denouncement of the *effet du réel* bearing the imprint of a Bourdieu-like type of thinking: “Usted vino a vivir a este país. Mi país. Nuestro país. Me dijeron que antes vivía en Nueva York: usted debe de estar enferma. Gran ciudad, Nueva York, dicen. A mí no me interesa porque es muy violenta. Siempre lo muestran en la tele. En cambio acá las cosas son distintas, ordenadas. Mire nomás qué bonitas imágenes” (18) (You came to live in this country. My country. Our country. They told me that you used to live in New York: you must be sick. Big city, New York, they say. I’m not interested, because it is very violent. They always show it on TV. Here, however, things are different, orderly. Only look, what beautiful images).

When addressing the negotiation of the concept of “nation”, Valenzuela also makes use of an asylum imagery (19), which gains substance due to the ubiquitous presence of the media, the general state of violence and mystification, as well as the impossible dialog with Maria, one which seems to be governed by the rules of the theater of the absurd. The diagnostic that the narrator herself identifies as being relevant for her case is of a moral nature, and the inability to move is seen as a moral immobility (48). Doctor Alfredi, in his turn, associates the invoked immobility with a collective syndrome, and diagnoses the patient as suffering from “‘mal de sauce’ tan típico de nuestras riberas” (‘mal de sauce’, so typical of our banks) which manifests itself by a lack of the will to move, and an excessive desire to contemplate, to remember, to put things together (49). The parallel between the person incapable of forgetting the past and the medical disease is further elaborated, as the character establishes a relationship with doctor Alfredi, and ironically states, in a remark meant to create a special complicity with the reader, that “los males de la memoria no suelen ser detectados con ecografías ni curados con pocimas” (51) (the illnesses of memory are not usually detected by ecographies nor are they cured with medicine).

The dual, split character of the narration (past vs. present self, Argentina vs. the United States, the real vs. the televised) is embodied in the figure of Alfredi, who works as a doctor at night, and as a taxi driver that “likes action more than words”, during the day. This pattern highlights the questioning of the binary structure which is at the core of this text, illustrated by the tension between the artist and the military, or the contemplative being and *homo faber*. Valenzuela’s work, with its playful revision of the syntactic order, as part of a larger poetic scheme of “writing with the body” (“escribir con el cuerpo”), is an implicit plea for the power of the artistic approach in times of authoritarianism, a duality which also becomes manifest at the level of the use of “I” vs. “them”. While Maria acknowledges the difference between “my” and “our” in her reference to “My country. Our country”, the military obliterate this fractured identity, and make use of a self-assured “us” (“nostros”), in their will to save the country from its enemies (64, 95). The contrast between the two colliding views is captured in the dialog at the end of the book, where the military exclaim “¡ El club es ya nuestro !”, to which the narrator retorts, in an ironic mode that plays with the notions of “reality” and “realistic”, which are questioned in the very title, “¿Y el país ? pregunta ella, la muy realista” (106) (“¿ And the country ? asked her, the very realistic”).

Tununa Mercado’s book *En estado de memoria*, published the same year as Valenzuela’s, explores, in its turn, the topic of return, with the lapse of absence mentioned being of ten years as well. The impact of the return is equally strong, and expressed through a bodily metaphor of immobility and jeopardy of the vital functions: “En efecto, diez años

después de esta intuición imprecisa, en mi primer viaje a Buenos Aires, en un solo segundo, se me agolparon todos los años y el embotellamiento fue tan brutal que me quedé sin respiración” (77) (Indeed, ten year after this imprecise intuition, in my first trip to Buenos Aires, in just one second, all the years stroke me, and the rush was so sudden that I lost my respiration). The book has been called both an autobiography and a novel--by navigating between different literary genres, the book defies, in a way similar to Valenzuela's *Realidad nacional desde la cama*, any encapsulation in a specific generic category, as a result of a poetic creed meant to confuse anyone that would approach the texts with the reassuring desire to assign them to a *tierra firme* of a generic code. By using to this strategy, the two books reduplicate, at the formal level, the very volatile nature of the question of memory.

In a slightly different treatment of the medical metaphors, *En estado de memoria* establishes a dialog with the well-known Argentine psychoanalytic tradition. The game of duplication is largely present in this writing as well, and it manifests itself after a meeting with the psychoanalyst: “quería decir yo y decía ella y rogaba que volvieran a unirme, que me restituyeran al casillero del que provenía y en el que había estado hasta ese momento con tanta despreocupación como inconsciencia” (21) (I wanted to say *I*, and I was saying *her* and I was asking that they would put myself together again, that they would send me back to the card index to which I belonged and where I so carelessly and unconsociusly had lived until that moment). It is an approach that brings to mind the indeterminacy of an identity that is constantly articulated by different *personae*, which in *Realidad nacional de la cama* is manifest in the focal shift between “I” and “she”, as an interplay that gives account of the condition of the one returned from the exile.

In “El frío que no llega”, the confession is made is from the perspective of a collective identity, of a “nosotros” which represents the condition of the Argentine exiled community continuing to live attached to the reality of the country left behind (“El apego al país que habíamos dejado condicionó la vida de todos nosotros”) (38) (The attachment to the country that we had left behind conditioned the life of all of us). The tone adopted is self-ironic, as it underscores the misunderstandings that occur in the Argentine-Mexican communication, in spite of the use of a common language. The remarks in this sense illustrate, very much similar to the travel and ethnographic literature observant of the Other, a humoristic, though affectionate understanding of the Mexican otherness, and a rendering of the Argentine identity that is replete with tongue-in-cheek remarks. Thus, while the Argentineans are presented as being garrulous and exuberant, the Mexicans are captured in their introvert features, where from the profound difference between the two attitudes: “Frente a una jactancia de argentino, el mexicano mira con ojos vacíos, oye con oídos cancelados y sella la boca, provocando en quien lo interpela una impotencia total. Años puede llevarle a un argentino aprender ese distanciamiento ante las desmesuras o vanidades de uno de sus semejantes” (37) (To the self-praise of the Argentine, the Mexican look with void eyes, hears with absent ears, and keeps his mouth shut, causing in the one that approaches him a total helplessness. It might take years for an Argentine to learn this distancing himself from the exaggeration and vanity of one of his fellows).

The resistance to being semantically “decoded” by the Other is mirrored in the case in a skeptical attitude with regard to the possibility of a genuine understanding of cultural difference and of initiating a genuine dialog, scenarios which are both deemed impossible,

where from the silence. In contrast to this type of approach, the retrospective look upon the time spent in exile occasions in Mercado's book a sketch of both the Argentine and the Mexican ethos, the angle adopted being that of an *argenmex*, as the narrator calls herself. The consideration of otherness is not rooted, in this case, in the perception of pure, national eyes, defined by essentialist standards, but, on the contrary, in that of an identity of a transcultured. If the "clash of civilizations" does not occur, it is because the narrator belongs to the space of an in-between, which allows her to refer both to the Argentine and the Mexican culture in a humoristic tone of compassion, as opposed to the knowledgeable objectiveness of "an expert". From this point of view, if in Valenzuela's work, there is a desire of the narrator to distinguish herself, in her attitude, from the unflinching belief and attitude of the military who reject the doubt, in the name of an "absolute", universal truth and benefit, in Mercado's novel, there is a rejection of "the expertise", as claim of being in possession of, and identifying oneself with a stable position. Both in *Realidad nacional desde la cama* and in *En estado de memoria* the narrator experiences the difficulty of the return due to a mismatch between a previous mental representation and the reality encountered. This is due both to a change of the environment, but even more so, to that of the identity of the narrator, which is the split, defragmented identity of someone who belongs to the space of the in-between, rather than a single nation. And it is this fact that grants the legitimacy of relating to otherness, and writing about it, in a humoristic, yet affectionate way.

Conclusions

With regard to the recognition the importance of the female voices in the process of identity negotiation, Argentina is a relevant case in point, given that the feminine engagements with the Argentine culture, which go back to 1830, are "the most forceful in Latin America" (Masiello, 1992). The Argentine "nation and narration" dynamic reveals itself as being extremely interesting upon a close consideration of the way in which the female voices have been framing it for the last decades. Once embarked upon the postmodernist poetic rollercoaster of defragmentation and embrace of relativism, the Latin American narrative, which epitomized in the 19th century "the national romance", in a scheme in which nation was associated to a great extent to idyllic love that celebrated the family values (Sommer, 1991), the national allegory literary discourse articulated in the 20th century is of a more versatile and difficult-to-capture nature. Thus, works such as *Realidad nacional desde la cama* by Luisa Valenzuela have been interpreted within the logic of "national allegory", much under the powerful impact of Fredric Jameson's article "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" (1986) (Mouat, 1996), which implied that that there was no other possible paradigm to be embraced by the Latin American literature than that of the "nation allegory". Ever since the publication of Jameson's influential article, different readings of Latin American literature have tried to demonstrate its fallacious character. The current consideration in parallel of the three books aims to emphasize, along with those that established a dialog with Jameson's article, the diverse nature of the allegorical discourse with regard to Latin America, and point to the new theoretical territories that arise with approaches such as the ones suggested by Shua, Valenzuela and Mercado, who revisit, by making use of a rich medical imagery, the understanding and representation of the national, in books of return from the exile that give voice to the female perspectives.

Mercado's *En estado de memoria* provides a relevant insight into the treatment of the literary tradition shaped by women in relation to the national by means of a scene in which a female character contemplates herself in a mirror, which occasions the acknowledgement of the difficulty of breaking away with commonplaces of the literature written by women. The narrator denounces this imagery as being one of the clichés of the literature written by women, and uses it, nevertheless, in a gesture of both assuming this tradition, and breaking away from it. The recurrence to the image of the mirror is justified in this case by a reflection on the condition of the exiled, who realizes that time has had a different imprint on her, as opposed to the one it had on others. Here from the parallel between the condition of the exiled and the Sleeping Beauty, in which the return plays the role of the prince's kiss (79). It is also in *Estado de memoria* that the narrator reveals, in an act of realization that can lead to cure, according to the psychotherapeutic logic, that her deepest desire was to write. It is, in the three cases mentioned, a writing as a means of coming to terms with the national, a challenge of the medical, prescriptive and authoritarian appropriations of the national rooted in a hybrid, fertile poetic and an epistemological space of the in-between that surpasses dichotomist thinking.

Bibliography:

- Chow, Rey (1993). *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Corbatta, Jorgelina (1999). *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cordones-Cook, Juanamaría (1991). *Poéticas de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York, NY: Peter Lang.
- Díaz, Gwendolyn and María Inés Lagos (eds.) (1996) *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Jameson, Frederic (1986). "Third-World Literature in the Age of Multinational Capitalism". *Social Text*. No.15.
- Masiello, Francine (1992). *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Mercado, Tununa (2008). *En estado de memoria*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Mouat, Ricardo Gutiérrez (1996). 'La alegoría nacional y Luisa Valenzuela'. Díaz, Gwendolyn and María Inés Lagos. *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Policsek, Cecilia (2013). "Realidad nacional desde la cama, novela de lo no dicho". *Acta Technica Napocensis: Series for Modern Languages*. Vol. 13. No. 2.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London and New York, NY: Routledge.
- Reati, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y la novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Shua, Ana María (1980). *Soy paciente*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Sommer, Doris (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Valenzuela, Luisa (1990). *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano.

PINTEA VITEAZUL, OLEXA DOBOS, A COMMON DESTINY, TWO NATIONS**Daniela Andrașciuc, PhD Candidate, "1 Decembrie 1978" University of Alba-Iulia**

Abstract: Generally, every people has its own legendary heroes who fought against social and national injustice, but not all these peoples turn these characters into contemporary myths by creating all kinds of imaginary worlds. When representing these romantically-filtered personalities, history mingles with legend, ignoring precise delimitations. In order to faithfully and pragmatically reproduce these legendary figures, it's imperative that they be analyzed not from the present perspective but to be seen through the eyes of their contemporaries.

In our comparative study, we have chosen to talk about two outlaw prototypes who belong to the tradition of the neighboring peoples: the Romanians and the Ukrainians. On the Romanian side, we shall refer to the Maramures outlaw Pinte Viteazul, as for the Ukrainians, we have agreed upon Olexa Dobos. Even if their renown is spread only over a restricted area, they represent the freedom ideals of the whole people. Regarding the folkloric tradition, the two outstanding personalities are analyzed in all stages of their human, social and historical evolution. In shaping both heroes, the collective and anonymous author points out certain moments, such as: the family in which they were born, the way they gained social prestige, the identification of the element which gives strength to the hero, the outlaw actions themselves, their betrayal and assassination. Even though we are talking about people not characters, all these biographical aspects are passed through the mythical filter and their physical and moral characteristics are hyperbolized.

The existence of the two legends in both cultural spaces, Romania and Ukraine, proves the vicinity of the two nations regarding the tendency towards mythical heroes who dedicated their lives to the fight against both the subjugation of their own people and feudalism. Being ordinary people, the outlaws remained faithful to the ideals of the common man, while the latter showed respect for their sacrifices, through songs, legends and ballads. Hyperbolizing the characteristics of the two heroes represents nothing but an expression of the admiration towards the two consciences, Romanian and Ukrainian. The outlaw actions represent a way of expressing the opposition towards social oppression and injustice, through robbing the rich and supporting the poor. In spite of the tragic ending, they remain the representatives of the freedom spirit.

Keywords: Outlaw, legend, imaginary, myth, comparative study

În general, fiecare popor are eroii săi legendari care au luptat împotriva nedreptății sociale și naționale, însă nu toate popoarele transformă aceste persoane în mituri ce intră în atenția contemporaneității, prin crearea a fel și fel de lumi imaginare. În reprezentarea acestor personalități, trecute prin filtrul romantismului, istoria se amestecă cu legenda, ignorând delimitările precise. Pentru a surprinde cât mai pragmatic aceste figuri legendare, este bine ca acestea să fie analizate, nu din perspectiva prezentului, ci să fie încadrate în „lumina” în care îi priveau contemporanii.

Apariția mișcărilor haiducești impune explicații de ordin istoric, social și politic, particulare Evului Mediu, caracterizat, pe de o parte, de subjugarea națională, și, pe de altă parte, de dominarea celor săraci de către cei bogați. În cadrul acestei atmosfere, definite prin inechitate națională și socială, se formează haiducii, figuri puternice, care își câștigă un loc bine determinat în imaginarul colectiv al popoarelor care locuiesc de ambele părți ale Carpaților și nu numai. Activitățile lor sociale, scopul luptei lor, dar și, în mod excepțional, metodele folosite de aceștia, duc la crearea în jurul lor a unei aure legendare, brodate perpetuu de-a lungul timpului. Aceste figuri autentice au personificat dezideratele maselor de țărani în lupta lor împotriva oprimirii sociale și identitare.

În studiul nostru comparativ, luăm în discuție două prototipuri haiducești care aparțin tradiției popoarelor învecinate: români și ucraineni. În cazul românilor, ne referim la haiducul maramureșean Pinte Viteazul, iar în cazul ucrainenilor, la Olexa Doboș. Chiar dacă cei doi au o „răspândire” zonală, ei întruchipează idealurile de libertate ale întregului popor. În spațiul tradiției populare, cele două personalități excepționale sunt urmărite în toate etapele devenirii lor umane, sociale și istorice. În reprezentarea ambilor eroi, autorul colectiv și anonim punctează anumite momente, cum ar fi: familia în care s-au născut, obținerea prestigiului social, identificarea elementului ce conferea forță eroului, acțiunile haiducești propriu-zise, trădarea și asasinarea lor. Chiar dacă este vorba de persoane, și nu de personaje, toate aceste aspecte biografice sunt trecute prin filtrul mitizării și al hiperbolizării anumitor însușiri fizice și morale.

Atât Pinte Viteazul, cât și Olexa Doboș au o existență determinată temporal și spațial; Pinte Viteazul (1670 – 1703) a „domnit” în împrejurimile munților maramureșeni, iar Olexa Doboș (1700 – 1745) și-a desfășurat „activitatea” în Transcarpatia, Zacarpatia și Bucovina. Chiar dacă cei doi au mai mult o „răspândire” zonală¹, ei întruchipează idealurile de libertate ale întregului popor: românii din Transilvania și ucrainenii din Zacarpatia. Așadar, munții Carpați i-au unit atât prin geografia acțiunilor desfășurate, cât și prin justetea dezideratelor pe care și le-au asumat voluntar. Transformați în prezențe legendare, cei doi tineri au coordonat mișcări haiducești îndreptate împotriva asupririlor sociale și naționale din zona de graniță dintre România și Ucraina, în special, în Carpații Galițieni, Transcarpatia și Pocuția. „Armatele” conduse de cei doi erau formate din oameni simpli, țărani, care luptau pentru desființarea iobăgiei și pentru dreptate socială. Animați de gândul independenței, haiducii erau călăuziți de principiul potrivit căruia dreptatea se situează împotriva nedreptății și, până la urmă, susținută cu eforturi mari, echitatea iese învingătoare.

Vecinătatea locului de „acțiune” determină anumite apropieri în creionarea destinului social, uman și etic. De exemplu, în istoriografia ucraineană, există „voci” care îl revendică pe haiducul român, asociindu-l cu dezideratul de libertate al poporului ucrainean. Sursele ucrainene vorbesc de atitudinea antifeudală și antiaustriacă a acțiunilor lui Pinte, elemente ce făceau parte și din recuzita luptei lor pentru autonomie. De asemenea, documentele oficiale ucrainene, dar și toponimele din Maramureș, dovedesc participarea lui Olexa Doboș la acțiunile de „eliberare” și pe teritoriul actual al României, în zona nordică. În dealul Camnea, satul Lunca la Tisa, comuna Bocicoiu Mare, județul Maramureș, Vasile Timur Chiș a descoperit peștera lui Doboș ce conține o inscripție în limba slavă². Și în comuna învecinată, Rona de Sus, sunt câteva toponime ce mărturisesc despre locurile prin care s-a perindat Olexa Doboș: Dealul Doboș, Piatra lui Doboș, Peștera lui Doboș etc.

Trebuie subliniat, că mișcările haiducești au existat înaintea apariției celor doi eroi. Mai târziu, de exemplu, în România, au acționat, potrivit studiului folcloristului Ovidiu Bârlea, din secolele XVIII – XX, numeroși panduri: Pinte Viteazul (nordul Transilvaniei), Iancu Jianu (Oltenia), Tunsu, Gheorghilaș (Buzău), Bujor (Moldova), Ion Pietrariu, Darie, Bolbocean, Vasile cel Mare, Radu Anghel (Muntenia), Mantu (Banat), Dăian (sudul

¹ Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1991, p. 216.

² Liviu Șiman, *Nou posibil obiectiv turistic – Peștera lui Doboș*, în „Glasul Maramureșului”, anul XIII, nr. 3924, marți 09. 03. 2010, p. .

Transilvaniei) etc³. Totodată, în Ucraina, erau mai mulți haiduci, înaintea lui Olexa Doboș, dintre care, cel mai important, Muha⁴, însă niciunul nu a reușit să-l egaleze pe Olexa Doboș. Primele atestări documentare ale existenței haiducilor sunt din 1520, în Transcarpatia, Moldova, Slovacia ș.a

Definirea cadrului care a favorizat apariția celor doi eroi este extrem de importantă pentru comprehensiunea fenomenului haiducesc din ambele spații naționale și regionale. În *Model narativ comun și variante naționale în legendele carpatice despre haiduci*⁵, Ioan Rebușapcă constată existența etapelor formării haiducului maramureșean, ca și în cazul lui Olexa Doboș. După cum observă folcloristul român de expresie ucraineană, în studiul amintit, aceste variante provin din Bucovina, din „ținutul Dornelor”, în timp ce versiunile existente în Maramureș se disting prin deosebiri parțiale ce țin atât de structură, cât și de tematică. După cum remarcă și Ioan Rebușapcă, legenda din Dorna, *Valea lui Pinte*⁶ este completă și complexă, spre deosebire de legendele din celelalte zone ale țării ce promovează o anumită componentă și o anumită etapă a personalității eroului legendar.

În plan istoric, în timpul domniei împăratului Leopold I, în Transilvania, sunt impuse obligațiile fiscale și militare, ceea ce declanșează mișcări de rezistență. În acest context al nemulțumirilor generale, Rákóczi al II-lea inițiază lupta de eliberare națională, contând pe sprijinul iobagilor, al regelui Franței, Ludovic al XIV-lea și al țarului Rusiei, Petru cel Mare. Din aceste mișcări de amploare face parte și Grigore Pinte, cu gradul de căpitan, în armata lui Rákóczi. Născut în 1670 într-o familie de mici nobili români din Măgoaja, în fostul comitat al Clujului, după disensiunile dintre el și nobilii regionali, Pinte ia decizia de a lupta împotriva in justiției sociale. Pentru a se organiza, se refugiază în pădurile Maramureșului, de unde atacă nobilii locali.

Cunoscând aceeași situație de asuprire națională, existentă sub dominația poloneză, vestul Ucrainei se caracterizează și el prin existența iobăgiei și a exploatarei săracilor de către cei bogați. Această atmosferă tensionată a dus la răbufnirea unor revolte împotriva subjugării sociale și împotriva stigmatizării demnității umane. Simbol al acestei lupte a devenit Olexa Doboș care a preluat toate nemulțumirile poporului simplu batjocorit de cei puternici.

Tot în *Model narativ comun și variante naționale în legendele carpatice despre haiduci*, Ioan Rebușapcă vorbește de „anumite biografii rotunjite” ale haiducului ucrainean, invocând o anumită structură ce constă în reprezentarea etapelor evoluției de la copilărie la maturitate. Încadrată în limitele dintre naștere și moarte, imaginea lui Olexa Doboș este omniprezentă în zonele carpatice locuite de ucraineni, dar și în comunitățile acestei etnii din România, cum ar fi: Bucovina, Maramureș, Banat, așa cum observă autorul exegezei menționate, citând lucrarea Elenei Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*, 1903, vol. 1, pp. 523 – 524 și *Studii în folclor*, Cernăuți, 1912, vol. 2, p. 226⁷. Multe dintre scenele prezente în legendele dedicate haiducului ucrainean, ca de altfel și cele consacrate lui Pinte Viteazul, au corespondent în realitate. De

³ Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc, II*, Editura Minerva, București, 1983, p. 77.

⁴ Mărturisirea unui specialist în mișcări haiducești făcută într-un film despre Olexa Douboș.

⁵ Иван Ребушапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 258.

⁶ *Tradiții poporane române din Bucovina*, adunate de S. Fl. Marian, Imprimeria Statului, București, 1895, pp. 289 – 304.

⁷ Иван Ребушапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010 p. 258.

asemenea, pandurul ucrainean, Olexa Doboș, apare atât în literatura ucraineană, cât și în literatura română. Această legendă se întâlnește în cultura populară a minorității ucrainene din România (Tulcea, Banat, Suceava, Satu Mare și Maramureș)⁸. În fiecare casă huțulă, legenda despre Olexa Doboș este omniprezentă. În mentalul colectiv ucrainean, aceste locuri au rămas drept mărturii ale revoltei împotriva iobăgiei și ale luptei pentru eliberarea poporului ucrainean subjugat. În același timp, Pinte Viteazul apare în literatura populară din Ucraina.

Trecutul traumatizant face parte din biografia ambilor eroi. În mod firesc, se naște întrebarea: Cum a apărut mișcarea haiducilor? Popor iubitor al libertății, huțului au vrut să-și construiască un destin independent, să fie stăpâni proprii vieți. Victime ale contextului istoric nefavorabil, aceștia erau obligați să muncească din greu, plătind bir bogăților, chiar și pentru lumina ce intra în casă și pentru fumul care ieșea din casă. De aici, și ferestrele mici ale caselor huțule, construite pentru a nu „consuma” foarte multă lumină⁹. Trăind în această atmosferă a umilințelor, pentru huțuli, se conturează două opțiuni: fie resemnarea în fața iobăgiei, fie drumul codrului. Unul dintre cei care aleg calea pădurii este Olexa Doboș.

Cunoscut și sub numele de Pinte Grigor sau Grigor Pântea, Pinte Viteazul s-a născut într-o familie de mici nobili români din județul Cluj. În legenda lui S.Fl. Marian, *Valea lui Pinte*, nașterea sa este încadrată în Bucovina, în Munții Ascuțite, „prezentată, nu ca în legendele maramureșene, ci după „clișeu” nașterii lui Doboș, fiind, de asemenea, un „fruct” al iubirii, de data aceasta dintre căpitanul „bandei de hoți” (termen sinonim pentru haiduc) și o foarte frumoasă „copilă de huțan”, element strict local, introdus, cu siguranță, de Marian, ca unul, probabil, voit exotic”¹⁰. În perioada copilăriei, ambii eroi au fost oieri, ceea ce subliniază specificul îndeletnicirilor din zona Carpaților. În versiunile maramureșene, după cum observă în continuare Ioan Rebușapcă, Pinte Viteazul apare în condiția de „copil-slugă, folosit la muncile câmpului”¹¹.

Olexa Doboș, cunoscut și sub numele de Dovbuș, Doboșciuc sau Dovbușciuc „arată legendele, este „fructul” dragostei de o vară dintre ciobanul-slugă și fiica „găzdoiului” Foca Șumeiv, căruia îi aparțineau munții Ciornohora (V. Hnatiuk, *Narodni opovidannia pro opryskiv*, în „Etnohraficinyi zbirnyk”, Lvov, 1910, vol. 26, p. 178). Alte legende îl prezintă pe Doboș ca fiu al unei văduvei sau al unui cioban sărac. Ultima legendă coincide, în genere, cu datele istorice: Olexa Doboș s-a născut în anul 1700 sau „aproximativ la începutul sec. al XVIII-lea”, în satul Peceniyn din comitatul Kolomia, în familia munteanului sărac, Vasyl Doboș, trăitor cu chirie la bogătașul satului, Havrylo Tverdiuk” (I. Țelevici, *Oprysky*, în „Istorycina ruska biblioteka”, Lvov, 1897, vol. 19, p. 11; V.I. Tyscenko, *Narod pro Dovbușu*, Kiev, 1965, pp. 8 – 9)”¹². După o lungă perioadă de incertitudini privind anul nașterii haiducului, academicianul M. Hrușevski a stabilit că Olexa Doboș s-a născut în 1700, în satul Pecenijen, regiunea Ivano Frankivsk. În familia lui Vasyl Doboș mai era un băiat, Ivan, ambii crescuți în iobăgie. Așadar, sub aspect social, Olexa Doboș provenea dintr-o familie pauperă. Potrivit lui Pavlo Romaniuc, tatăl haiducului, Vaseli Dovbuș, „în anul 1739, împreună cu

⁸ Pavlo Romaniuc, *Legenda despre Olexa Dovbusch*, în „Monografia comunei Rona de Sus”, Editura Echim, Sighetu Marmăției, 2010, p. 284.

⁹ Mărturisirea specialistului în mișcarea haiducilor prezentă în filmul despre Olexa Doboș.

¹⁰ Иван Ребошাপка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 259.

¹¹ *ibidem*, p. 259.

¹² Иван Ребошাপка, *Всесвіт усного і писаного слова*, p. 259.

soția sa, era camornic în Pecenijen, la bogătașul Havrelo Tverdiuk, era sărac și avea doar câteva oi [...] iar oile erau toată averea părinților săi, neavând altă avere”¹³. Despre acest haiduc, vorbesc numeroase fapte și documente istorice pe care le citează Pavlo Romaniuc în studiul amintit. Originar din Stanislav, regiunea Ivano Frankivsk, în 1737, în timpul anchetei, un „apropiat al familiei”¹⁴ sale, ciobanul Olexa Jolob, a declarat că: „bătrânul Doboș locuiește la gazda mea Tverdiuk, în cămară”. După cum precizează Pavlo Romaniuc, în actele de anchetă penală din data de 26 iulie 1739, „pe banca acuzaților a fost adus și interogată gospodarul [...] Havrelo Tverdiuc, la care, în cămară, locuiește Vaseli Doboș”. De aici se poate deduce că familia lui Doboș făcea parte din clasa „camornicilor”, o pătură extrem de săracă. Aceștia nu aveau în proprietate o casă, fiind nevoiți să locuiască în chirie, în locurile ce surprind stigmatizarea individului. Întregul univers al copilăriei este dominat de sărăcie. De mic, fiind cioban, Olexa Doboș a fost martorul ironiilor arendașilor. Însăși copilăria haiducului ucrainean este învăluită în legendă. Până la șase ani nu a putut să umble. Într-o primăvară, tatăl său l-a pus într-un scăunel în fața casei. Șezând pe scaun, Olexa a observat cum un vițel care a vrut să sară peste un gard foarte înalt, a rămas suspendat. Dorind să-l ajute, copilul s-a dus până la gard, a ridicat vițelul, ajutându-l să treacă peste acest obstacol. Din acel moment, Olexa a început să umble. De atunci, copilul s-a dedicat ciobăniei. Mai târziu, după unele legende, Olexa a avut și alte ocupații, cum ar fi cea de fierar sau constructor de biserici în Kosmaci. Crescând în munți și cunoscând vitregiile acestora, i-a fost mai ușor să-și desfășoare activitățile de haiduc. De asemenea, în aceste circumstanțe, de copil, s-a întâlnit în vârful muntelui cu haiducii care îi întrebau pe ciobani despre anumite lucruri din viața comunității și, în mod special, despre lumea asupritorilor. Încă de pe atunci se țeseau diverse legende despre lumea haiducilor, însă copilul a avut ocazia să-i cunoască direct.

Trecutul copilăriei ambilor eroi este proiectat într-o lume a umilințelor, a inegalității și a absenței dreptății. Atât Pinteza Viteazul, în legendele moldovenești, cât și Olexa Doboș, de mici, cunoșteau foarte bine muntele, ceea ce i-a ajutat în organizarea acțiunilor îndreptate împotriva celor fără milă față de săraci.

Întâlnirea cu instanța supremă, în spațiile ambelor legende, reprezintă un liant ce asigură trecerea de la condiția de neofit a celor doi eroi spre cea de mistagog. În acest moment al destinului sunt inserate anumite secvențe în care intervin instanțele Divinității, cum ar fi Sfântul Ilie (la ucraineni, îngerul Gavriil) sau Dumnezeu în unele legende ucrainene¹⁵ care au rolul de a-l pedepsi pe satan. În copilăriile celor doi eroi legendari, intervine o forță misterioasă ce modifică radical întregul lor fir existențial. Încadrată în atmosfera miraculosului, dobândirea forței excepționale este asociată cu o imagine neobișnuită. În cazul ambelor structuri lirico-epice, cei doi panduri se întâlnesc cu Sfântul Ilie sau, în legendele ucrainene, cu Dumnezeu¹⁶. Atât în legenda lui Pinteza, cât și în legenda lui Doboș, instanța Divină intenționează să-l pedepsească pe satan pentru nelegiuirile săvârșite. În timp ce Divinitatea nu reușește să-l neutralizeze pe satan, apare atât Pinteza, pe muntele Lucaciu, cât și Doboș, în Ciornohora, generând o furtună extraordinară¹⁷. După ce satan batjocorește prezența divină,

¹³ *ibidem*, p. 285.

¹⁴ *ibidem*, p. 285.

¹⁵ Иван Ребошапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 259.

¹⁶ *ibidem*, p. 259.

¹⁷ *ibidem*, p. 259.

cei doi haiduci, în ambele legende, intervin și îl împușcă. După izbânda lui Pinteia și a lui Olexa Doboș, instanța Divină ia chip uman, Sfântul Ilie sau, la ucraineni, îngerul Gavril¹⁸, și se apropie de cei doi eroi, interesându-se de eventuala recompensă pentru ajutorul acordat. Doleanțele ambilor protagoniști sunt comune. Pinteia îi cere Sfântului Ilie să-i dea: „o tărie așa de mare, ca nime să nu-l poată învinge nici vătămă în luptă dreaptă și [...] ca nici un glonț [...] să nu-l poată prinde”¹⁹. După cum precizează Ioan Rebușapcă, aceeași doleanță o are și Doboș, „doar că „interlocutorul” îi precizează și calitatea gloantelui cu care ar putea să fie împușcat: un gloante de argint, sfințit de doisprezece preoți la douăsprezece slujbe (= secretul invulnerabilității)”²⁰. De asemenea, în același loc, universitarul bucureștean menționează că: „într-o serie de alte legende ucrainene, îngerul sau un alt personaj mitic, îl mai sfătuiește pe Doboș să nu se îmbete, să nu verse sânge nevinovat și să nu îndrăgească nevestele altor bărbați (В.І. Тищенко, *Олекса Довбуш в усній народній творчості*, зб. *Народ про Довбуша*, Київ, 1965, стор. 8 – 9) (= prevenirea privind evitarea unei virtuale trădătoare)”²¹. Într-o altă legendă ucraineană, se vorbește că, după ce Olexa Doboș l-a împușcat pe satan, acesta i-a transmis că va avea o viață scurtă, însă va rămâne în memoria oamenilor. De asemenea, i-a mărturisit că va muri din cauza arcului de grâu și a părului său.

După ce eroii legendari sunt înzestrați cu puteri excepționale, aceștia încep să le încerce. Ciobanii, cei care i-au umilit, sunt primele victime. După întâlnirea neobișnuită cu Sfântul, atât Pinteia, cât și Doboș întârzie cu oile, motiv pentru care sunt stigmatizați de către ciobanii mai mari. Îndurând umilințele acestora și dorind să-și încerce puterile, Pinteia „când mi ți-l apucă pe vreunul [...] degetul cel mic i-a fost de-ajuns să-l arunce cât colo, dându-i o trântă s-o pomenească cât a fi și-a trăi”²². În același mod acționează și Doboș (V. Șuhevici, *Hululșcina*, Lvov, 1899, vol. 4, p. 175)²³. Începând cu acest moment, destinul eroilor capătă o altă turnură.

Atât Pinteia Viteazul, cât și Olexa Doboș sunt invincibili. Ei pot fi biruiți doar în anumite condiții speciale învăluite într-o aură ritualo-magică.

Între nelegiuire și dreptate pot fi încadrate faptele săvârșite de cei doi haiduci, după ce aceștia au decis, în urma căpătării unor puteri neobișnuite, să adopte o poziție de adversitate față de orice sursă a inechității. Așadar, după prima încercare a puterilor, eroii părăsesc spațiul umilințelor, plecând în alte locuri, în munți. Împreună cu cinzeci de flăcăi, Olexa Doboș se stabilește în vârful Kedrovatyi (în alte legende – vârfurile Ciornohora, Hoverla, Doboșanka, Stih sau Pop-Ivan de peste Tisa etc.), „jos în vale construiește o casă de iernat (В.І. Тищенко, *Олекса Довбуш в усній народній творчості*, зб. *Народ про Довбуша*, Київ, 1965, стор. 8 – 9)²⁴, devenind în scurt timp, un haiduc justițiar „clasic”, care ia de la bogați și împarte săracilor (V.V. Hrabovetkyi, *Antyfeodalna borotba karpatskoho opryškivstva XVI – XVII st.*, Editura Universității din Lvov, 1996, p. 58)²⁵. Legende vorbesc

¹⁸ *ibidem*, p. 259.

¹⁹ *Tradiții poporane române din Bucovina* adunate de S.Fl. Marian, Imprimeria Statului, București, 1895, p. 292.

²⁰ Іван Ребошапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 259.

²¹ *ibidem*, p. 259.

²² *Tradiții poporane române din Bucovina*, adunate de S. Fl. Marian, p. 393.

²³ *Apud*, Іван Ребошапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 260.

²⁴ *Apud*, Іван Ребошапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 260.

²⁵ *Apud*, Іван Ребошапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 260.

că el nu ataca bogații cinstiți care se purtau frumos cu oamenii și îi plăteau, ci pe cei care batjocoreau țăranii. Celălalt haiduc, Pinte Viteazul, își alege locul în valea apei ce izvorăște de sub muntele Lucaciu, aflată între munții Piciorul-ascuțit, Piciorul-lat și Șerba, „Oriunde se ducea el, și oriunde îmbla, tot în această vale trăgea, căci aici i-a fost locuința până ce a murit”²⁶, iar în versiunile maramureșene, în vârful Gutin. Și „cum s-a lătit faima că Pinte este hoț, îndată se adunară lângă dânsul o mulțime de cei mai isteți și voinici feciori din Moldova, Ardeal și Maramureș, cărora le plăcea viața haiducească [...]”²⁷. În acele vremuri, haiducii erau apărătorii țăranilor subjugăți. Aceștia erau denumiți de popor „băieții negri”²⁸. Imaginea lui Pinte Viteazul ca apărător al mulțimilor apare și în structura dramatizată a colindelor²⁹ maramureșene, conținând secvențe din spațiul legendelor și al baladelor dedicate figurii sale excepționale. În structura acestei dramatizări, personalitatea haiducului este întărită de credința preoților care se unesc pentru a lupta împotriva asupririlor făcute de „grofi”. De asemenea, în această reprezentare epică, Pinte este trădat de „fărtați” care, fiind prinși de stăpânire, dezvăluie punctul vulnerabil al căpeteniei haiducilor³⁰.

În celălalt spațiu social și etnic, prezența lui Doboș este conservată în numeroase legende, balade și exegeze. În una dintre aceste mărturii lirico-epice se spune că: „din câți haiduci au fost – se subliniază în legenda ucraineană – nici unul nu semăna cu Doboș: acesta a fost milostiv, știa cum să-l compătimească pe omul sărac. Sărmanii se omorau cu firea când auzeau că Doboș vine în sat. Se adunau cu toții și el le dăruia de toate, dar și ei îl păzeau. Doboș putea umbla în siguranță, unde vroia. Nimeni nu l-ar fi denunțat ori trădat” (V. Șuhevici, *Hululșcina*, Lvov, 1899, vol. 4, p. 188)³¹. Beneficiind de încrederea oamenilor simpli și subjugăți, acțiunile haiducilor încep să câștige teren. Aversiunea acestora față de asupritori devine din ce în ce mai evidentă. Organele statului nu reușesc să-i prindă. „nime nu putea să pue mâna pe dânsul, nime nu-l putea împușca, căci era tare și glonțul nu-l [pe Pinte] prindea”³². După cum observă Ioan Rebușapcă, aceeași putere apare și în legenda ucraineană: „De-l împușcau [pe Doboș] în gură, el pe loc scuipa glonțele-n palmă și când îl azvârlea-n atacator, acela murea imediat” (В. Гнатюк, *Народні оповідання про опришків, Етнографічний збірник*, Львів, т. 26, 1910, стор. 178)³³.

Făcând parte din categoria țăranilor „dezmoșteniți de către „șleahță”, Olexa Doboș și-a lăsat tatăl, mama și a plecat în haiducie, ca să se lupte pentru adevărul țăranilor. În acest fel, Olexa și-a asumat voluntar greutățile drumului ales, susținând că nici el nu va avea o viață ușoară, dar nici arendașii și chiaburii nu vor „domni” în liniște și nestingheriți. Analizând imaginea reprezentantului haiducilor ucraineni, Pavlo Romaniuc citează o legendă în care se vorbește despre relația eroului cu mulțimea: „Și-a decis Olexa – se amintește în povestire –, și a plecat să zdrobească pe acei domni, care-și băteau joc de țărani”. Un curaj neobișnuit, hotărâre, puțin talent organizatoric, ura împotriva dușmanilor, au făcut ca în jurul lui Doboș să

²⁶ *Tradiții poporane române din Bucovina*, adunate de S. Fl. Marian, p. 295.

²⁷ *Tradiții poporane române din Bucovina*, adunate de S. Fl. Marian, p. 295.

²⁸ Pavlo Romaniuc, *op. cit.*, p. 285.

²⁹ Mihai Pop, Pavel Ruxândoiu, *op. cit.* 224.

³⁰ Pamfil Bilțiu, Maria Bilțiu, Victoria David, *Colinde și obiceiuri de Crăciun, anul nou și bobotează*, Editura Eurotip, Baia Mare, 2007, pp. 208 – 2013.

³¹ *Аруд, Іван Ребошапка, Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 260.

³² *Tradiții poporane române din Bucovina*, adunate de S. Fl. Marian, p. 297.

³³ *Аруд, Іван Ребошапка, Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 260.

se strângă haiducii, cu care el dădea atacuri asupra șleahței și a arendașilor. Pentru eroism și cinste, poporul îl prețuia pe Olexa. Chiar și monarhii austrieci recunoșteau, că Doboș „este respectat nu pentru hoția obișnuită, deși el omora și distrugea, dar, era considerat, ca un erou, pe care poporul îl ținea la mare respect”³⁴. Sub aspect numeric, gruparea lui Doboș era restrânsă. În funcție de sarcinile ce trebuiau rezolvate, se putea ajunge chiar la o sută. La un moment dat, din cercul lui, făcea parte și fratele său, Ivan. În una dintre legende, se spune că acesta nu a fost de acord să împartă săracilor banii furați de la bogați, susținând că și-a riscat viața în momentul „obținerii” lor. Atitudinea mercantilă a lui Ivan l-a determinat pe Olexa să-și gonească propriul frate, obligându-l să părăsească gruparea pe care o coordona. Potrivit unor legende, în acel moment al disputelor, Ivan și-a rănit cu o bardă fratele care, de atunci, a rămas șchiop. Întărind această perspectivă asupra personajului ca o conștiință onestă, omniprezentă și omniscientă, Petru Caraman scria: „Doboș este figura cea mai populară la huțuli. În țara lor nu-i poate sat, nu-i munte, nu-i stâncă, nu-i izvor sau codru unde să nu se găsească vreo amintire despre Doboș. Soarele, vântul și apele sunt sculptori care au săpat acolo, cu măiestrită daltă monumente nepieritoare în cinstea lui Doboș. În Carpații huțuli haiducul Doboș este ceea ce e Marko Kravčuk în țările baltice și, ca și pe Krali Marko, huțulii îl așteaptă să vină”³⁵. O altă legendă care dezvăluie fondul credincios al haiducului se referă la Mekola, unul dintre cei mai dragi haiduci, care a fugit cu jumătate din aurul deținut de panduri. După trei ani, Olexa l-a găsit într-o biserică. Simțindu-și sfârșitul aproape, fugarul s-a speriat. Sub presiunea momentului, acesta i-a mărturisit că jumătate din aurul furat l-a folosit pentru construirea unei biserici, iar cealaltă parte a trimis-o la Lvov unde, în acel moment, se topește clopotul pentru biserică. Gestul fugarului l-a bucurat foarte mult pe Olexa. În același registru al credinței în dreptate, se înscriu și alte legende. O dată pe an, în Cernahora, țăranii se adunau pentru a supune judecății lui Doboș diverse cazuri, de la furt până la anumite probleme legate de pământ. Tot ce decidea Doboș așa rămânea, întrucât era o judecată dreaptă. Și după moartea haiducului, țăranii se adunau în acest loc și alegeau pe unul dintre ei să stea pe „scaunul lui Doboș” și să judece. Nu avea cum să ia o hotărâre părtinitoare, pentru că era pe „scaunul lui Doboș”.

Trecând în celălalt registru al istoriei, Pinteza Viteazul a acționat în zone extinse, cuprinzând: Maramureșul, Bihorul, Satu Mare, Sălajul, Bistrița, Chioarul și Debreținul³⁶. O legendă ucraineană culeasă în satul Izak vorbește de acțiunile excepționale ale haiducului Pinteza care lupta împotriva asupritorilor vremii. În memoria locuitorilor Transcarpatiei este conservat momentul în care Pinteza a distrus Castelul de la Hust, folosind arme legendare, constând în tunuri construite din lemn și întărite cu cercuri metalice. Ca și în cazul lui Olexa Doboș, mișcarea condusă de Pinteza a căpătat o forță impresionantă. De exemplu, în 1699, la 15 august, Pinteza, împreună cu banda sa, a pătruns în Baia Mare stârnind teamă în rândul conducerii orașului. Ca urmare a luptelor purtate, autoritățile din Baia Mare sunt puse în

³⁴ Pavlo Romaniuc, *op. cit.*, p. 286.

³⁵ Petru Caraman, *Frescă huțulă*, în „Însemnări ieșene”, an V, nr. 3, 1 martie 1940.

³⁶ Aurel Socolan, *Contribuții la studierea lui Pinteza Viteazul ca personaj istoric*, în *Maramureș - vatră de istorie milenară*. Lucrările celui de-al doilea simpozion, Borșa, 02 – 04 august 1996, Editura „Dragoș Vodă”, Cluj-Napoca, 1997, p. 147.

situația de a încheia un pact cu Pinte, urmând ca la date fixe, să li se acorde o sumă prestabilită, iar locotenenții săi să fie amnistiați³⁷.

În 1703, Pinte împreună cu haiducii pe care îi conducea se asociază cu răzvrățiții lui Francisc Rákóczi al II-lea și ocupă orașul Baia Mare. În timpul încăierărilor din 14 august 1703, Pinte este ucis de un glonte. După moartea căpitanului, haiducii își vor alege un alt conducător, luând numele lui Pinte³⁸. În lucrarea amintită, Aurel Socolan cercetează arhivele din Baia Mare și din Budapesta, descoperind mai mulți haiduci cu numele de Pinte care acționau în împrejurimile muntelui Gutin: Baia Sprie, Baia Mare, Cetatea Hust, Borșa, Budești etc. Ultimul haiduc care purta numele lui Pinte apare în documentele maghiare în 1848 (A. Szmik, *Adalekok Felsőbánya szabad kiralyi bányaváros monográfijához*, Budapest, 1909, p. 339)³⁹.

Simpatia oamenilor față de Pinte este cunoscută și în *Balada lui Vili*, căpitan de haiduci din oastea lui Pinte care a rămas în conștiința localnicilor prin fântâna care îi poartă numele („La fântâna din Voronici/ Stau voinici o sută cincisprezece/ Beau apă de la izvor/ Și se gândeau la popor/ Spaima mare a grofilor/ Ei stau la horincă veche/ Și frigeau câte-un berbec/ Cățane i-o-nconjurat/ Luptă mare că s-o dat/ Și Vili o fost trădat”). Vili este prins, judecat și spânzurat la Rozavlea (Maramureșul voievodal), înainte ca Pinte să ajungă la locul osândeii. Pinte cere sătenilor să-l răzbune pe Vili⁴⁰.

Ambele prezențe legendare au luptat împotriva unui sistem nedrept, atât în plan local, cât și în cel național, încercând să aline rănilor țăranilor, fie români, fie ucraineni, fie maghiari. Viața lor era muntele ca o carte deschisă. Haiducii acționau începând din primăvară până în toamnă. Iarna dispăreau, transformându-se în țărani. Viața lor socială, dincolo de o anumită determinare istorică, era încadrată într-o atmosferă generată de dezordine și inechitate. Referindu-se la această stare, istoricul Ion I. Nistor scria: „În secolul al XVIII-lea, istoria Huțanilor moldoveni este plină de hoții și prădăciuni. De la 1742, tulbură liniștea munților faimosul haiduc Olexa Dobosciuc, care se refugiase în Moldova și a cărui extrădare fusese cerută lui Constantin Vodă Mavrocordat de către starostele polon Kriwowski. Acest „Doboș, vătaf de tâlhari”, se „mistuise” la Răstoace și, atunci, starostele de Cernăuți primi ordin să silească pe Răsteceni să descopere ascunzișul haiducului” (Ion I. Nistor, *Problema ucraineană în lumina istoriei*, în „Codrul Cosminului”, anul VIII / 1933 – 1934, Cernăuți 1934, pp. 65 – 68)⁴¹.

Reprezentarea erotismului evidențiază un alt aspect comun celor doi haiduci. În general, aceste structuri epice nu sunt focusate pe reprezentarea dimensiunii interiorității eroilor, ci pe observarea aspectelor sociale ce declanșează conflictul⁴². Cu toate acestea, forța eroilor reușește să strânească admirația femeilor. Cel puțin Pinte începe să fie comparat cu Făt-Frumos din lumea basmelor⁴³. În cazul lor, dincolo de împlinirea afectivă, iubirea

³⁷ Aurel Socolan, *op. cit.*, p. 148.

³⁸ Aurel Socolan, *op. cit.*, p. 148.

³⁹ *ibidem*, p. 150.

⁴⁰ Daniela Caia, Gheorghe Caia, *Rozavlea din Țara Maramureșului*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2007, p. 102 – 103.

⁴¹ *Apud*, Ion Drăgușanu, *Breaza, satul primei iubiri a lui Iralie Porumbescu*, Editura „Mușatinii”, Colecția „Mircea Streinul”, Anul „Ștefan Piersic”, Suceava, 2011, p. 121.

⁴² Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, 252.

⁴³ Vasile Gaftone, *Pinte Viteazul – oștean*, în „Memoria etnologică”, nr. 6 – 7, ianuarie – iunie, 2003, p. 744.

generează decăderea eroilor. În pofida puterii excepționale pe care o dețin, cei doi haiduci își pierd luciditatea și instinctul de apărare, lăsându-se manevrați de forța sentimentelor. În acest sens, legendele ucrainene vorbesc de moartea lui Olexa Doboș, indentificând un substrat erotic. Haiducul era îndrăgostit de Marička din satul Yassin, pe care o vizita frecvent. Aflând de relația amoroasă, soțul încornorat își obligă soția, pe Marička, să afle modul în care poate fi ucis haiducul. Într-un moment de slăbiciune, acesta deconspiră felul în care poate fi omorât: cu glonț confecționat din cui de potcoavă de cal, cu bucăți de potcoavă și cu boabe de grâu sfințit de doisprezece preoți la douăsprezece sărbători. În legendele ucrainene este menționat că Olexa Doboș și-a simțit sfârșitul, însă, fiind îndrăgostit, nu și-a luat măsuri de precauție. Într-o altă legendă, se spune că Olexa Doboș s-a îndrăgostit de o fată foarte frumoasă, Marička. Înainte de căsătorie, cei doi, potrivit tradiției, trebuia să se spovedească. În timpul spovedaniei, bogătașul Iablonskyi, împreună cu fiul său, au participat la această slujbă. Întruchipând tipul donjuanului, încurajat de poziția sa socială, fiul chiaburului, plăcându-i Marička, le-a poruncit însoțitorilor săi să o aducă pe aceasta la el în curte. Revoltat de gestul bogătașului afemeiat, Olexa l-a omorât dintr-o singură lovitură, chiar în fața bisericii. Toți oamenii au fugit în munți, temându-se de a nu fi închiși, inclusiv Olexa care, de mic, de când era cioban, a observat cum bogătașii îi batjocoreau pe cei săraci.

Într-o altă legendă, se vorbește despre chiaburii și arendașii care s-au folosit de Marička și au adus-o în Kolomea, știind că Olexa va veni să o elibereze, moment în care îl vor prinde. Aflând că Marička este în Kolomea, Olexa a plecat să-i redea libertatea, fără a-și lua măsuri de precauție. Neînsoțit de haiducii săi, Olexa este prins, însă pandurii ajung la timp și îi eliberează pe amândoi. Într-o altă variantă, părinții o obligă pe Marička să se mărite cu un huțul bogat, Dzvinciuk, însă Olexa Doboș nu renunță la dragostea pentru ea și o vizitează în continuare.

O altă legendă, dar și actele oficiale prezente în dosarul de urmărire precizează că Olexa Doboș avea o soție, martoră a evenimentelor din 1741 – 1745. Alături de soț, și ea făcea parte din „tabăra haiducilor”. Acest lucru este amintit în „procesul intentat de șleachtă, care întreba la proces „unde este soția lui Dovbuș”⁴⁴.

În *Modele poetice în folclorul românesc și slav*, publicat în volumul *Всесвіт усного і писаного слова* (Universul literaturii orale și scrise) Ioan Rebușapca vorbește de acele modele epice construite în jurul motivului „eroina, aflată în impas, cere ajutor, părinții refuză, eroul o salvează”⁴⁵, în care se referă la Pinteza Viteazul care este salvat de către ființa iubită.

Trădarea și moartea reprezintă un alt șablon căruia i se supun cei doi eroi. Această parte este una dintre cele mai tensionate momente ale celor două legende. Secretul deținerii puterii este dezvăluit, în diverse variante, de mama haiducului, de un tovarăș de ceață sau, de cele mai multe ori, de iubita acestuia. Motivul invulnerabilității eroului⁴⁶ este frecvent întâlnit în structurile lirico-epice ale cântecelor, baladelor și ale legendelor dedicate lumii haiducilor. De obicei, eroul poate fi înfrânt doar cu ajutorul unui glonț încărcat cu anumite ritualuri magice.

Exegetul folclorului ucrainean, Ioan Rebușapcă, citând studiul lui Țelevici, precizează: „Cea care, în marea majoritate a tradițiilor și cântecelor ucrainene, dezvăluie secretul

⁴⁴ Pavlo Romaniuc, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁵ Іван Ребушапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 52.

⁴⁶ Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.* 254.

invulnerabilității lui Doboș, este Dzvinka, un personaj real, soția arendașului de Kolomia, Ștefan Dzvinka (Ю. Целевич, *Опришки*, „Історична руська бібліотека”, т. 19, Львів, 1897, стор. 11), care, în producțiile folclorice, a „substituit” figura iubitei femei legendare, (în nota (25) din studiul amintit, Ioan Rebușapcă precizează că „în cazul lui Ianoșik, Karmaliuk ș.a. femeile iubite dezvăluie secretul invulnerabilității”), devenind, la rândul ei, o figură legendară, ce poartă, uneori, numele de Marička, extrem de răspândit printre huțuli. „Nesocotind sfatul de a nu arunca ochiade nevestelor străine – istorisește legenda ucraineană –, Doboș puse ochii pe frumoasa nevestică Dzvinka, alegându- o ca iubită. Soțul, Ștefan Dzvinka, nu-i interzicea. Lui să-i fie bine și să aibă de toate. De cum aflară domnii acest lucru, au și n-ceput să-l mituiască pe Dzvinka, promițându-i mult aur și argint în schimbul aflării, prin soție, în ce fel poate fi „curățat” Doboș. Ștefan a îmboldit-o pe nevastă-sa să-l ispitească pe Doboș și să afle cu ce ar putea fi acesta omorât. Și așa, după mulți ani de iubire, când Doboș a-nceput să nu-i mai fie drag, într-o bună zi, iubindu-se ca-n alte dăți, Dovbuș i se așeză pe genunchi, iar ea, căutându-l în părul capului [= gest dintr-o străveche patriarhalitate, verbul *obis* □ *katy* fiind f. rar], l-a-ntrebat frumusețea de unde are o asemenea *putere* [= lexem românesc, intrat în graiurile ucr.] și cu ce ar putea fi omorât. Doboș i-a răspuns: cu un glonte de argint, sfințit de doisprezece preoți la douăsprezece slujbe”(В. Гнатюк, *Народні оповідання про опришків, Етнографічний збірник*, Львів, т. 26, 1910, стор. 178)⁴⁷. Această perspectivă asupra deconspirării secretului puterii de către soția lui Dzvinka este prezentă în multe versiuni ale legendelor dedicate lui Doboș.

Pe lângă chiaburi și arendași, au fost și huțulii care nu l-au îndrăgit pe Olexa Doboș. Unii dintre aceștia sunt frații Mocernaki care au oferit o „căciulă de bani” pentru cel care îl va prinde pe Olexa Doboș. Un alt adversar al haidului este Didușca care și el a fost dispus să dea o „căciulă de bani” celui capabil de a-l captura pe Doboș. În legendă se spune că Olexa a trimis pe unul dintre apropiații săi la Didușca, comunicându-i că vrea să vorbească cu el, însă acesta, foarte puternic, l-a bătut pe haiduc. A venit Doboș, i-a legat atât pe Didușca, cât și pe fiul său, apoi i-a ridicat și a dansat cu ei „arkan”, dansul haiducilor.

Chiaburii au vrut cu tot dinadinsul să scape de Olexa Doboș și atunci s-au folosit de Dzvinciuk, care era bogat, însă voia să devină și mai bogat. Olexa mergea la Marička atunci când Dzvinciuk era plecat în pădure la lucru, unde stătea câte o săptămână, două. Revenind, Dzvinciuk a făcut un glonte care a fost umplut cu grâu, punând în el părul lui Doboș. În fața acestui glonț au fost ținute douăsprezece slujbe. Dzvinciuk l-a împușcat în umărul drept, iar din cel stâng a început să curgă sânge. Aici există mai multe legende. În unele se prezintă că Marička l-a dus în pădure și a fugit cu el. Olexa i-a dat mult aur și ea a plecat în Polonia unde a trăit o sută de ani. Alte legende spun că Olexa a suflat în degetele sale albe și au venit haiducii de l-au eliberat. Într-o altă legendă, se zice că după ce a fost rănit, Olexa a poruncit celorlalți haiduci să nu fie uciși, nici Marička, nici Ștefan Dzvinciuk și nici casa să nu le fie arsă, urmând ca Dzvinciuk să locuiască în această casă, dacă va putea. Rănit, Doboș le-a cerut haiducilor să-l ducă la Ciornyhorî, însă autoritățile erau aproape, de aceea le-a solicitat să-și ascundă bardele și pistoalele, întrucât, considera Olexa, fără el nu vor putea face nimic.

Dacă în cazul lui Doboș, secretul este deconspirat de femeia iubită, în cazul lui Pintea, acesta este dezvăluit de haiducii din ceata lui, pe care pandurul maramureșean i-a trimis la

⁴⁷ *Apud*, Іван Ребушапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 261.

Baia Mare „după pâine și sare”. „-Ascultă, Pinteo, voinice,/ Noi la Baia nu ne-om duce,/ Până ce nu vom afla,/ Moartea ta, din ce va sta?... - Fraților, fărtaților!/ Voi, de la mine-ți afla,/ Moartea mea, din ce va sta,/ Din trei fire de grâu sfânt,/ Și-un plumbuț, mic, de d-arjint,/ Bine-n pușcă întărit,/ Susuoară nimerit,/ Susuoară, de-a stângă,/ C-acolo-mă stă puterea”⁴⁸. În baladele bucovinene secretul este dezvăluit de „fata craiului din Baia Mare” [= neîndoielnic, un „reflex” al respectivului „clișeu” din tradițiile despre Doboș; un personaj feminin cu această funcție nu există în tradițiile maramureșene], căci „și lui Pinteo îi plăcea foarte mult de a cuceri inimile fetelor celor frumoase” și Pinteo „își puse în minte ca numaidecât s-o fure și s-o aducă în munții din ținutul Dornei” [pare-se, un element atipic, inventat, probabil, de Marian], „unde se-ntorcea încărcat de bani și de tot feliul de odoare scumpe, cari le căpăta de la drăguța sa”⁴⁹ (Marian) [= alt element atipic, nefăcând parte, pentru un asemenea subiect, din locurile comune tradiționale]. Ca și Doboș, Pinteo, în legendele bucovinene, devine înspăimântător pentru „fata de crai” din Baia Mare și cum, devenindu-i indiferent, iar oficialitățile încurajând-o să afle secretul invulnerabilității eroului popular, fata află că moartea haiducului ar surveni ca urmare a aceluiași „glonte de argint”, umplut cu șapte boabe de grâu de primăvară, șapte de toamnă, șapte grăunțe de piper, șapte bucățele de tămâie și șapte cuie de potcoavă pierdută” (Marian) [= loc comun, concretizat astfel și în diverse tradiții ucrainene]⁵⁰.

După cum am subliniat, în legenda maramureșeană, Pinteo este trădat de haiducii săi, iar în cele bucovinene, ca și în cazul lui Doboș, (unde Marička Dzvinica dezvăluie soțului ei, Ștefan Dzvinica, secretul puterii), de iubita sa, fiica craiului din Baia Mare, care destăinuie taina puterii unui apărător al cetății. Ioan Rebușapcă remarcă „aceeași intenție a căpitanilor de a merge „în petrecere” la iubitele lor + prevenirea de către restul haiducilor că „petrecerea” „n-a ieși bine până la capăt”(Marian) + neînduplecarea căpitanilor în hotărârea lor [= motive ce lipsesc în legendele maramureșene despre Pinteo]. Totodată, cel mai evident apare „suportul” istoric în deznodământul versiunilor analizate, discursul legendar reeditând aproape integral realitatea „crudă”, ușor aureolată. Contrar „tratamentului” legendar, Doboș nu s-a dus în seara fatală (23 august 1745) pe la casa „iubitei” sale, Dzvinica, pentru a „petrece” cu aceasta (V. Șuhevici, *Huțulșcina*, Lvov, 1899, vol. 4, p. 175), ci ca să se răzbune pe arendaș, deoarece auzise că acesta îl urmărește și vrea să-l lichideze (I. Țelevici, *Opryșky*, în „Istorycina ruska biblioteka”, Lvov, 1897, vol. 19, p. 11) [se cunoaște că în sânul haiduciei trădarea era aspru pedepsită]: în timp de încerca să scoată ușa casei din balamale, vechilul l-a rănit grav, prin împușcare, în umărul drept. Supărându-se până peste măsură, Doboș strigă să fie incendiată casa, însă haiducii însoțitori l-au înduplecat, l-au despovărat de arme și l-au dus de subsuori în pădure, ascunzându-l sub o grămadă de crengi”.

Acestea sunt datele depoziției, făcută de unul din haiducii însoțitori, Vasyl Baiurak, la judecarea sa la tribunalul din orașul carpatic Stanislav, mărturii care coincid în întregime cu depoziția arendașului Ștefan Dzvinica, făcută la același tribunal, la cinci zile după rănirea mortală a lui Doboș” (V.V. Hrabovetkyi, *Antyfeodalna borotba karpatskoho opryșkivstva XVI – XVII st.*, Editura Universității din Lvov, 1996, p. 120). Corpul neînsufletit al căpitanului a

⁴⁸ Pamfil Bilțiu, Maria Bilțiu, Victoria David, *Colinde și obiceiuri de crăciun, anul nou și bobotează*, Editura Eurotip, Baia Mare, 2007, pp. 208 – 2013.

⁴⁹ *Tradiții populare române din Bucovina*, adunate de S. Fl. Marian

⁵⁰ Иван Ребошакпа, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 262.

fost expus la Kolomia, apoi tăiat în bucăți și pus în țepe înalte la răspântii de drumuri (drept mărturie că, totuși, invulnerabilul haiduc a murit și – pentru a semăna frică în eventualii continuatori), iar arendașul a fost recompensat substanțial și scutit, el și urmașii săi, de toate dările față de coroana polonă⁵¹. În legenda românească, asociindu-se revoltei inițiate și conduse de Rákóczi, Pinteza Viteazul a fost omorât la 14 august 1703, în momentul ocupării cetății Baia Mare. În timpul bătăliei, haiducul a fost rănit și prins, și, potrivit lui Alexandru Filipașcu, la 22 august împușcat la ordinul consilierului Ștefan Decsy⁵². În spațiul legendelor, moartea lui Pinteza este redată diferit; a fost împușcat „cu tri spice de grâu sfânt / Ș-un plumbuț mândru de-argint / Tare în armă-ndesat / Și la peptu-mi ațintat”⁵³, a fost omorât „cu tri cuie de potcoavă / Tri grăunță de grâu roșu / Și cu trei de mădzăriță” (Tache Papahagi), a fost împușcat „C-ou plumbuț mare de-argint / Și tri sire de grâu sfânt, / Tri grăunță de săcară, / La Pinteza, la susnoară” (Petru Lenghel-Izeanu) sau într-o altă variantă „el o spus că nu-l pot pierde cu altceva, numa□ cu grâu de la litie și cuie din potcoava cizmei” (Vasile Scurtu) sau „Cu grăul de primăvară / Cu cuiuțe de potcoavă / Cu mazărica cea rară”⁵⁴. Atât baladele, cât și legendele din Maramureș, din dreapta și din stânga Tisei, reprezintă în acest fel momentul morții haiducului, pe care îl trec prin filtrul eroismului legendar. În timpul atacului, Pinteza respinge solicitarea apărătorilor cetății baimărene de a se preda. Aceștia cunoșteau taina puterii deținute de Pinteza, dezvăluită, sub presiune, de unul dintre oamenii haiducului. Folcloristul bucureștean precizează că: „la aceste cadre generale ale episodului morții haiducului, versiunile legendei și baladei bucovinene cunosc o serie de detalii și „tratamente” epice, specifice legendelor despre Doboș, legende cunoscute în tot arealul carpatic, inclusiv și bucovinean, și anume: aflând de necredința iubitei, Pinteza sosește la Baia Mare și, doar ce înfige baltagul în zidul cetății ca să-l escaladeze (= paralelă la încercarea lui Doboș de forțare a ușii), un pandur pe care baimăreanca l-a învățat cu ce fel de glonte poate fi împușcat haiducul (= paralelă la „instruirea” de către Dzvinca în acest sens a soțului ei, Ștefan Dzvinca), țintește cu pușca (= paralelă la țintirea lui Ștefan Dzvinca) și-l nimerește drept în cap (pe Doboș - în umărul drept). După moartea lui Pinteza, corpul său a fost dus, ca și cel al lui Doboș, în munții înalți (Dealul Crucii), unde în vremurile vechi se scotea aurul (= paralelă la înmormântarea, legendară, a lui Doboș în munții înalți, Ciornohora, unde haiducul avea comoara sa de aur).

Ambele versiuni, românească și ucraineană, se încheie cu încrederea fermă în triumful binelui: va veni un alt Pinteza și va reuși „să scoată acest topor, vai de țara ungurească va fi” (oare dominația „ungurească” era percepută la fel de acut și în Bucovina?! Sau este vorba de amintita „pendulare” motivică ori de „contribuția” culegătorului?). Drept zălog pentru urmași, înainte de moarte, relatează legendele, proceda și Doboș la fel, înfigând nu unul, ci mai multe

⁵¹ Radu Niculescu, *Unele observații asupra lui Pinteza Viteazul ca personaj istoric*, în „Revista de folclor”, 7, 1962, nr. 1 – 2, p. 59.

⁵² Alexandru Filipașcu, *Istoria Maramureșului*, Editura Gutinul, Baia Mare, p. 133.

⁵³ *Maramureș, Țară Veche, Antologie de folclor de pe Cursul Superior al Tisei (1672 – 1908)* alcătuită de Dumitru Iuga, Editura Cybela, Baia Mare, 2008, p. 59; „Petru Mihușin (1889) a publicat în ziarul „Gutinul” primul ziar românesc din Nordul țării, 13 texte, probabil culese la Budești, printre care și Horea lui Pinteza, aceasta reprezentând a doua mărturie, în ordinea cronologică, a baladei după cea culeasă din părțile Aradului (Dumitru Pop, *Folcloristica*, pp. 47 – 49)

⁵⁴ *Poezii populare din Maramureș* adunate de Tit Bud (1908), vicarul maramureșului, în *Maramureș, Țară Veche, Antologie de folclor de pe Cursul Superior al Tisei (1672 – 1908)* alcătuită de Dumitru Iuga, Editura Cybela, Baia Mare, 2008, p. 261.

baltage, în Ciornohora, la Sighet (!) sau chiar la Suceava! (В. Гнатюк, *Народні оповідання про опришків*, Етнографічний збірник, Львів, т. 26, 1910, стор. 184)⁵⁵.

Cele două figuri legendare surprind legăturile româno-ucrainene la nivelul folclorului. Varianta ucraineană a circulat în rândul populației huțule atât în Carpați, cât și în Bucovina. Acest fapt îl determină pe Ioan Rebușapcă să considere că „probabil, legenda despre Doboș a circulat și în limba română (Elena Niculiță-Voronca). Versiunea românească a legendei despre Pintea, construită după modelul în discuție, a fost atestată doar în Bucovina, de unde s-ar putea deduce că ea ar fi fost influențată de versiunea ucraineană. De n-ar fi fost așa, versiunea românească nu s-ar fi impus în partea laterală (Dorna) a zonei de acțiune a haiducului, probabil, sporadică (Radu Niculescu), ci în „epicentrul” acesteia, în Maramureș și, mai departe, în teritoriile ucrainene de peste Tisa, înspre orașul Hust, unde Țelevici, Kosacevskaia, Hraboveți și alții semnalează puternice incursiuni ale lui Pintea, care, mort în 1703, poate fi considerat (cum proceda Țelevici, schițând istoria haiduciei carpatice, op. cit.) un predecesor al lui Doboș, mort în 1745. Ori legendele maramureșene despre Pintea (inclusiv „redacțiile” lor ucrainene carpatice) sunt de o altă factură. În al doilea rând, privită prin prisma teoriei folclorice moderne, legenda *Valea lui Pintea* nu este o creație orală autentică, ci o recompunere, realizată de S.Fl. Marian, „rotunjită” narativ la modul ideal (tradițiile orale autentice, de regulă, sunt fragmentare), fără indicarea datei, locului și persoanei de la care a fost culeasă, din care cauză proporția de autenticitate orală și cea de contribuție „de autor” în multitudinea de coincidențe tematice, schematice, lingvistice ș.a. rămâne o chestiune filologică deschisă”⁵⁶.

Existența celor două legende în ambele spații culturale, în România și în Ucraina, dovedește apropierea celor două națiuni în ceea ce privește tendința de mitizare a eroilor care și-au dedicat viața luptei împotriva îngenunchierii propriului popor și împotriva feudalismului. Provenind din popor, haiducii au rămas fideli idealurilor omului simplu, iar acesta și-a manifestat respectul față de sacrificiile sale, prin cântec, legentă și baladă. Hiperbolizarea însușirilor celor doi eroi nu reprezintă decât o manifestare a admirației față de cele două conștiințe, a românismului și a ucrainismului. Mișcările haiducești reprezintă o modalitate de manifestare a opoziției față de oprimarea socială și față de inechitate, prin jefuirea bogaților și sprijinirea săracilor. În pofida finalului tragic, rămâne spiritul libertății.

⁵⁵ Іван Ребушапка, *Всесвіт усного і писаного слова*, Editura RCR Editorial, București, 2010, p. 263.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 263.

THE IDEA OF PROGRESS IN THE WRITINGS OF THE ROMANIAN ROMANTICISTS

Carmen Opreșor, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The 19th century witnessed the most important scientific progress. One of the results of the progress of all sciences was the fast development of many European societies. Many other changes occurred in the people's mentality. They began to reconsider their position in the world, and they became more confident in the human power to overcome the difficulties they were confronting with. The people of those times strongly believed that science would provide them the means to improve their lives so they could dream of things which seemed almost impossible to achieve in the past. Such changes were recorded by the Romantic writers all over Europe. In our literature, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Cezar Bolliac and many others greeted the progress of civilization. They were very enthusiastic about the world's progress and this is why they bantered some people's conservative attitude and their prejudices.

Keywords: progress, civilization, modernization, Romantic writers, enthusiasm.

Ideea de progres în scrierile romanticilor români

Ion Ghica aprecia secolul al XIX-lea ca fiind „un secol mare și luminos între toate”¹, menit a schimba fața multor lucruri de pe pământ. Scriitorii și oamenii de cultură ai acestui secol au elogiât marile descoperiri și realizări tehnice care au condus omenirea spre un alt nivel de civilizație. Aceste descoperiri, întemeiate pe rezultatele mai multor cercetări științifice au avut drept consecință producerea unor mijloace și a unor bunuri care au desprins omenirea de un anumit nivel de viață cu care fusese obișnuită vreme de câteva sute de ani, accelerându-i progresul. Vapoarele, din ce în ce mai mari și mai moderne, drumul-de-fier, scânteia electrică, telegrafia, telefonul sau fotografia sunt, toate, noutăți despre care Ion Ghica vorbește cu entuziasm, pentru că au adus progresul întregii lumi. De asemenea, el amintește de noile idei care au însuflețit numeroase popoare în drumul lor către dobândirea libertății. Omul, considera Ghica, a trecut „din robie și din apăsare la egalitate și libertate ...;” secolul al XIX-lea „a văzut renăscând ca din cenușe state nouă ca Grecia, ca Belgia, România, Serbia și Bulgaria”².

Acesta a fost secolul în care s-au înregistrat o sumedenie de mutații în planurile economic, politic și, nu în ultimul rând, în sfera mentalităților. Ca să ne dăm seama de saltul pe care tehnologia l-a adus în viața oamenilor, ne vom sluji de un singur exemplu, edificator pentru tot ce a însemnat progresul de mai târziu produs în agricultură.

Mihai Zamfir³ arată cum, vreme de secole, seceratul unui ar de grâu dura o oră, lucru care se întâmpla și la 1800. În 1850, cositul aceleiași suprafețe se realiza în 15 minute, iar în 1900, o mașină secerătoare reușea să facă același lucru în doar două minute. Numai că, în istorie, marile evenimente nu se petrec la o dată fixă, cum ar fi 1600, 1700 sau 1800 și de aceea există mai multe opinii privitoare la momentul care definește acest veac în esența lui.

¹ Ion Ghica, *Introducere* la volumul *Scrisori către V. Alecsandri*. București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, p.17

² Ibidem, p.17

³ Mihai Zamfir, *Eseu despre secolul al XIX-lea. Studiu introductiv* la volumul *Din secolul romantic*. București, Editura Cartea românească, 1989, p.10

Roland Barthes sublinia ideea potrivit căreia anul 1850 ar fi anul în care s-a produs o „criză a conștiinței europene” după eșecul mișcărilor revoluției de la 1848. Mihai Zamfir enumeră și alte date pe care le-au luat în discuție istoricii și scriitorii din vreme, arătând că abia după 1870 „transformarea industrială devine vizibilă”⁴.

Societatea românească înregistrează și ea schimbări notabile. Acum asistăm la „stabilizarea democrației liberale”, la „consolidarea în forme recunoscute a spiritului *Junimii*”, la apogeul creator al generației Eminescu – Creangă – Caragiale și, în același timp, la „europenizarea definitivă a culturii românești”⁵, indiferent că vorbim de literatură, muzică sau de domeniul artelor plastice.

Numai că, dacă progresul tehnic a produs o ruptură în ceea ce privește dinamica existenței omului și a modificării condițiilor lui de viață, în fluxul ideilor și în exprimarea acestora schimbarea se produce mai lent. Dacă ținem cont de evoluția ideilor literare și de retorica poezilor din vreme, trebuie să fim de acord cu ideea lui Mihai Zamfir care amintea că, pe tărâmul literaturii se înregistrează mai degrabă un *continuum* și nu o ruptură față de secolul precedent. De pildă, transformările produse de revoluția tehnică nu se petrec imediat, sunt neuniforme și variază de la o zonă la alta. Oricum, ele s-au resimțit mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De aceea, nu trebuie să ne surprindă faptul că numeroși oameni își duc existența în conformitate cu obiceiurile moștenite de veacuri, din generație în generație. Structura societății, modul în care chiar unii oameni de cultură gândeau, felul în care își realizau corespondența, maniera de a scrie și altele se desfășurau ca și în veacul anterior.

Dacă urmărim din punct de vedere stilistic operele literare ale unor mari autori ai secolului al XIX-lea, descoperim că nu se produc mari diferențe față de opera predecesorilor lor care le-a servit drept model. Până aproape de anul 1840, „limbajul, figurația, lexicul, idealul estetic și versificația poeziei romantice sunt cele ale secolului anterior. Se schimbă, firește, substanța ideilor vehiculate, tonul și revendicările imediate, dar, într-o fază formală, acestea constituie detalii pitorești”⁶.

Scriitori precum Goethe sau Chateaubriand depășesc prin grandoearea operei lor epoca în care au trăit și sunt greu de încadrat într-un curent literar cu granițe stricte. Ei, însă, au prelungit spiritul secolului al XVIII-lea în cel următor. În prima parte a secolului al XIX-lea, gândirea europenilor se desfășura urmând modelul celei din veacul trecut.

În literatura română, cei mai cunoscuți scriitori romantici, precum Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu sau Costache Negruzzi au beneficiat de o educație clasică. Heliade face primele traduceri din Rousseau, din Marmontel și din Voltaire. La fel, modul în care își duceau viața, corespondența unor pașoptiști români destul de reformatori la nivel ideologic, cum au fost Alecsandri sau Kogălniceanu, reflectă faptul că aceștia au fost formați în spiritul veacului al XVIII-lea.

Scriitorii romantici din întreaga Europă au preluat de la clasici câteva teme pe care le-au cultivat, la rândul lor, iar printre acestea se numără cultul pentru vârsta de aur, idealul frumuseții, al perfecțiunii unei reinventate și idealizate Grecii. Mitul sudului îl fascinase pe Goethe, iar despre Grecia au scris admirativ Novalis, Shelley, Keats sau Eminescu, fiecare

⁴ Ibidem, p.13

⁵ Ibidem, p.14

⁶ Ibidem, p.19

dintre ei proiectându-și propriile aspirații atunci când configurau imaginea acelei Grecii utopice.

La noi, între 1830 și 1840, au avut loc clarificări ideologice reflectate în numeroase articole de presă până să se ajungă la încheierea programului romantismului românesc scris de Kogălniceanu în revista *Dacia literară*.

Romantismul, la fel ca iluminismul, a fost un curent care s-a răspândit în toată Europa, însă abia formula Romantismului Biedermeier a reprezentat temelia de la care s-a dezvoltat acest curent în țările central și est europene, dar și în Spania, Portugalia sau Italia. Prima etapă pe care Virgil Nemoianu a numit-o a romantismului înalt, vizionar (High Romanticism) și pe care o aflăm pe de-a-ntregul constituită numai în Franța, Anglia și Germania, își pierde din forța distructivă și radical reformatoare, fapt ce îl determină pe critic să vorbească despre un proces de „îmblânzire” a romantismului, odată intrat în cea de-a doua fază, numită de el Romantism Biedermeier. Pe plan literar, resimțim atitudinea ironică pe care scriitorii o adoptă față de unele dintre clișeele romantice căzute deja în desuetudine. Așa se explică de ce se cultivă mai mult satira, idila sau „nuvela cu sens moral explicit”⁷. În etapa post-romantică, asistăm iarăși la abuzul unor clișee demonetizate. În această etapă, în literatura română, Bogdan Petriceicu Hasdeu demitizează în nuvala sa, *Duduca Mamuca*, reintitulată *Micuța*, mai multe motive romantice intens cultivate în epocă. Este vorba despre iubirea pătimașă, de inocența feminină, de gustul publicului pentru scenele cu caracter melodramatic, de gratuitatea amorului și de cinismul unor personaje care, prin atitudinea și replicile lor, au condus la o neașteptat de violentă reacție din partea unei categorii de public. S-a produs un imens scandal în acea perioadă de pe urma căruia scriitorul însuși a avut de suferit. Nuvela rămâne valoroasă în primul rând prin surprinzătoarele răsturnări de situație, prin ironia complice a autorului și prin umorul, când paradoxal, când rafinat cultivat de un om cu o vastă cultură.

Romantismul Biedermeier manifestă înclinație înspre pasiuni temperate, intimism și idilism asociate valorilor domestice. Majoritatea operelor de factură Biedermeier au și un conținut moralizator, însă scriitorilor nu le lipsește ironia și spiritul critic față de aspectele negative întâlnite în societatea vremii. Preferința pentru confortul domestic atrage după sine interesul pentru acele realizări sau inițiative care au îmbunătățit viața oamenilor. Iată de ce, romanticii români, bine instruiți și umblați prin țările apusului, în special prin Franța, se arată deosebit de receptivi față de tot ce înseamnă progres. Ideile pe care le susțin au ca finalitate ameliorarea condițiilor de viață din propria lor țară precum și o mai rapidă dezvoltare a civilizației românești.

Scrierile lui Alecu Russo au, majoritatea, un caracter mamorialistic, fapt ce îi permite autorului să ne ofere numeroase date despre Moldova din vremea sa, dar și să procedeze la incursiuni în istoria acesteia, cărora să le adauge propriile comentarii despre lucrurile care ar conduce la schimbarea în bine a ei. Russo meditează asupra destinului acestei părți de lume pe care o redescoperă ca fiind plină de farmec și de un pitoresc aparte. Evocarea capătă un aer ușor nostalgic, întrucât scriitorul nu își poate reprimă atașamentul față de locurile despre care scrie cu atâta căldură:

⁷ Ibidem, p.24

„Dacă din întâmplare faci o plimbare sentimentală pe colinele care încing Iașii la apus; dacă-ți dai osteneala să urci până la feluritele mănăstiri, și, cu deosebire la Galata care, o spunem cu umilință, ține de Sfântul Mormânt, dacă te oprești la câțiva pași de ruinele palatului Ipsilanti, căzut în zorii lui ca și stăpânii, uimirea ce te cuprinde e mare pe cât de frumoasă e panorama pe care o desfășoară Iașii. Poetule, ascute-ți creionul, artist, pregătește-ți penelul...”⁸. Ultimele cuvinte sunt cele care trădează implicarea emoțională a autorului care, mai târziu, ne va înfățișa și o altă latură a orașului, de data aceasta întemeindu-și informația pe date istorice și pe observații exacte. Din scrierea sa, Iașul ne apare ca un oraș cosmopolit, în care viețuiesc felurite rase de oameni, vorbind diferite limbi și manifestând diverse obiceiuri și ocupații, care ies în lume în felurite veșminte sau porturi. Populația ni se prezintă ca un amestec eterogen de neamuri, iar arhitectura orașului nu se compară cu nimic altceva decât cu un „monstru” în care clădirile luxoase alternează într-un amestec bizar cu cele sărăcicioase. Acest amestec va stârni vizitatorului, dacă nu admirația, cel puțin curiozitatea de a te apropia și a-i studia ciudata alcătuire și culoarea.

La fel cum procedase și Alecsandri când a scris *Balta Albă*, Alecu Russo ține să demonstreze că și această capitală de provincie se caracterizează printr-un amestec fascinant de lux și sărăcie, de eleganță și corceală, de aristocrație și lume pestriță, de spirit negustoresc și de trândăveală orientală:

„Închipuiți-vă acum amestecul tuturor acestor rase, popoare, caste, cu coloarea lor locală, cu costumele pestrițe, cu moravurile lor particulare, cu înfățișările foarte deosebite, într-o atingere zilnică, întâlnindu-se, salutându-se pe uliți, grămădindu-se într-o anticameră, strângându-și mâna într-un salon, fără uimire și curiozitate”⁹.

Indiferent la ce fragment al operei ne-am opri, nu se poate să nu simțim disponibilitatea scriitorului de a-și vedea orașul intrat pe calea modernizării. Minuțios, dar ferm, Russo distinge cauzele rămănerilor în urmă ale societății moldave. Acestea țin, în primul rând, de mentalitatea conservatoare, de modul de viață neimplicat în acțiune. Desigur, soluțiile avansate de scriitor sunt de bun simț, pentru că, odată schimbările produse în felul de gândire al oamenilor, s-ar produce și avansarea țării. Niciun alt om nu vede lucrurile mai în negru decât ieșeanul însuși care crede că totul e putred în acest colț de lume, fără însă a ridica un deget ca să schimbe ceva.

Pe acest locuitor al Iașilor îl chinuiește „boala plictisului” ale cărei pricini stau în „viața turcească”, adică în „viața de nelucrare”. Scriitorul admite cu regret că oamenii Iașului printre care se include pe sine, *nu trăiesc*, ci doar *vegetează*, într-o „*înțepeneală letargică între slujbe ușoare și venituri îndestulătoare*”. În lumea lui, ignoranța se amestecă cu patima după avuție, toate acestea fiind întovărășite de prejudecățile rutinei și de un „pedantism ridicol” care înăbușă din fașă până și inițiativa unora care s-ar dovedi mai îndrăzneți și ar manifesta spirit de acțiune. Și ca totul să culmineze, rădăcina răului pornește din nepotrivita educație din familie, loc în care copiii nu au niciun drept la opinie sau nu trebuie să arate că nu li se supun părinților.

⁸ Alecu Russo, *Iașii și locuitorii lui la 1840*, în volumul *Cântarea României*. Selecție, postfață și bibliografie de Teodor Vârgolici. București, Editura Minerva, 1980, p.136

⁹ Ibidem, p.134

Numai că, pe cât de nostalgică s-a dovedit evocarea istoriei orașului sau a peisajului, pe atât de necruțătoare este ironia cu care scriitorul înfierează lipsa de orizont, platitudinea, meschinăriile cultivate în mod gratuit, care distrug societatea din interior.

Valoarea unei scrieri precum *Iașii și locuitorii lui la 1840* este dată de autenticitatea imaginilor, de precizia de care dă dovadă scriitorul în realizarea detaliilor și în redarea culorii locale, elemente pe care le întâlnim și în *Studie moldovană*, în care talentul lui Russo este pe deplin dovedit. În scrierea pe care o aminteam, „descrierea Iașului este făcută plastic, prin selectarea amănuntelor caracteristice și prin distribuirea echilibrată a acestora în cadrul scenelor și tablourilor”¹⁰.

Proza lui Russo impresionează prin finețea detaliilor, prin umorul bonom și prin pitorescul imaginilor. Manolescu a intuit faptul că Russo se arătase mai curând interesat de „prefacerea sufletească” decât de cea a instituțiilor. În plus, în *Studie moldovană*, Russo face o bună impresie de fin ironist, „capabil să scrie o pagină în doi peri în care prefacerea morală e văzută prin grila celei vestimentare, ca într-o veritabilă semiotică a pantalonului, fracului și jilecii”¹¹, așa cum se prefigurează lucrurile în următorul fragment din opera sa: „*Precum primăvara rupe gheața, umflă pâraiele și pornește puhoaietele, așa schimbarea costumului fu sămnușul pornirii duhului de deșteptare. Ideea și progresul au ieșit din coada fracului, dărâmând în dreapta și-n stânga bunul și răul, clătinând toate obiceiurile și toate credințele oamenilor vechi*”.

Dacă urmărim ideile cuprinse în scrierile romanticilor noștri, observăm că, pentru aceștia, progresul este înțeles ca o evoluție domoală, gândit pe măsura moderației din formulările politice pe care le aflăm în *Dorințele partidei naționale în Moldova*.

Nostalgia scriitorilor moldoveni față de ceea ce înseamnă tradiție se explică prin aceea că ei își doresc reformarea țării fără să zguduie totul din temelii și fără să demoleze înfăptuirile unor etape istorice pe care ei le evocă entuziast. Atât ideile politice cât și cele literare trădează un spirit moderat, moderația fiind vizibilă și în spiritul critic. Temperanța aceasta, specifică formulei Romantismului Biedermeier, caracterizează și operele lui Kogălniceanu și Alecsandri. La acesta din urmă, remarcăm că, atunci când amintește de contrastele din societatea moldovenească, o face cu un umor copios, sancționând prin răs tarele și aspectele negative ale universului social din timpul său. Mai mult, când face acest lucru, Alecsandri afișează un aer nevinovat și privește totul prin ochii unui personaj pus să joace rolul unui turist străin pentru care tot ceea ce vede este nou și, uneori, greu de explicat. Firește că surprindem privirea complice a scriitorului, care adoptă în *Balta Albă* această perspectivă a străinului picat pe niște meleaguri necunoscute, pentru a pune într-o lumină mai puternică aceste contraste. Personajul, acel simpatic „zugrav franțez”, nu este decât un alter-ego al scriitorului însuși.

Turistul, ajuns pentru prima dată la gurile Dunării, ar dori să cunoască ce fel de țară este aceasta de care habar nu avea că s-ar fi aflat pe suprafața pământului. Încă de la primele experiențe prin care trece în drum spre un loc despre care auzise că ar fi miraculos, străinul nu știe ce să creadă referitor la gradul de civilizație al lumii în care tocmai a pătruns. Voiajul înfiorător cu o căruță trasă de „două mâțe postite”, sărăcia locului în care abia a găsit adăpost

¹⁰ Teodor Vârgolici, *Postfață* la volumul *Cântarea României*, de Alecu Russo, București, Editura Minerva, 1980, p.166

¹¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*. Vol.I. București, Editura Minerva, 1990, p. 216-217

peste noapte contrastează profund cu organizarea occidentală a unui bal, cu perfecțiunea cu care persoanele mai elevate vorbeau limba franceză și cu eleganța ținutei lor.

Perplexitatea călătorului persistă, deoarece nu poate afla răspunsul la întrebarea dacă această țărișoară este una sălbatică sau una civilizată, de vreme ce întâlnești la tot pasul „ticăloșia pitorească” în amestec cu luxul orbitor. De aceea, „*acel amestec de toate contrasturile mă silea să mă cred când într-o insulă din Oceania, când într-o capitală a Evropei, și prin urmare nu știam cu siguranțe dacă acele ce videam era un vis a închipuirii mele sau lucruri în ființă*”¹².

Progres însemna, în viziunea lui Alecsandri, înlăturarea acelor aspecte cvasi primitive care dădeau aerul de înapoiere unei țări care știa, totuși, să țină pasul cu civilizația europeană și încerca să se modernizeze cât mai repede. Moldova, după cum ne apare în scrierile romanticilor români, era o țară în care barbaria și civilizația nu se excludeau una pe cealaltă, însă pledoaria pe care Alecsandri o face pentru modernizare rămâne una moderată, iar spiritul critic, unul blând.

Alecsandri, ca și alți scriitori romantici de la noi, au rămas fideli programului romantismului românesc, enunțat de Kogălniceanu. Scrieri precum *Balta albă*, *Borsec*, *O primblare la munți*, au și menirea de a populariza câteva dintre cele mai pitorești locuri din țară pe care turiștii de pretutindeni sunt îndemnați să le viziteze.

Alecsandri, un spirit solar, născut parcă cu „demonul călătoriilor”, rămâne mereu atras de unicitatea peisajului, mărturisindu-ne preferința pentru albastrul mărilor și pentru seninul cerului mediteranean. Vrajit de farmecul spațiilor exotice, „descoperim în Alecsandri un precursor al mirajelor simboliste”¹³, care se lasă fascinat de coloritul și de misterul celor mai neașteptate locuri. Un călător precum Alecsandri nu încetează să laude savoarea bucatelor și pune toată măiestria de povestitor în a descrie deliciul unui borș călugăresc. Plăcerea povestirii, ca și „locvacitatea monologantă” de care amintea Mircea Zăciu fac din Alecsandri un precursor al lui Hogaș și al lui Sadoveanu.

Bibliografie:

Surse primare:

Alecsandri, Vasile, *Balta Albă. Proze*. Volum îngrijit și prezentat de Z. Ornea București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

Russo, Alecu, *Cântarea României*. Selecție, postfață și bibliografie de Teodor Vârgolici. București, Editura Minerva, 1980.

Bibliografie critică:

Ghica, Ion, *Introducere la Scriitori către V. Alecsandri*. Volum îngrijit și prezentat de Al. George. București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*. vol.I. București, Editura Minerva, 1990.

¹² Vasile Alecsandri, *Balta Albă. Proze*. Volum îngrijit și prezentat de Z. Ornea. București, Editura Fundației Culturale Române, 1995, p. 87

¹³ Mircea Zăciu, *Viaticum*. Ediție revăzută și adăugită. Cluj, Editura Cartimpex, 1998, p.114

- Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Biedermeier*. Traducere de Alina Florea și Sanda Aronescu. București, Editura Minerva, 1998.
- Vârgolici Teodor, *Postfață* la volumul *Cântarea României*, de Alecu Russo. București, Editura Minerva, 1980.
- Zaciu, Mircea, *Viaticum*. Ediție revăzută și adăugită. Cluj, Editura Cartimpex, 1998.
- Zamfir, Mihai, *Din secolul romantic*. București, Editura Cartea românească, 1989.

NOTES ABOUT THE LINGUISTIC EXPRESSION OF THE ASPIRATION TOWARDS THE ABSOLUTE IN TRAIAN DORZ'S POETRY

Florina-Maria Băcilă, Assist. Prof., PhD, University of the West, Timișoara

*Abstract: Our paper's aim is to take into consideration the fact that the lyrical universe of Traian Dorz – a contemporary Romanian poet, unfortunately a less studied writer, author of thousands of poems with mystical approach and of many volumes with memoirs and religious meditation – implies the usage, with stylistic value, of some terms or collocations that refer to living in and for eternity (in accordance with the Christian vision upon this dimension), to the aspiration towards the absolute and immortality. Thus, we will have in view the special connotations of the noun **nehotar** (absent from the Romanian dictionaries). This is one of the atypical derivatives with the prefix **ne-** that contributes, in the author's works, to the configuration of the lyrical frame and to the construction of the poetical arts. The above-mentioned word highlights mostly figurative meanings (the result being surprising lexical combinations), illustrated through the means of other equivalent elements or elements belonging to the same semantic field. Beyond the simple usage of certain meanings, more or less known, the semantics of this noun emphasizes the author's artistic belief, his vision upon life and Divinity.*

Keywords: derivation, prefix, Semantics, Stylistics, mystical-religious poetry

În cadrul clasei de afixe ale românei, prefixele de negare formează o categorie aparte, a cărei caracteristică o constituie marcarea opoziției negativ / pozitiv. Pe plan morfologic, acestea fac parte din sistemul derivării, iar pe plan semantic – din acela al antonimiei.

De origine slavă, foarte răspândit în toate epocile de dezvoltare a limbii noastre și în toate stilurile, *ne-* este cel mai frecvent și mai productiv prefix de negare în română, cu o complexitate semantică demnă de semnalat (motiv pentru care s-a și bucurat de o atenție specială din partea cercetătorilor), întâlnindu-se, de obicei, la formarea cuplurilor antonimice alcătuite dintr-un termen pozitiv și unul negativ derivat – mijlocul cel mai des utilizat pentru realizarea antonimiei în limba română, pornind de la aceeași rădăcină. *Ne-* fie exprimă negația propriu-zisă, opoziția (totală sau parțială), contrariul (**neadevărat**, **nelămurit**, **nemulțumit** etc.), fie conferă o valoare privativă derivatelor, mai ales în cazul substantivelor abstracte, redând lipsa, absența, insuficiența noțiunii exprimate de bază (**neastâmpăr**, **necurăție**, **necuviință**, **neplăcere**, **nesomn**, **neștiință** etc.)¹. Funcția fundamentală a lui *ne-* este deci aceea de a nega conținutul semantic al bazelor cărora li se atașează, formând cuvinte cu valoare negativă în raport cu noțiunile pozitive corespunzătoare.

În multe contexte, o calitate a formațiilor cu prefixul *ne-* n-o reprezintă însă – din punct de vedere stilistic – numai negarea cuvântului de bază, ci ele sunt marcate expresiv și datorită faptului că, în structura lor, conțin pozitivul din care au fost alcătuite, îl neagă, exprimându-l².

Derivatele cu *ne-* aparțin unui număr mare de clase lexico-gramaticale: astfel, potrivit cu structura limbii române, aproape orice substantiv sau adjectiv poate da naștere unui cuvânt nou cu ajutorul prefixului în discuție; pe lângă aceasta, *ne-* „creează formații nestabile care, în

¹ Vezi FCLR II, p. 164.

² Vezi Ion Coteanu, *Creația lexicală în poezia noastră nouă*, în „Limba și literatură”, II (1956), p. 95-96; Paula Diaconescu, *Concepte moderne în analiza limbii. Implicațiile lor în analiza stilistică a textului literar*, în „Limba și literatură”, 1974, vol. IV, p. 644-645.

corelație cu corespondentul pozitiv, alcătuiesc construcții expresive”³. Așadar, sub aspect logic, posibilitatea de a crea cuvinte noi prin prefixare cu *ne-* apare teoretic nelimitată⁴, întrucât „*conținutul oricărui termen poate admite logic negarea lui prin simplă absență* [subl. aut.]”⁵.

Marea productivitate a lui *ne-* în română și complexitatea semantico-stilistică a acestuia permit, îndeosebi în poezia actuală, realizarea unor creații personale ad hoc, extrem de sugestive. Ne referim la atașarea prefixului *ne-* unor substantive concrete care, în limbajul curent, nu au corespondent antonimic. Din punct de vedere strict lingvistic, fenomenul nu reprezintă o abatere de la regulile generale ale formării cuvintelor, unui anumit lexem putându-i-se adăuga, pentru marcarea negației, prefixul menționat. De altfel, în lirica modernă, derivatele negative nu au, de cele mai multe ori, un echivalent lexical: aceste antonime, rod al creației poezilor, sunt întrebuințate în structuri inedite, se abat de la uz, situându-se dincolo de rigorile normei, pe care autorii le încalcă deliberat pentru a obține un maximum de efecte expresive, ilustrând disponibilitățile uluitoare ale derivatelor respective. În limbajul poetic actual, derivatele cu *ne-* măresc, așadar, considerabil numărul seriilor antonimice realizate ca opoziții semantice privative. Pe lângă cuvintele prefixate cu *ne-* care se încadrează într-un model existent în limbă, apar altele, numeroase, care nu respectă schema comună, deși sunt create în aceeași manieră. „Abaterea” în formarea lor se realizează prin simpla depășire a unei norme semantice în special în cazul substantivelor (cuvântul de bază nu este totdeauna un abstract al calității).

De pildă, substantivul concret *hotar* nu acceptă, în mod curent, o eventuală derivare cu prefixul negativ *ne-*, care se atașează, frecvent, unui adjectiv (calificativ sau provenit din participiu), unui verb ori unui termen abstract din punct de vedere semantic, pentru a indica o valoare negativă, un antonim al acestuia. În lirica lui Traian Dorz⁶, am identificat însă 13

³ DLRM, s.v.; vezi aceeași idee în MDE, s.v.

⁴ În acest sens, în lucrarea *Negația în limba română*, București, Editura Fundației România de Măine, 2003, p. 163, Constantin Dominte arată că, „în limba vorbită, orice cuvânt, în principiu, poate fi derivat cu prefixul *ne-*, luând naștere ceea ce am putea numi «derivate libere»”; cf. și Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 172: „De altfel, în cazul lui *ne-*, nu cuvintele gata făcute sunt vrednice de reținut, ci *capacitatea* [subl. aut.] prefixului de a face cuvinte, ba chiar de a face tot ce-i place, ca tăgadă, în vorbirea noastră vie.”; *ne-* „neagă tot ce vrei, cu o ușurință pe care n-o găsești lesne în alte limbi, ba dă îmbinări expresive, poate fără echivalent [...]. Căci într-adevăr cu *ne-* te joci de-a negatul în toată împărăția vorbirii.” (idem, *ibidem*, p. 173).

⁵ Paula Diaconescu, *op. cit.*, p. 644; cf. și Simona Constantinovici, *Palimpseste argheziene. Curs de lexicologie aplicată*, Timișoara, Editura Politehnica, 2005, p. 191-206 *passim*.

⁶ **TRAIAN DORZ** s-a născut la 25 decembrie 1914, în satul Rături (azi, Livada Beiușului), județul Bihor. La vârsta de 16 ani, aderă la „Oastea Domnului”, mișcare religioasă inițiată de preotul Iosif Trifa la Sibiu, în 1923, având drept scop renașterea spirituală „a Bisericii noastre [Ortodoxe – n.n. F.-M.B.] și saltul calitativ moral, cultural și social în Hristos, al poporului nostru” (Traian Dorz, *Hristos – mărturia mea*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2005, p. 260). De prin 1933 începe să scrie poezii de factură mistică, pe care le trimite spre publicare la Centrul „Oastei Domnului” din Sibiu. Începând din 1934, Dorz devine colaborator apropiat al preotului Trifa, iar un an mai târziu îi apare primul volum de versuri, intitulat *La Golgota*. Continuă să scrie și să publice în libertate până la sfârșitul lui 1947, când este arestat de Securitate. Cu foarte puține întreruperi, a petrecut 17 ani în închisorile comuniste, acuzat fiind pentru apartenența sa la mișcarea „Oastea Domnului” (organizație ce fusese scoasă în afara legii), pentru activitatea intensă și bogată în cadrul acesteia, pentru implicarea în coordonarea ei la nivel național, pentru scrierea, posesia și răspândirea de materiale religioase neautorizate. În ciuda condițiilor de detenție, a repetatelor arestări, anchete, percheziții, amenințări, amenzi etc., Traian Dorz creează sute și mii de poezii, deschizând lungă serie a *Cântărilor Nemuritoare*; cele mai multe au fost puse pe note și constituie un veritabil tezaur muzical al asociației „Oastea Domnului”, însă ele au ajuns să fie cunoscute și de către membrii altor confesiuni creștine. În perioada regimului comunist, volumele sale au

ocurențe ale derivatului (oarecum atipic) *nehotar*⁷ < *ne-* + *hotar*, termen de origine maghiară (< magh. *határ* „graniță”, „ținut”⁸), glosat în dicționare astfel: „linie de demarcație care desparte o proprietate, o moșie, o așezare, un sat sau un oraș de altul”; „linie de demarcație care desparte o țară de alta; frontieră, graniță”. Lucrările lexicografice indică drept sinonime (figurate) substantivele *limită*, *margină*, *capăt*, *sfârșit*; prin urmare, semantismul lui *nehotar* implică nemărginirea, lipsa oricăror limite, altfel spus, negarea lor.

Acesta este și cazul unei structuri dintr-o poezie dorziană dedicată atributelor de esență divină ale lui Iisus Hristos și transformărilor uimitoare pe care El le aduce și astăzi în viața celor ce-L urmează: „Tu-mi ești **nehotar iubirii**, / neclintire-ncredințării, / adâncime-nțelepciunii / și răsplată ascultării” (CDr: 171, *Tu-mi înlături îndoiala*⁹). Fragmentul citat se constituie, în fapt, ca o veritabilă definiție a Divinității¹⁰, realizată prin intermediul unei construcții cu dativul adnominal și cu cel posesiv (= „Tu ești **nehotarul iubirii mele**”); într-adevăr, în concepția creștină, Dumnezeu este Acela Care, prin infinita Sa dragoste pentru omenire, ne poate ajuta să depășim granițele firești ale iubirii¹¹, ale nădejzii și ale supunerii, ale priceperii depline, să atingem treapta superioară a dragostei creștine, de tip *agape*, ce presupune, în mod obligatoriu, o generozitate fără reproșuri, o bunăvoință inegalabilă, atotcuprinzătoare, izvorâtă dintr-o inimă care, pur și simplu, nu caută niciodată altceva decât binele suprem al celuilalt, indiferent dacă acesta merită sau nu să fie iubit, deci independent de ceea ce face sau de ceea ce este el (cf. *Matei* 5: 43-45¹²). Încununare a tuturor trăirilor lăuntrice binecuvântate, iubirea jertfitoare reprezintă condiția sine qua non a miracolului vieții: „Prin toată existența ne-ai arătat iubirea, / în mii și mii de feluri vădind același har, / – ci n-am putut să-i credem atât **nemărginirea** / ca-n Clipa-cea-eternă a Jertfei, pe Calvar.” (CNem: 174, *S-au dus, pierind, milenii*; de semnalat, în text, prezența unui alt derivat cu *ne-*, care generează efecte stilistice similare).

putut circula (în clandestinitate) numai sub formă dactilografiată sau copiate de mână, iar o parte dintre versuri au văzut lumina tiparului în străinătate, prin bunăvoința unor creștini care au apreciat talentul creator, spiritul profund religios și vocația de „misionar laic” a acestui poet român. Traian Dorz a trecut la cele veșnice la 20 iunie 1989, în localitatea natală. După 1990, multe dintre scrierile lui (poezii, memorii sau meditații) au fost publicate în țară, la edituri precum „Oastea Domnului” din Sibiu sau „Traian Dorz” din Simeria.

⁷ Termenul nu este înregistrat în lucrările lexicografice curente, mult mai cunoscute fiind, de altfel, derivatele *nehotărât* și *nehotărâre* – cf. Ecaterina Mihăilă, *Formațiile negative cu prefixul ne- din cadrul grupului nominal în poezia română actuală*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XXXV (1984), nr. 4, p. 337, unde se precizează că „substantivele cu prefixul *ne-* au, în marea lor majoritate, un corelat adjectival sau verbal (adică, de la aceeași temă, există un adjectiv sau un verb). Cel mai adesea corelatul este format pe terenul limbii române.”.

⁸ DA, s.v.; și alte lucrări lexicografice cunoscute indică același etimon pentru rom. *hotar*.

⁹ Spre a nu îngreuna parcurgerea notelor de subsol, am optat, în studiul de față, pentru notarea, în text, a trimiterilor (cu abrevieri) la volumele (aparținând lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvențele lirice, urmate de numărul paginii / paginilor la care se află fragmentul respectiv și de titlul poeziei. Toate sublinierile din versurile citate ne aparțin.

¹⁰ Vezi, în acest sens, alte două fragmente conținând, în locul derivatului *nehotar*, frazeologisme cu aceeași semnificație: „Tu ești **Cel fără hotar**” (CNoi: 43, *Doamne, Dumnezeul nostru*); „[...] Tu, Cel Fără Seamăn / și **Fără de Hotar**” (CCm: 78, *Ca mugurul ferice*); cf. și CCm: 50, *Noi Te dorim*: „Că-n noi e totul mărginit, / dar **Tu n-ai margini, nici sfârșit**.”.

¹¹ Ideea este dezvoltată într-un poem-epistolă conceput ca o epopee în versuri despre adevărata dragoste, la temelia căreia nu poate sta decât continua (și necesara) jertfă de sine: „Este-acel hotar la care încetează-n totul firea, / încetează mărginitul, începând **nemărginirea**.” (Cİnd: 123, *Scrisoare despre jertfă*); cf. și CÎnv: 178, *O, toate ne-amintesc...*: „Seninul fericit sub care / am ars pe-al rugăciunii-altar / să ne-amintească-n veci că-n jertfa / pentru iubire **nu-i hotar**.”.

¹² Trimiterile la textele biblice din lucrarea de față conțin titlul cărții respective, urmat de numărul capitoului și al versetului / al versetelor la care se face referire.

Alteori, pentru aceleași valențe semantice legate de absența limitelor în iubire, ca trăsătură definitorie a lui Dumnezeu (cf. „**Nemarginea Iubirii**” – CA: 149, *Adevărul, Legea Firii* – sau versetele biblice din *I Ioan* 4: 8, 16) și, în consecință, a celor credincioși („Vino, lacrimă,-n privirea / ce-o arăt spre dragii mei, / tu le spui **nemărginirea** / **dragostei** ce-o am spre ei.” – CCnț: 133, *Vino, lacrimă, cu mine*), autorul întrebuințează fie formații cu prefixul *ne-* din această sferă (**nemargine**, **nemărginire**), fie locuțiunea (adjectivală / adverbială) *fără (de) hotar* „(în chip) nesfârșit, nemărginit”: „Tu treci prin Timp topindu-l și-aripa Ta de har / mă nalță-n armonia ce arde și vibrează, / iar când din nou mă-ntoarce **o fără de hotar** / **iubire** de prin toate mai cald mă-mbrățișează.” (CDr: 68, *O, ceas al Rugăciunii!*); „Peste fața Ta răsar / cerurile de cleștar, / lacrimi **fără stăvilor** / și **iubiri fără hotar**.” (CNem: 65, *Sfânt Izvor însângerat*; de reținut sinonimia contextuală a celor două sintagme cu rol de atribute); „... O, dacă-am fost 'noiți prin Har, / născuți din Dumnezeu, / atunci, **iubind fără hotar**, / ne-am înălța mereu” (EP: 46, *Întâi să fim*), fie construcții conținând verbul *a avea* la forma negativă, urmat de substantivul *hotar* și / sau de unul dintre sinonimele sale (în structuri deseori redundante): „Căci **dragostea desăvârșită** / și adevărul **n-au hotar** / când sufletul și le-mpreună / e sfânt, dar mut, ca un altar.” (CA: 57, *Cât de străin îmi e*); „C-a Ta **iubire n-are margini**, / nici început și nici sfârșit, / că nimeni și nimic, ca Tine, / nu-i vrednic a mai fi iubit.” (CCm: 60, *Iisuse, când purtat de patimi*); „O, crește-mi **iubirea**, Iubite Iisus, / în starea și-n locul în care m-ai pus! / Să port pretutindeni belșugu-i de har / și-a ei **revărsare să n-aibă hotar!**” (CCm: 75, *O, crește-mi iubirea*); „Numa-n **iubirea Ta**, Iisuse, / **n-am nici hotar și nici sfârșit**, / pe Tine Te iubesc atâta / pe cât ești Tu: **Nemărginit**.” (CCm: 97, *Iubesc pe-ai mei*)¹³. Desigur, comparativ cu perifrazele, formațiile prefixate (unele dintre ele obținute, ca rezultat al tendinței de economie în limbă, prin contragerea unor grupări echivalente cu semnificație negativă sau privativă) dispun, în general, de un plus de inedit și de expresivitate, motiv pentru care sunt și preferate în lirica modernă.

Iar dacă *Eterna Iubire* (cf. poezia cu același titlu în EI: 5-6) învinge, până la urmă, toate obstacolele (vezi *I Corinteni* 13: 7), de aici decurge, în mod logic, certitudinea că în punctul de convergență dintre coordonatele axei temporale și spațiul de concentrare și de răspândire a dragostei se anulează orice barieră: „Cum să pot uita-ntâlnirea cu-al **iubirilor focar**, / unde **clipa** sau **vecia** au același **nehotar?**” (CUrm: 188, *Cum să pot uita eu, Doamne?*)¹⁴.

În opera poetică a lui Traian Dorz, derivatul *nehotar* este prezent și în structuri care ilustrează desființarea limitelor când vine vorba despre o altă mare virtute teologică – suprema cutezanță de a viețui creștinește, cu entuziasm, consecvență și neclintită speranță, întru desfătarea și purificarea sufletului mereu mai apropiat de Dumnezeu (cf. *Efesenii* 3: 12): „Tu

¹³ Vezi construcțiile similare (cu aceeași semnificație) conținând verbul *a fi* și substantive (cvasi)sinonime cu *hotar*: „O, ești Frumos cum e Iubirea, / dumnezeiescul Har slăvit, / **Iubirea** care, **ca și Tine**, / **e fără margini și sfârșit!**” (CCm: 143, *În fața Ta plec ochii umezi*); „Te voi slăvi de-a pururi mereu mai fericit, / că-n **dragostea cerească nu-s margini**, / **nici sfârșit**.” (CNoi: 83, *O, n-am să uit*); cf. și CCm: 80, *Iubirea Ta*: „**Iubirea Ta** n-are / un ultim salut, / **e fără de capăt** / ca fără-nceput.”, sau CÎnd: 106, *Când gândesc...*: „... Toate gândurile mele, doar iubire, / împletite-n rugăciune liniștit, / se înalță printre lacrimi, mulțumire / peste ceruri, pân' Acolo, dăruire / **Inimii ce fără margini m-a iubit!**”.

¹⁴ Cf. aceeași idee în următorul fragment în care apare un alt derivat cu prefixul *ne-*, întrebuințat cu o semnificație similară: „Când Tu-mi cobori dumnezeire, / ființa mea-i strălucitoare, / **clipita** mea-i **nemărginire**, / cântarea mea-i nemuritoare!” (CNem: 167, *Când Tu-mi cobori*).

porți înflăcărarea noastră / spre-al îndrăznelii **nehotar**, / să n-aibă pentru noi pământul / nici depărtări, nici stăvilar.” (CCm: 46, *Măreață Taină-a-mpărtășirii*); de remarcat, în finalul strofei citate, dubla negație, cu întrebuintarea lui *nici* repetat, precum și continuarea – prin parafrazăre – a mesajului din primele versuri în următoarele două: în fața tainei insondabile a absolutului lui Dumnezeu, încercările inerente de împotrăvire a condiției noastre de pământenii (supusă foarte adesea păcatului) sunt sortite eșecului.

Din dorința de plasticizare a contrastelor, coroborată cu efectul creat de concizia maximă a expresiei, substantivul *nehotar* este poziționat, uneori, în cadrul aceluiași vers, în vecinătăți ce generează, contextual, o antonimie lexicală: „Tu anii mei de beznă i-ai preschimbat în har, / sfărâându-mi îngustimea, făcând-o **nehotar**.” (CDr: 16, *Tu ești Acela Care!*). În viziunea eului liric, numai Divinitatea poate suprima limitările proprii firii omului, eliberând-o de constrângeri arbitrare (vezi *Ioan* 8: 32; *Filipeni* 4: 13) și preschimbând efemerul în nemurire: „Limitele nu vin să despartă, ci să contureze o făptură, iar ele exprimă astfel plinătatea, făcută prin ele să țină. [...] Când e înfrânt diavolul? Atunci când, înțelegând că totul are hotare, știi să transformi limitația într-una ce *nu* [subl. aut.] limitează; când așadar nu e vorba de limitația de care fugi neîncetat, ci de aceea la care poți rămâne neîncetat. Diavolul e înfrânt când hotarul vine dinăuntru, nu din afară; când ai nelimitația înăuntrul și nu în afara hotarelor.”¹⁵.

DA, s.v. *hotar*, arată că, din expresii de tipul *a călca hotarul*, *a ieși din hotar*, s-au putut naște, prin extensiune semantică, înțelesurile „loc mărginit de hotare, moșie, proprietate (mare)”, „regiune, ținut, țară”¹⁶. Aceste semnificații sunt actualizate în strofa de mai jos, selectată dintr-o poezie dedicată indefinibilului „dor sfânt” – sentiment ce animă ființa în pendularea ei între agonie și extaz, între înălțimi și abisuri, între trecut și viitor, pregătind-o pentru desprinderea de acel „aici” și pentru ancorarea definitivă la „Țărutul Celălalt”¹⁷ – acel „Dincolo” încărcat de sacralitate, unde nu mai există niciun fel de graniță între reperele extreme ale unor dimensiuni aparent contrastante, antinomice: „Dar e mare și e mic, / de nu-l pot opri-n nimic, / nici în taină, nici în har, / ci mi-ar umple-un **nehotar** / între zare și-ntr vis, / între soare și abis / și mă leagă în înalt / între-un cer și celălalt.” (CS: 118, *Doamne, dorul meu de-acum*); în cazul de față, prefixul *ne-* „tăgăduiește marginirea, localizarea exactă, fixarea necruțătoare în spațiu”¹⁸, derivatul amintind, de fapt, aspirația ființei umane spre a comunica dincolo de limite. Să nu uităm, în treacăt, că *dorul* „e un cuvânt tipic de contopire a sensurilor, iar nu de simplă compunere a lor; e un cuvânt al deschiderii și totodată închiderii într-un orizont; unul al intimității cu depărtările, al aflării și căutării; al lui ce este și ce nu este; al lui ce poate fi și ce nu poate fi; un cuvânt al știutului și neștiutului, al limitației și nelimitației, al concretului și abstractului, al atracției de ceva determinat și al pierderii în ceva indeterminat. Are o splendidă suveranitate în el – dar e un cuvânt al inimii numai, nu și al gândului, după cum e un cuvânt al visului, și nu întotdeauna al faptei.”¹⁹.

¹⁵ Constantin Noica, *op. cit.*, p. 208-209.

¹⁶ DA, s.v.; sensurile menționate sunt semnalate, evident, și în alte lucrări lexicografice, fără a li se indica însă proveniența.

¹⁷ Sintagma apare frecvent în lirica dorziană – vezi, de pildă, CDr: 41, *Ce oare duci?*; CCm: 17, *Dor al dorurilor mele*; CŪrm: 153, *Între clipa asta*; CE: 109, *E-aproape Țărutul*; CViit: 7, *Duhule Sfânt, du-mă*.

¹⁸ G. I. Tohăneanu, *Prefixul ne-*, în „Orizont”, XXX (1979), nr. 28, p. 6.

¹⁹ Constantin Noica, *op. cit.*, p. 388-389.

Unele formații lexicale cu prefixul *ne-* nu numai că nu trimit la o reprezentare negativă, ci redau, paradoxal, o idee afirmativă („gândul pozitiv, exprimat la modul negativ”²⁰). Iată, în acest sens, un fragment dintr-o poezie concepută sub forma unui imn al singurătății asumate care individualizează actul creației (inclusiv pentru cei ce, în iureșul vicisitudinilor acestei vieți, au ales să-L slujească astfel pe Dumnezeu): „Și nu am decât cântarea de fior și jale, / cu ea-mi duc singurătatea pe divina-Ți cale, / cu ea-mi umplu **nehotarul** dintre lut și stele; / – Doamne, fă să Te slăvească îngerii cu ele.” (CE: 161, *Nu mai am*). Cu alte cuvinte, sacrificiul permanent pe care-l presupune „cântarea” (= creația) e singurul care poate anula distanța imensă dintre palpabilul existenței umane și caracterul infinit al Divinității; prin specificul ei, opera artistică e menită să dăinuie, facilitând legătura (altminteri, greu de realizat) între generațiile de ieri, de azi și de mâine și garantând, implicit, desființarea barierelor obișnuite ale timpului și ale spațiului, chiar și după dispariția fizică a talentului creator: „În hotarele existenței umane poate încăpea orice, dar nu lipsa de hotare. [...] Hotarul nu e margine, căci nu curmă; nu e doar graniță, căci nu desparte întotdeauna; nu este capăt, căci mai degrabă deschide, ca orizontul”²¹ și asigură „intrarea în alt orizont, cu cel vechi cu tot.”²². În definitiv, însăși viața trăită în iubire și în strânsă comuniune cu Dumnezeu devine o nesfârșită armonie făuritoare de sensuri adânci: „Iubirea n-are bătrânețe, / – din clipa când Te-am cunoscut, / prin ea, Tu, Dincolo de vreme / și veșnicie, m-ai trecut. // Prin ea, mi-ai prefăcut viața / un cântec fără de hotar / și-o ne-ntreruptă Tinerețe, / și-un unic sărutat de har.” (CCm: 5, [*Isus Hristos, al meu Prieten*]).

Această zonă a transcendenței, guvernată de autoritatea Creatorului, constituie, fără îndoială, sursa „nemuritoarelor cântări” de sorginte divină, inspirate în chip minunat, de nepătruns pentru cei mai mulți dintre pământenii: „Venind din al Tainei Ceresc **Nehotar**, / cu-adânc duh de taină ființa-nveșmântă, / purtând miera dulce lăsată de har, / fac dulce și duhul, și gura ce cântă.” (CS: 101, *Cântările noastre*). „Taina fără moarte și **fără de hotar**” (CCm: 99, *Spre lumile Luminii*) – definitorie pentru Împărăția Cerurilor – rămâne martora întâlnirii dintre eul liric și Dumnezeul Căruia I-a slujit în diverse tipuri de manifestare spirituală, inclusiv prin acordurile sacre măiestrit concepute spre glorificarea Lui: ele „sunt razele abia ivite / din Veșnic Fericitul Har, / ce-avea să-mi însorească viața / pe-un nemaimărginit hotar...” (CDin: 6, *Cântările Dintâi*; de reținut, în aceste versuri, prezența participiului negativ – din aceeași sferă semantică –, având funcția sintactică de atribut și rolul de a încheia un grup nominal sinonim cu derivatul *nehotar*). Totuși, frumusețea și măreția Divinității pot fi parțial oglindite, însă niciodată ilustrate, în integralitatea lor, într-o creație artistică plăsmuită prin strădania și devotamentul neobosit al unei ființe umane însetate de dorul veșniciei: „În ce cântări să te cuprind, / să-mi vii cât mai aproape, / căci câte **nehotare**-ntind, / nu mi te pot încapa!” (CS: 211, *O, clipa revederii Lui*).

În concluzie, din paleta de sensuri ale lui *nehotar* nu lipsesc referirile la sfera eternității, privită, în primul rând, ca locaș al lui Dumnezeu, ca Împărăție a Luminii și a Adevărului, spre care (în concepția creștină) El îi conduce pe cei credincioși. De altfel, de-a lungul întregii opere lirice a lui Traian Dorz, nu sunt deloc rare mărturisirile în legătură cu mult visatul „cer nou și pământ nou” (vezi *Isaia* 65: 17 și 66: 22), redat, printre alte procedee,

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 171.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 206-207.

²² Idem, *ibidem*, p. 207.

fie prin intermediul unui substantiv urmat de o locuțiune adjectivală echivalentă cu derivatul în discuție (vezi și *supra*): „**țărături fără de hotar**” (CCm: 79, *Am lăsat în urmă lumea*), fie printr-un alt derivat din același câmp semantic, cu formă de singular: „El, ținând **Nemărginirea**” (CA: 131, *Taina Crucii*); „Tu-ai făcut **Nemărginirea**” (CA: 162, *Care-i alt Dumnezeu mare?*); „Tu mărginești **Nemărginirea**” (EP: 55, *Tu, Care-ntreci*; de remarcat oximoronul generator de efecte expresive); „– O, Sfânt Numele Tău, Iisuse, / pecetluiește-L peste mine, / **Nemărginirea** să-mi deschidă / și Vecii să mi-i însenine!” (CBir: 98, *Când strig Numele Tău...*); „Când, purtați din slavă-n slavă / spre **Nemărginirea** Ta, / noi cântări cu noi cuvinte, / din noi stări Îți vom cânta...” (CUit: 127, *Slavă veșnică Ți-aducem*) sau de plural: „**Nemărginiri Divine**” (CCm: 146, *Nainte de-a fi fost vecia*); „**nemărginiri de cer**” (CS: 28, *De unde-am început*); „necuprinsul / **nemărginirilor cerești**” (CNem: 113, *Ce nalt e, Doamne*; în ultimele exemple avem de-a face cu determinări atributive sinonime, cea de-a doua fiind exprimată printr-un adjectiv derivat de la substantivul respectiv).

Din ansamblul aspectelor complexe pe care le presupune această dimensiune unde totul se ghidează după alte principii, câteva dintre notele sale definitorii se reflectă în momentele de intimitate din (și de după) rugăciune, atunci când sufletul își înalță tainic, într-o liniște profundă, simțirile spre Cer, căutându-și îndepărtata aură edenică: „Ce minunat ești în tăcerea / de după-al rugăciunii har, / când tot cuprinsul se-nveșmântă / cu-al cerurilor **nehotar!**” (CS: 45, *Ce minunat ești în lumina*). În asemenea clipe, „cerul, mai aproape de pământ – devine intim, aproape palpabil”²³, iar pacea interioară se convertește într-un semn al supunerii „față de o transcendență”²⁴. Și Sfinții Părinți ai Bisericii insistă asupra faptului că retragerea credinciosului în meandrele sinelui, starea lui de meditație și de contemplare îi deschid sufletul spre a-L (re)găsi pe Dumnezeu, spre a-L sluji și a-L onora, făcându-l „atent la o revelație devenită apropiată, accesibilă”²⁵; căci, dacă „prietenul Mirelui, care stă și ascultă pe Mire, se bucură cu bucurie de glasul Lui” (Ioan 3: 29), atunci, „pentru a auzi glasul Cuvântului, trebuie să știm să-I ascultăm tăcerea, să o învățăm mai ales, căci este «graiul veacului care va să vină».”²⁶. „Esențialul stării de rugăciune este tocmai «a sta acolo»: a auzi prezența unei alte persoane, cea a lui Hristos”²⁷.

În completarea celor afirmate anterior, să reținem că, în anumite poezii, *nehotar* apare în vecinătatea unor substantive al căror sens trimite la strălucirea conferită creștinilor de ființarea împreună cu Iisus (ca prioritate a existenței), până la asemănarea și deplina contopire cu El: „Hristos fiindu-ți frunții ceresc mărgăritar, / vei răspândi lumină pe-un *veșnic nehotar*.” (CS: 126, *Ca anii tinereții*). Semnificațiile expresiei poetice (aproape redundantă în această situație, din cauza asocierii derivatului în discuție, ce sugerează lipsa limitelor, cu adjectivul *veșnic*, implicând ideea de continuitate, de permanență) își găsesc ecou în textele

²³ Paul Evdokimov, *Rugăciunea în Biserica de Răsărit*. Prefață de Olivier Clément. Traducere: Carmen Bolocan, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 15.

²⁴ David Le Breton, *Despre tăcere*. Traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL, 2001, p. 147; cf. și idem, *ibidem*, p. 80-81: „Tăcerea spune ceea ce cuvintele ar fi probabil incapabile să traducă, ea înscrie emoția în durată în situația în care cuvintele nu pot reda importanța trăirilor.”

²⁵ Paul Evdokimov, *op. cit.*, p. 28.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 27.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 29; vezi și David Le Breton, *op. cit.*, p. 244: „Prin practica *tăcerii interioare* [subl. aut.], credinciosul încearcă să fie în mai mare măsură deschis față de prezența lui Dumnezeu și să respingă apăsarea profană a lumii înconjurătoare. De aici decurge *tăcerea de ascultare* [subl. aut.] a cuvântului divin față de care omul nu poate decât să tacă.”

biblice ale *Noului Testament* (vezi, de pildă, *Ioan* 8: 12 – „Deci iarăși le-a vorbit Iisus zicând: Eu sunt Lumina lumii; cel ce Îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții.”) și probează, o dată în plus, faptul că cei credincioși reprezintă, chiar prin statutul lor, o sursă de lumină constantă pentru oamenii din jur, pentru comunitatea în mijlocul căreia trăiesc (vezi *Matei* 5: 14 – „Voi sunteți lumina lumii”; cf. și versetele 15-16), dar – mai mult decât atât (trecând dincolo de orizontul îngust al lumii acesteia) –, cu proiecție înspre „Patria Luminii” (CCnț: 51, *De unde vii tu?*), acolo unde ei vor îmbrăca haina nemuririi și, drept consecință a ogîndirii chipului lui Dumnezeu în viața lor, vor fi învăluiți în minunata strălucire a grației divine²⁸. Pe de altă parte, potrivit concepției creștine, tocmai încercările sunt cele care pot confirma trăirea în lumina poruncilor Lui, precum și puterea Sa nemăsurată de a aduce biruința în clipele de impas ale existenței (vezi *II Corinteni* 12: 9-10), în vâltoarea cărora revărsarea harului ceresc devine, uneori, de-a dreptul copleșitoare, emanând puritate, seninătate, pace și asigurând (în ciuda oricăror impedimente) înțelegerea deslușită a lucrurilor: „În jarul alb al încercării / trăit-am stări de unic har, / cu profunzimi nebănuite, / cu limpezimi de **nehotar**.” (CCm: 75, *Mi-a fost*).

Alteori, derivatul *nehotar* trimite la ideea de „veșnicie” nu ca spațiu nesfârșit, ci ca durată nelimitată în viitor, care nu se supune niciunei determinări temporale, ca intrare într-o nouă dimensiune, situată dincolo de cea obișnuită, perceptibilă concret atunci când ființa umană își încheie misiunea pe acest pământ și se apropie de întâlnirea cu infinitul: „– Când ți se sting spre **Nehotar** / toți sorii vieții tale, / vai ție, dacă nu-ți răsar / de Dincolo de vale” (CDr: 44, *Ce crudă-i moartea!*). De altfel – așa cum și reiese din multe poezii ale lui Traian Dorz –, Dumnezeu este, prin însuși caracterul Său, sinonim cu timpul și spațiul nemuririi, cu sacralitatea ilimitată, privită sub diversele ei aspecte: „Voi nu știți ce-i iubirea / de n-ați pornit în lume / dorind **Nemărginirea**, / șoptind aprinsu-I Numel!” (CCm: 139, *De nu știți ce-i iubirea*); „Atotputernic Dumnezeu, / **Nemărginire** orbitoare” (CS: 57, *Eu Te iubesc, dar simt că nu-s*); „și mă treci prin stăvilarul Timpului încet și greu, / să cuprind **Nemărginirea** strânsă-n Tine, Domnul meu!” (CCm: 79, *Am lăsat în urmă lumea*; de semnalat, și aici, efectul stilistic creat de antonimia contextuală); în definitiv, cele trei persoane ale Sfintei Treimi – Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt – „închid Eternitatea / și-ntrec **Nemărginirea**” (EP: 8, *Trei Nume-n Unul Singur*).

În fine, sunt situații (extrem de rare) când derivatul dezvoltă o conotație negativă, legată de zădărnicia nelimitării; desființarea oricăror bariere poate deveni o stare incomodă pentru cei ce resping darurile și lucrările lui Dumnezeu, atotputernicia și eternitatea Lui: „În zadar e cerul sus / pentru ochii care nu-s, / în zadar e largul tot / pentru pașii ce nu pot, / în zadar e **nehotar** / pentru duhul fără har” (CS: 179, *În zadar e cerul sus...*); de remarcat alternanța, în text, a substantivelor (cvasi)sinonime *cerul*, *largul*, *nehotar*, relevând aceeași dimensiune în care limitele se estompează până la anulare.

²⁸ Ideea este prezentă și în alte poezii, în care asemenea grupuri nominale conțin substantivul *lumină* urmat de locuțiunea adjectivală sinonimă cu derivatul *nehotar* sau de o propoziție atributivă relativă, cu verbul-predicat *a fi* la forma negativă (având sens existențial) și substantivul-subiect *hotar*: „Eterna Iubire e Jertfă și Har, / Lumină deplină și **fără hotar**” (EI: 5, *Eterna Iubire...*); „Tu ai nălțat a noastre duhuri / pe culmi cu-atâtea slăvi și har, / de ne-a cutremurat extazul / luminii fără de hotar.” (CCm: 46, *Măreață Taină-a-mpărtășirii*); „O, har ceresc, prin tine doar / întrezăresc, sperând, cununa, / lumina-n care nu-i hotar, / ci dragostea pe totdeauna!” (CA: 18, *O, har ceresc!*).

După cum se poate observa din cele de mai sus, substantivul *nehotar* cunoaște o frecvență notabilă în lirica lui Traian Dorz, antrenând (în cele 13 ocurențe pe care le-am identificat), pe lângă semnificația proprie, deductibilă cu ușurință, și accepții figurate, ilustrate și prin intermediul altor elemente echivalente semantic cu derivatul în discuție: formații prefixate – substantivele (cu diferite forme flexionare) **nemargine** (de 4 ori) și **nemărginire** (de 28 de ori) – sau locuțiunea (adjectivală / adverbială) *fără (de) hotar* (de 29 de ori)²⁹. Evident, nu în numărul aparițiilor lor în context stă capacitatea creatoare a poetului, ci în poziția pe care el le-o asigură față de alte elemente lexicale, așezând, în anumite construcții expresive, derivatele respective alături de cuvântul de bază sau de un antonim al său. Acest fapt contribuie la configurarea textului și la construcția artelor poetice, dovedind, încă o dată, că studiul lexicului unui poet constituie una dintre modalitățile cele mai adecvate pentru a-i înțelege crezul artistic, orientările și filozofia de viață, intensitatea cu care percepe lumea, experiențele neașteptate de tot felul, precum și modul lui specific de a le transpune în imagini poetice.

Dacă „orgoliul scriitorului nu este de a spori numărul cuvintelor din dicționar, ci de a triumfa asupra înțeleșurilor ferecate în ele”³⁰, atunci, cu certitudine, nu trebuie ignorate valențele multiple generate de întrebuințarea lui *nehotar* în combinații lexicale surprinzătoare. Pe lângă faptul că termenul nu este înregistrat în lucrările lexicografice (deși, practic, e posibil să existe ca atare), analiza fragmentelor în care acesta apare relevă faptul că el se înscrie în rândul formațiilor cu *ne-* ce exprimă, în realitate, o idee afirmativă³¹, de cele mai multe ori însoțită de efecte stilistice: „Negația *desființează* [subl. aut.], dacă e luată în înțelesul ei absolut. Dar în înțelesul ei obișnuit negația *respinge* [subl. aut.]; într-o privință poți spune [...] că negația doar *restrânge* [subl. aut.]; în orice caz, fie că atacă însuși faptul de a fi sau numai felul de a fi, negația *suspendă* [subl. aut.]”³². Iar în poezia dorziană, prin atașarea prefixului *ne-* substantivului *hotar* (și sinonimelor sale), se suprimă (în direcție semantic pozitivă!) limitele (și limitările), sfidându-se, astfel, normele și granițele impuse de dimensiunile lumii fizice, ale spațiului și ale timpului, dar nu ca rezultat al intenției de distrugere a unor precepte general valabile, ci ca propensiune înspre eternitatea lipsită de constrângerile adesea artificiale ale acestei existențe, ca năzuință a contopirii cu întregul univers, guvernat de plenitudinea prezenței lui Dumnezeu. De altfel, universul liricii lui Traian Dorz implică întrebuințarea, pe scară largă (și cu rol stilistic), a unor termeni ori sintagme care trimit la perspectiva trăirii întru eternitate (în acord cu viziunea creștină asupra acestei dimensiuni), la aspirația spre absolut și spre nemurire; iată, în acest sens, ce scrie într-una dintre artele lui poetice: „Voi trăi în orice cântec, – orice frunză-mi va fi soră, / orice fir de iarbă – prieten, orice seară – auroră,

²⁹ Câteva dintre ocurențele sinonimelor menționate ale substantivului *nehotar* au fost amintite și / sau discutate în studiul de față. Date fiind condițiile în care a circulat ori s-a tipărit, de-a lungul timpului, creația lirică dorziană, nu am putut cita fragmente din „edițiile” princeps, deci este posibil ca unele dintre aceste ocurențe să fi fost inexacte sau neconforme cu originalul, iar altele să fi fost omise, din aceleași motive obiective. Opera poetică a lui Traian Dorz a apărut în mai multe volume, ce se constituie într-o ediție de popularizare, la Sibiu, în Editura „Oastea Domnului”, în perioada 2004-2010 (deși părți din ea – reluate ulterior – au fost publicate și înainte de 2004, la aceeași editură), fără să existe, din păcate, o ediție critică a acesteia – demers de importanță majoră pentru studierea anumitor elemente lexicale sau a unor construcții gramaticale cu potențial expresiv.

³⁰ Ștefan Munteanu, *Creația lexicală în limba literaturii*, în „Orizont”, XX (1969), nr. 11, p. 80.

³¹ Ni se pare oportună, în acest sens, afirmația lui Constantin Noica, *op. cit.*, p. 170: „E ceva curios în negația românească: uneori *nu desființează, ci înființează* [subl. n. – F.-M.B.]”.

³² Idem, *ibidem*, p. 178-179.

/ orice foșnet – frate dulce, casă-mi va fi orice zare, / căci prin toate trece veșnic harfa mea nemuritoare.” (CVeșn: 93, *Nu-mi acoperiți mormântul*). Să nu uităm că autorul a preconizat ca integrala creației sale lirice să se intituleze *Cântări Nemuritoare*...

Bibliografie

Constantinovici, Simona, *Palimpseste argheziene. Curs de lexicologie aplicată*, Timișoara, Editura Politehnica, 2005.

Coteanu, Ion, *Creația lexicală în poezia noastră nouă*, în „Limbă și literatură”, II (1956), p. 89-108.

Diaconescu, Paula, *Concepte moderne în analiza limbii. Implicațiile lor în analiza stilistică a textului literar*, în „Limbă și literatură”, 1974, vol. IV, p. 639-648.

DA = * * *, *Dicționarul limbii române*, tomul II, partea I (F – I), București, 1934.

DLRM = * * *, *Dicționarul limbii române moderne*, București, Editura Academiei, 1958.

Dominte, Constantin, *Negația în limba română*, București, Editura Fundației România de Măine, 2003.

Dorz, Traian, *Hristos – mărturia mea*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2005.

Evdokimov, Paul, *Rugăciunea în Biserica de Răsărit*. Prefață de Olivier Clément. Traducere: Carmen Bolocan, Iași, Editura Polirom, 1996.

FCLR II = * * *, *Formarea cuvintelor în limba română*, volumul al II-lea. *Prefixele*, de Mioara Avram, Elena Carabulea, Fulvia Ciobanu, Florica Ficșinescu, Cristina Gherman, Finuța Hasan, Magdalena Popescu-Marin, Marina Rădulescu, I. Rizescu, Laura Vasiliu. Redactori responsabili: Al. Graur și Mioara Avram, București, Editura Academiei, 1978.

Le Breton, David, *Despre tăcere*. Traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL, 2001.

MDE = * * *, *Mic dicționar enciclopedic*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.

Mihăilă, Ecaterina, *Formațiile negative cu prefixul ne- din cadrul grupului nominal în poezia română actuală*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XXXV (1984), nr. 4, p. 333-344.

Munteanu, Ștefan, *Creația lexicală în limba literaturii*, în „Orizont”, XX (1969), nr. 11, p. 78-80.

Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Humanitas, 1996.

Tohăneanu, G. I., *Prefixul ne-*, în „Orizont”, XXX (1979), nr. 28, p. 6.

SURSE

CA = Dorz, Traian, *Cântarea Anilor*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2006.

CBir = Dorz, Traian, *Cântarea Biruinței*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.

CCm = Dorz, Traian, *Cântarea Cântărilor mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.

CCnț = Dorz, Traian, *Cântările Căinței*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.

CDin = Dorz, Traian, *Cântările Dintâi*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2004.

CDr = Dorz, Traian, *Cântări de Drum*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2006.

CE = Dorz, Traian, *Cântările Eterne*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.

CÎnd = Dorz, Traian, *Cântări Îndepărtate*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2004.

- CÎnv = Dorz, Traian, *Cântarea Învierii*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
CNem = Dorz, Traian, *Cântări Nemuritoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
CNoi = Dorz, Traian, *Cântări Noi*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
CS = Dorz, Traian, *Cântări de Sus*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
CUit = Dorz, Traian, *Cântări Uitate*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
CUrm = Dorz, Traian, *Cântările din Urmă*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
CVeşn = Dorz, Traian, *Cântarea Veşniciei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
CViit = Dorz, Traian, *Cântarea Viitoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2008.
EI = Dorz, Traian, *Eterna Iubire*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2007.
EP = Dorz, Traian, *Eternele poeme*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului”, 2010.

AN EPISTOLARY DIALOGUE BETWEEN EAST AND WEST: CIORAN-NOICA, 1957

Rodica Brad, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract : The article aims at analyzing two expistolary 1957 texts pertaining to two friends, i.e. Cioran and Noïca, in the perspective expressed by the title as East-West dialogue through the Iron Curtain, but also as exile songs as each of them affirms and dislikes his exile : Cioran is autoexiled in a cultural paradise (France) and Noïca is exiled in his own house, in his country where he finds himself alone and entrapped by a monstre. Is is about the communist realities which existed and evolved towards stalinism under the guidance of Gheorghiu Dej.

Keywords : dialogue, exile, communism, letter, epistolary.

L'échange de lettres Noïca Cioran de 1957 est intéressant tant pour les rapports personnels des deux penseurs que nous pourrions envisager en termes de destin personnel et existentiel, que surtout sur celui d'un dialogue Est-Ouest à travers le rideau de fer. Ce dialogue public *sui generis*, autrement impossible à ce temps, impose une approche sous l'angle de vue des réalités géopolitiques et idéologiques des deux blocs européens. Nous y découvrons, à une lecture attentive, une tentative réciproque des deux penseurs de comprendre les réalités de l'obsédante décennie '60 et aussi d'expliquer et d'analyser, de manière personnelle, les idées véhiculées à l'époque tant au niveau politique qu' idéologique.

Les lettres en question ont marqué un moment carrefour dans l'histoire sinueuse des rapports des deux amis auquel leur amitié a résisté, malgré les suites désastreuses pour Constantin Noïca de cet épisode épistolaire. Comme on le sait, celui-ci a mené à sa condamnation à 25 ans de prison dont il a exécuté six. De même, l'incident a entraîné sa disparition pendant 20 ans de la scène du journalisme roumain.

Les deux auteurs mettent en discussion des idées et des théories propres à la pensée politique des années '50, mais surtout leurs propres idées à eux, intéressantes aussi bien pour l'histoire des idées, comme témoignages et documents de premier ordre, que pour l'évolution et le devenir de leur propre pensée. Les deux positions existentielles et attitudeles différentes sont manifestées au cadre d'une certaine symétrie qui soutient les deux textes. Insensiblement, cette symétrie change, ce qui transforme les lettres d'un dialogue passionné en monologue, les deux interlocuteurs exprimant finalement des attitudes « indifférentes l'une à l'autre ». Les deux penseurs se présentent au lecteur comme des sages positionnés des deux côtés de l'Europe, à l'Est et à l'Ouest, séparés par l'éloignement géographique et par leurs convictions souvent divergentes, mais proches par leur intérêt envers le sort de leur pays et pour l'avenir de l'Europe.

Cet échange de lettres est déchirant, troublant même, à force d'exprimer douloureusement, à travers les deux voix, ce partage historique fatal de l'Europe en deux blocs: le bloc communiste et le monde libre. Si Cioran est sceptique et très critique à l'égard de l'avenir des deux types de société, l'utopie socialiste et la société libre, Noïca se montre fondamentalement optimiste, malgré son positionnement en plein communisme staliniste. L'utopie socialiste est opposée à l'exil subtil dans la société occidentale marquée par le déclin spenglerien.

Nous découvrons dans les deux discours ambiguës deux types de lucidité et, à travers eux, un vrai spectacle d'idées, les deux penseurs formant un couple unique dans son genre, tout comme Sorin Vieru le montre : « S'il existe une déesse intéressée aux tribulations de la sagesse des terriens, il est bien certain qu'elle va se délecter en assistant aux symétries bizarres de l'échange épistolaire entre Cioran et Noïca »¹. Dans leur dialogue, les deux penseurs expriment et expliquent leurs positions en s'oubliant l'un l'autre et en finissant par une sorte d'exercice d'autoadmiration. Cela semble d'autant plus paradoxal que, ayant recours à la lettre, ils se sont proposé de se remettre en dialogue en se guettant l'un l'autre, à travers un code à eux, mais sans la moindre suspicion, dans un désir d'autointerrogation à travers l'autre et surtout à travers l'autre option dont chacun d'eux ignore les conséquences. En fait, l'opposition entre Cioran et Noïca est double. Du point de vue de leur situation intellectuelle, nous avons affaire d'un côté à un « pessimiste exilé dans le paradis culturel » et, de l'autre, à « un optimiste incurable, égaré en enfer »², comme le remarque fort justement Sorin Vieru. Quant à la symétrie des deux positions et attitudes, le même critique montre que l'optimisme de Noïca n'est pas moins paradoxal à sa façon que l'option de Cioran pour le libéralisme, que celui-ci, bien évidemment, a préféré, toutefois, sans l'aimer. Si Cioran exprime le point de vue d'un pessimiste exilé dans le paradis culturel français, Noïca est l'optimiste égaré en enfer, préoccupé de la persistance des petites cultures et notamment de la résistance du spécifique culturel roumain dans la terrible expérience communiste.

Données contextuelles

Le texte de Cioran a été d'abord publié dans la *Nouvelle Revue Française* et ajouté comme première partie de l'essai *Histoire et Utopie*. En 1991 l'échange de lettres a été publié à la Maison d'édition Criterion dans le volume *L'ami lointain: Paris-Bucarest*. Les deux décennies qui s'étaient écoulées depuis l'arrivée de Cioran à Paris (en 1937) avaient été marquées en Europe par l'augmentation d'une tension toujours croissante entre le bloc communiste et le monde libre, par l'ascension du léninisme, par la révolution hongroise de 1956 et par la signature du Traité de Rome.

Les conséquences de ce dialogue épistolaire furent désastreuses pour Noïca, la lettre pesant lourd dans sa condamnation. En fait, au temps où il fut arrêté et impliqué dans le procès «Noïca-Pillat», le philosophe roumain avait terminé depuis peu de temps *Anti-Goethe* et *Povestiri despre Hegel*. Ces deux livres avaient circulé, autant dans les milieux éditoriaux que parmi les connaissances et les proches de l'auteur. Espérant qu'Eliade et Cioran, ses amis et les camarades de génération en exil s'efforceraient de les faire publier en Occident, Noïca les y avait envoyés de manière secrète. Noïca fut arrêté en novembre 1958 après avoir fait l'objet d'une mise en scène judiciaire pour des actions hostiles contre l'Etat communiste. Conformément à Stelian Tănase³, les sentences prononcées à l'issue du procès Noïca-Pillat cumulent plus de 268 ans d'emprisonnement et 183 ans de dégradation civique. Noïca reçut la peine maximale de 25 ans. Tous les condamnés furent libérés avant terme, dans

¹ Vieru, Sorin. 1998. *Constantin Noïca et Emil Cioran Un échange de lettres* in *Cahiers Emil Cioran Approches critiques*, I, 1998, Editura Universității Lucian Blaga Sibiu, Editions Les Sept Dormants Leuven, p.51.

² *Ibidem*.

³ Tănase, Stelian. 1997. *Anatomia demistificării. Procesul Noïca-Pillat*, București, Humanitas, 1997.

le cadre de la libéralisation du milieu des années 1960. Noïca sortit lui aussi de prison pendant l'été 1964, dans ce contexte de libération, sans avoir effectué toute sa peine.

Cioran fut horrifié par la suite des événements et il note dans les *Cahiers* : « Quel tort j'ai eu de répondre aux lettres de Dinu [...]! Je lui ai écrit – par pitié pour sa solitude, et aussi par devoir d'amitié. Sans le vouloir, j'ai fourni des armes contre lui et contribué à sa ruine ».⁴ De même, plus tard, Cioran va noter également de manière lapidaire dans *Bref portrait de Dinu Noïca* les conséquences désastreuses sur son ami de cet échange de lettres: « Pour un article qui déplut au tyran, le philosophe fut condamné à six ans de prison, lesquels, contre toute attente, fortifièrent la victime.»⁵ La correspondance de Cioran avec Noïca va être reprise très tard, en 1967, après 10 ans de silence, avec l'aide d'Aurel, son frère, qui s'était entre temps lui aussi lié d'amitié avec le philosophe. La satisfaction de Cioran est avouée à Aurel: « Je suis content que tu aies pris contact avec des gens *bien*. Dinu est quelqu'un, sans aucun doute. Et quel courage, après quelques années de solitude, de se lancer de nouveau dans la philosophie! »⁶ Dans une lettre à Noïca du 10 novembre 1967, Cioran se déclare content que son ami ait retrouvé «le goût des abstractions après un contact si brutal avec l'Histoire ».⁷

Lettre à un ami lointain

Pour ce qui est du titre du texte de Cioran, il est à observer que celui-ci ne nomme pas Noïca, préférant de l'appeler « l'ami lointain ». Le texte répond à une lettre de Noïca dans laquelle celui-ci se plaignait du fait qu'il traversait à l'époque ses plus difficiles années d'exil intérieur. C'est justement de cet exil qu'il parlera dans *Réponse d'un ami lointain* en termes de : « notre exil subtil, un exil parmi les siens, chez soi parfois, dans son monde, et pourtant vidé de lui ».⁸ Comme tout citoyen du monde libre, Cioran ne voit pas de danger à lui répondre publiquement, aspect qui aggrave la situation de Noïca.

Les deux lettres sont importantes aussi comme document d'époque et comme histoire de deux exils : l'un dans un paradis culturel (Cioran) et l'autre « chez soi, dans son monde », mais égaré dans l'enfer communiste.(Noïca). Chaque auteur exprime un dilemme tragique en vivant à sa façon l'exil. L'ambiguïté des deux styles est quand même différente : chez Cioran elle est proprement stylistique, tandis que chez Noïca, elle est due au contrôle de type totalitaire, de surveillance totale face auquel l'auteur devait se protéger en ambiguïsant son texte. Dans sa lettre Cioran est appelé à rendre compte de ses préoccupations, à fournir à son interlocuteur des informations sur le monde libre et à se prononcer quant à l'éventualité de revenir un jour à sa langue natale. A part ces thèmes qui touchent à certains noyaux obsessionnels de sa pensée, Cioran entend trouver aussi l'occasion de prendre ses distances par rapport aux positions idéologiques de sa jeunesse et de préciser son nouveau statut de penseur libéral. Mais la ligne dominante de son discours réside dans cette comparaison des deux types de société dont aucune n'est satisfaisante, mais à des degrés différents. Si l'on peut

⁴ Cioran, E. 1997. *Cahiers*, Paris, Gallimard, p. 81.

⁵ Cioran, E. 1991. *Bref portrait de Dinu Noïca*, in E.M. Cioran, Constantin Noïca, *L'ami lointain*, Paris-Bucarest, Paris, Criterion, p.74.

⁶ Cioran, E. 1968. Lettre de Cioran à Aurel Cioran du 10 janvier 1968, Archive Aurel Cioran, Bibliothèque Astra de Sibiu, lettre nr. XXXI/102.

⁷ Lettre publiée in *Magazine littéraire*, (nr. special Cioran), nr. 327, dec 1994, p. 51.

⁸ Noïca, C. 1991. *Réponse à l'ami lointain*, in E.M. Cioran, Constantin Noïca, *L'ami lointain*, Paris-Bucarest, Paris, Criterion, 1991, p. 56.

quand-même vivre dans la société occidentale hantée par le déclin et l'ennui, par la perte des utopies et des idoles, dans celle communiste, on étouffe sous le poids du totalitarisme comme la plus dangereuse des utopies manquées. En fait, Cioran et Noïca ne parlent expressément ni de communisme ni de régime démocratique, mais de ces deux sociétés et de ces deux types d'exil qu'ils vivent, d'un côté et de l'autre de l'Europe.

Ce qui frappe au début même du texte de Cioran est le pays perdu (qui n'est pas nommé) et la notation immédiate disant que celui-ci n'appartient plus à personne. Immédiatement après, une référence au long silence qui s'était installé entre eux avec l'évocation des sujets précédents de débat proposés par Noïca. La phrase est savamment articulée, sentencieuse et le corps de la lettre s'organise autour de ces premiers propos. De même, l'argumentation est bien serrée et d'abord centrée sur l'affirmation/négation des hypothèses de Noïca : « De ce pays qui fut le nôtre et qui n'est plus à personne, vous me pressez, après tant d'années de silence, de vous donner des détails sur mes occupations, ainsi que sur ce monde *merveilleux* que j'ai, dites-vous, la chance d'habiter et de parcourir. Je pourrais vous répondre que je suis un homme inoccupé, et que ce monde n'est point merveilleux ». ⁹ Ensuite, une déconstruction laconique des propos de Noïca et une justification de l'ampleur du discours qui va suivre : « Mais une réponse aussi laconique ne saurait, malgré son exactitude, calmer notre curiosité, ni satisfaire aux multiples questions que vous me posez » ¹⁰. De toutes ces questions, Cioran cible d'abord la première, celle de l'abandon du roumain et de la proposition de revenir à écrire en langue maternelle considérée en danger de mort. C'est l'occasion pour Cioran d'expliquer encore une fois l'épopée douloureuse du renoncement à sa langue maternelle et de l'adoption du français : « Vous voudriez savoir si j'ai l'intention de revenir un jour ou si j'entends rester fidèle à cette autre où vous me supposez, bien gratuitement, une facilité que je n'ai pas, que je n'aurais jamais » ¹¹. Il rappelle les affres de l'adoption du français, « cette langue inabordable, trop noble et trop distinguée à mon gré ». Relater ces affres serait, dit-il, « entreprendre le récit de cauchemar » à cause des « mots pensés et repensés, affinés, subtiles jusqu'à inexistence, courbés sous les exactions de la nuance, inexpressifs pour avoir tout exprimé, effrayants de précision, chargés de fatigue et de pudeur, discrets jusque dans la vulgarité ». ¹² Ou encore : « plus aucune trace de terre, de sang, d'âme en eux. Une syntaxe d'une raideur, d'une dignité cadavérique les enserre et leur assigne une place d'où Dieu même ne pourrait les déloger » ¹³. L'adoption du français signifiait l'abandon des origines, malgré la gloire que le geste pourrait attirer à celui qui y renonçait : un mouvement d'attraction et de rejet avoue avoir vécu Cioran : « La gloire, j'y aspirais et m'en détournais d'un même mouvement: une fois obtenue, que vaut-elle, me disais-je dès l'instant qu'elle nous signale ou nous impose seulement aux générations présentes ou futures, et qu'elle nous exclut du passé? » ¹⁴.

Quant au renoncement définitif à ses positions politiques de jeunesse, Cioran discute en termes cryptés et insiste sur les causes multiples qui seraient longues à évoquer : « il y

⁹ Cioran, E. *Lettre à un ami lointain* in E.M. Cioran Constantin Noïca *L'ami lointain* Paris –Bucarest, Criterion, 1991, p.7

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p.8.

¹⁴ *Ibidem*, p 12.

faudrait une de ces interminables conversations dont le Balkan a -ou plutôt avait – le secret »¹⁵. D'abord l'avancement dans l'âge « avec ses symptômes qui ne trompent pas : je commençais à donner de plus en plus des signes de tolérance, annonciateurs, me semblait-il, de quelque bouleversement intime, de quelque mal sans doute incurable. »¹⁶. L'acquis de la tolérance est mis en rapport avec la perte de l'énergie de jeunesse et avec la découverte de l'Autre : « l'autre m'apparaissait concevable et même réel ».¹⁷ La conversion au libéralisme en vint par voie de conséquence : « J'étais un libéral intraitable. Je le suis toujours. Heureuse incompatibilité, absurdité qui me sauve »¹⁸.

Un aspect sur lequel Cioran s'arrête longuement est le problème hongrois au sujet duquel Noïca l'avait provoqué : « Ainsi, à la question que vous me posez : *Persévérez-vous dans vos préjugés contre notre petite voisine de l'Ouest, nourrissez-vous à son égard, les mêmes pressentiments ?* je ne sais quelle réponse vous donner »¹⁹. Le gendarme hongrois était, dans son enfance, l'étranger, l'opresseur, la figure qu'il abhorrait « avec une passion véritablement magyare »²⁰. A la différence de Noïca, Cioran est né en Transylvanie, dans un empire dans lequel les Roumains étaient « pourtant des esclaves ». Cette douleur de la honte d'être né esclave a évolué, car avec le temps, il a cessé de haïr ses anciens maîtres. Entre temps, la Transylvanie était redevenue roumaine, ce qui a fait changer le sort des Hongrois comme vérification de la thèse que les peuples ou les civilisations meurent aussi ou finissent par vivre en solitude. C'est le cas des Hongrois qui se sont retrouvés « seuls au milieu de l'Europe » « isolés dans leur fierté et leurs regrets, sans affinités profondes avec les autres nations ».²¹ Cela n'empêche pas Cioran d'être jaloux de leur sort et surtout de leur langue qui est « d'une beauté qui n'a rien d'humain, avec des sonorités d'un autre univers, puissante et corrosive, propre à la prière, aux rugissements et aux pleurs, surgie de l'enfer pour en perpétuer l'accent et l'éclat »²². Toute une méditation sur le sort historique des Hongrois est entamée en bon esprit spenglerien : « Qui se révolte, qui s'insurge ? Rarement l'esclave, mais presque toujours l'opresseur devenu esclave. Les Hongrois connaissent de près la tyrannie, pour l'avoir exercée avec une compétence incomparable: les minorités de l'ancienne Monarchie pourraient en témoigner. Parce qu'ils surent, dans leur passé, jouer si bien aux maîtres, ils étaient, à notre époque, moins disposés qu'aucune autre nation de l'Europe centrale à supporter l'esclavage »²³; en revanche, les Roumains, s'étaient spécialisés à « port[er] correctement [leurs] chaînes »²⁴.

Cioran reproche la « partialité » de Noïca « à l'endroit de ceux de l'Occident dont vous ne distinguez pas les défauts », « la complaisance à l'égard de la société bourgeoise » considérée comme « quintessence d'injustice »²⁵. La critique que fait Cioran de ce type de

¹⁵ *Ibidem*, p.13.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*, .

¹⁸ *Ibidem*. P.13-14.

¹⁹ *Ibidem*, p.14.

²⁰ *Ibidem*.p.15

²¹ *Ibidem*, p. 16.

²² *Ibidem*, p.15.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p.18.

société est acerbe : « C'est peu dire que les injustices y abondent »²⁶. C'est un monde profondément injuste, « un monde de désolation » car de ses opulences seuls « les oisifs, les parasites, les experts en turpitude, les petits et les grands salauds profitent » ; Mais en réalité, tous les deux types de société sont intolérables. Et, entre les deux, il y a des liens coupables, dit-il : « Et ce qui est grave est que les abus de la vôtre permettent à celle-ci de persévérer dans les siens et d'opposer assez efficacement ses horreurs à celles qu'on cultive chez vous »²⁷. Le reproche capital que Cioran fait au communisme est « d'avoir ruiné l'utopie », principe de renouvellement des institutions et des peuples. Ce qui sauve la société bourgeoise serait justement d'avoir compris le pari qu'elle en pouvait tirer de l'échec vécu de l'autre côté, « le spectacle d'une grande idée défigurée, la déception qui en est résulté, et qui, s'emparant des esprits, devait les paralyser »²⁸. La liberté elle-même n'est qu'une illusion, soutient Cioran, et cela des deux côtés de l'Europe. Entre les deux, l'accalmie totale et le manque de toute coopération : « Les masses ne s'ébranlent pas si elles n'ont à opter qu'entre des maux présents et des maux à venir ; résignées à ceux qu'elles éprouvent, elles n'ont nul intérêt à se risquer vers d'autres, inconnus, mais certains »²⁹, dit-il avec une fine compréhension des choses et en pensant peut être aussi à ce que sa propre situation était telle, tout comme celle de Noïca. Là, l'Histoire semble avoir abouti à un point mort dont on devrait trouver des solutions pour l'avenir. Pour l'Occident, une solution serait qu'il retrouve ses rêves et ses utopies.

En réalité, Cioran croyait à la société libérale avec des amendements. Malgré tous ses maux, le libéralisme reste « un paradis désolant », préférable en tout cas aux sociétés du type de celles installées dans son pays d'origine où le régime politique a ruiné l'utopie. Les deux blocs sont vus comme des espaces opposés, contradictoires, mais qui se ressemblent sous l'aspect de l'impuissance de s'en sortir. A l'enfer communiste, Cioran oppose donc ce « paradis désolant » de l'Occident : « imaginez une société surpeuplée de doutes, où, à l'exception de quelques égarés, personne n'adhère entièrement à quoi que ce soit, indemnes de superstitions et de certitudes, tous se réclament de la liberté et nul ne respecte la forme de gouvernement qui la défend et l'incarne. »³⁰. La conclusion en est que « toutes les sociétés sont mauvaises, mais il y a des degrés, je le reconnais, et si j'ai choisi celle-ci, c'est que je sais distinguer entre les nuances du pire »³¹. Quant aux responsabilités de la démocratie par rapport au désastre de l'Est, celle-ci, au lieu de mettre elle-même en pratique l'utopie communiste, de l'ajuster à ses traditions, de l'humaniser, de la libéraliser et de la proposer ensuite au monde, a laissé à l'Orient « le privilège de la plus belle illusion moderne »³².

Des réflexions intéressantes sont faites aussi sur les pays de l'Est voisines à la Roumanie, la Hongrie et la Russie. Le nom de la dernière n'est pas prononcé, le pays étant nommé de façon allusive : « notre grande voisine, dont vous êtes plus à même que moi d'apprécier l'indiscrete proximité. »³³. Cioran se lance dans une méditation sur le sort historique de la Russie à laquelle, dit-il : « plus j'y songe, plus je trouve qu'elle s'est formée,

²⁶ *Ibidem*, p.16..

²⁷ *Ibidem*.p. 18.

²⁸ *Ibidem*, p. 19.

²⁹ *Ibidem*, p. 19..

³⁰ *Ibidem* p. 20..

³¹ *Ibidem*, p.21.

³² *Ibidem*.p.24..

³³ *Ibidem*, p.26.

à travers les siècles, non pas comme se forme une nation, mais un univers, les moments de son évolution participant moins de l'histoire que d'une cosmogonie sombre, terrifiante »³⁴. La hantise de cette grande nation serait d'étendre sa suprématie « sur nos rêves et nos révoltes, constituer un empire aussi vaste que nos déceptions ou nos effrois. »³⁵. L'impact de cette proximité avec cette grande nation est énorme sur « notre pays » car : « où que nous soyons, elle nous touche déjà, sinon géographiquement, à coup sûr intérieurement »³⁶.

La lettre de Cioran prend fin par un « exercice d'autoadmiration » que l'auteur construit de toutes pièces autour de la manie que Noïca lui reprochait au bon vieux temps, notamment « la manie que j'avais de juger sans prévention »³⁷, à savoir son incapacité de ressentir une passion véritable au sein de ce monde libre « en proie à une panique qui n'émane pas d'une vision du monde, mais des crispations de la chair et des ténèbres du sang »³⁸. Construite dans cette logique de « l'exercice d'admiration », la fin du texte porte sur l'enracinement de Cioran à Paris vu comme source de ses malheurs présents, ville qu'il n'échangerait pourtant pour rien au monde. Une ville envers laquelle il éprouve des sentiments contradictoires : « je ne lui pardonnerai jamais de m'avoir lié à l'espace, ni d'être à cause d'elle quelque part » et dont la plupart des habitants « meurent de chagrin »³⁹.

Pour Vladimir Tismăneanu, cette lettre à Noïca représentait l'adieu fait par Cioran à la fièvre utopique et autodestructive de sa jeunesse et aussi l'occasion d'avouer le libéralisme modéré auquel il croyait à l'époque : « Tout en méditant à sa propre transfiguration et en écrivant, sous l'empire d'un besoin urgent d'expiation, cet adieu fait à la fièvre utopique et autodestructive de jadis, Cioran avouait qu'il était devenu un *libéral intraitable*. C'était une des plus fascinantes transfigurations, apostasies en fait, de ce temps historique qu'Hannah Arendt a appelé le temps des orages idéologiques »⁴⁰.

En analysant la perspective de Cioran sur les réalités de ce temps et envisageant aussi toute la méditation historique dont son œuvre témoigne, une constatation s'impose à nous : l'impératif d'insister sur ce côté d'historien de Cioran qu'on n'a pas encore suffisamment valorisé, sa posture de penseur et de témoin impliqué dans les problèmes énormes du temps qu'il a vécu et exprimé de manière souvent violente par des positions critiques outrées. Cioran s'avère en fait un des juges les plus justes des pays comme la France, la Roumanie ou la Russie elle-même. Il a voulu approcher des réalités inavouables de l'esprit européen dans ses deux versions orientale et occidentale, lui qui a vécu des deux côtés de l'Europe et n'a cessé de réfléchir avec passion à ces deux devenirs différents avec le désir puissant d'appréhender la vérité dernière des choses et de l'histoire européenne vue comme hypostase de l'aventure humaine. Ses positions radicales mènent à des pensées inavouables sur les conflits et les politiques européennes, critiquent toutes les idéologies remettant en cause le totalitarisme, réfléchissant aux causes et effets et rendant un témoignage vécu tout aussi précis qu'informé

³⁴ *Ibidem*, p.26.

³⁵ *Ibidem*, p.27.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*..

³⁸ *Ibidem*.p.28.

³⁹ *Ibidem*, p. 31,

⁴⁰ Tismăneanu, Vladimir, *E.M. Cioran despre diavol, păcatul originar și istoria universală*, in *Contributors.ro* 5 juin, 2012, <http://www.contributors.ro/cultura/e-m-cioran-despre-diavol-pacatul-originar-si-istoria-universala/> (notre trad.).

sur l'histoire et la culture européennes. Moraliste et existentialiste du désespoir, Cioran s'est exilé en France, mais il est resté attentif aux problèmes que devait surmonter son pays d'origine pour résister culturellement et historiquement en Europe.

Réponse à l'ami lointain

Si le discours de Cioran est marqué par le scepticisme et même par la misanthropie, le texte de Noïca respire un optimisme incurable, cet optimisme qui caractérise toute sa personnalité d'ailleurs. A travers cette différence se trace une coupure nette entre deux lucidités divergentes : « Car à la lucidité mûre et décadente, celle que vous semblez partager avec l'Occident, nous opposons le sens que notre voisinage de la mort nous suggère. Voici qu'il nous faut vous défendre contre vous-même. Mais, ce qui nous semble vraiment frappant, dans votre cas et dans le nôtre, c'est qu'il nous faut en faire autant avec la France et l'Occident. »⁴¹ Et Noïca ajoute l'essentiel de sa position disant qu'à l'époque: « une Europe se meurt et une autre triomphe ; se meurt l'Europe de l'esprit de finesse et triomphe celle de l'esprit de géométrie. [...] j'ai compris que ce qui tenait lieu de philosophie chez vous, la lucidité, ne pouvait pas non plus être consolatrice. Vous avez raison de ne pas vouloir consoler. Mais vous n'avez peut-être pas toujours raison de raffiner, car en un sens il est trop tard pour invoquer les nuances, l'heure est aux distinctions. Vous, vous êtes du côté de l'Europe qui se meurt, celle des nuances »⁴².

Noïca se plaint d'assister à une Apocalypse historique qui isole de manière dramatique les petites cultures et surtout « les civilisations de type rural ». Il s'agit, bien sûr, des villages roumains avec toute leur richesse culturelle en proie à l'industrialisation communiste démesurée face à laquelle Noïca tire le signal d'alarme. Mais le danger le plus grand porte sur la langue roumaine ayant déjà connu le « frisson de la mort ». C'est dans ce contexte que Noïca, par patriotisme sincère, réitère à Cioran l'exhortation de recommencer à écrire en roumain. Et cela en pensant bien sûr aux vertus stylistiques de son ami qui auraient pu, peut-être, contribuer à imposer le roumain. En effet, c'est une tentative sans espoir d'intégrer dans la culture de son pays le raffinement de l'écriture cioranienne. Le danger était historique et jamais intervenu avant, tenant du « passage grandiose des sociétés de type agraire à un monde différent ».⁴³ Malgré le langage ambigu de Noïca, son ironie et sa proposition de lecture « à rebours » sont évidentes surtout quand il s'exprime au sujet des transformations historiques en train de se produire: « Certes, des choses admirables se passeront à l'avenir; on en finira avec cette agriculture qui, depuis des milliers d'années, peigne et brosse ridiculement la terre [...] les villes s'étendront à perte de vue »⁴⁴. Mais, malgré toutes ces *réalisations*, « les valeurs roumaines périront »⁴⁵ avertit Noïca avec désespoir, en dressant une prognose apocalyptique au sujet de l'avenir du roumain ayant surtout des conséquences catastrophiques sur l'avenir de notre peuple: « Dans cent ans, au sein d'une Europe unifiée, on choisira tout naturellement huit à dix idiomes, et notre langue, avec son retard, n'en fera pas partie.[...] Si dans les

⁴¹ Noïca C. *Réponse à l'ami lointain*, in E.M. Cioran Constantin Noïca *L'ami lointain* Patris-Bucarest, Criterion, 1991, p.39.

⁴² *Ibidem*, p.45.

⁴³ Noïca, C. *Réponse à l'ami lointain*, ed. cit, p.36.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

cinquante ans à venir, il ne se passe pas quelque chose d'extraordinaire dans notre culture [...], je veux dire, si l'esprit objectif qu'est notre langue ne trouve pas, sous l'angoisse de la mort prochaine, son expression la plus profonde et la plus inattendue [...], alors nous aurons traversé vainement l'histoire»⁴⁶. Noïca se demande encore si l'utopie socialiste est restée « une utopie dans le bon et le mauvais sens ou alors une expérience de laboratoire avec tout ce qui s'y trouve de légitime en principe à l'ère des expérimentations scientifiques ».⁴⁷ Le dilemme de Noïca est donc lié à la mort ou à la survie d'un des deux systèmes. Quant au sien, il dit avec précaution, mais de manière catégorique: « l'ordre socialiste ne nous semble pas être le monde de l'avenir, comme vous le pensez parfois, vous autres Occidentaux, et ce non parce que nous y vivons déjà, mais parce que cet ordre en lui-même n'est pas vivant, n'a pas l'autre en lui, ne coule pas; il s'agit d'un monde qui ne fait qu'essayer d'exister et qui s'est terriblement pris au sérieux, au point de s'effrayer tout seul de ce qu'il pense faire et-avec la psychologie du faible-d'effaroucher les autres »⁴⁸. Une critique dure est dirigée contre le « marxisme vécu » à cause du fait qu'il « crée un monde de l'indignité humaine, un monde où personne n'est en accord avec ce qu'il dit et fait; personne, aussi haut qu'il soit placé, ne vit avec les responsabilités dernières de l'homme »⁴⁹. Les gens vivant dans l'utopie socialiste « subissent cette expérience tout en lui restant étrangers; [...] il s'agit d'un essai de sortir l'homme de l'*aliénation* due à la possession, en un combat ouvert, violent, patétique et finalement désespéré avec le verbe auxiliaire *avoir* »⁵⁰. La situation dans laquelle se trouve chacun de vouloir regarder et comprendre mieux par son interlocuteur même ce qui se passe de l'autre côté est issue d'un paradoxe que Noïca surprend dans les termes suivants: « il nous semble, à proprement parler, incroyable de voir que maintenant, lorsque nous nous tournons vers l'Occident, non pas pour lui demander quelque chose, mais seulement pour le contempler, ou alors vers la France pour voir sur son visage l'image de dix siècles de gloire, ils nous répondent par vous et tant d'autres : ne nous regardez pas, nous sommes laids, hideux. »⁵¹ La France comme lieu de l'exil de Cioran est vue comme « l'île enchantée » et l'Europe entière est responsable d'un équilibre qui garantisse ses valeurs répandues dans un monde européenisé : « Une Europe qui ne saurait maîtriser les eaux qu'elle a répandues dans le monde, une Europe qui bouderait un monde européenisé, même si c'est contre elle un instant, ne mériterait pas son histoire. »⁵²

Piégé entre les griffes du monstre, Noïca précise: « nous tâchons d'être dans la position que nous aimerions voir adoptée par l'Occident: affirmer nos vérités avec et non contre l'adversaire ».⁵³ Ou bien: « Vous avez dû apprendre que quelques uns parmi nous se refusent par principe à toute idée de collaboration. Quant à nous, cependant, nous en sommes arrivés à penser que l'on peut parfaitement collaborer avec le marxisme, mais d'une manière marxiste: en tant que contradicteurs. ».⁵⁴ Il faudrait préciser aussi que les positions de Noïca sont en

⁴⁶ *Ibidem*, p. 36-37..

⁴⁷ *Ibidem*, p.39.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 51..

⁴⁹ *Ibidem*; p 53.

⁵⁰ *Ibidem*; p. 48.

⁵¹ *Ibidem*,p. 40.

⁵² *Ibidem*; p.54.

⁵³ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁴ *Ibidem*.

accord avec une certaine politique globale de dialogue entre le monde libre et le monde communiste, un certain réchauffement d'atmosphère qui engendra d'ailleurs les accords intervenus à Helsinki.

C'est justement ce sens de la mort que Noïca oppose « à la lucidité mûre et décadente, celle que vous devez partager avec l'Occident », ça veut dire « le sens que notre voisinage de la mort nous suggère ». ⁵⁵ S'il ne s'agit pas de mort immédiate, il s'agit surtout, dans son cas, d'une grande solitude et d'un isolement traumatisant, cet « exil parmi les siens » suggérant une position d'isolement complet. Noïca déclare son incapacité de suivre les positions de Cioran dont la lettre « raffine » simplement : « A nous, vos amis lointains, il nous semble que vous raffinez sur tout : sur vous-même et sur ce qui vous entoure, sur les Hongrois et les Russes, tout comme vous raffinez sur la liberté et l'utopie socialiste » ⁵⁶.

Noïca prend la défense de l'Occident par l'affirmation des valeurs européennes qui ont été exportées aussi sur d'autres continents: « les idéaux de libération », « l'humanisme », « le technicisme et le matérialisme », « même le communisme tout aussi spéculatif que pratique ». L'utopie socialiste semble être plus cohérente à l'Occident justement à force d'être restée une théorie. Si à l'Est, elle est l'une « de ces expériences de vie qui ne se couvrent pas avec la vie et dont on ne saurait dire si elles sont ou non » ⁵⁷, à l'Ouest « personne ne sait rien ». Noïca y glisse une notation subtile disant que, pour réapprendre cette utopie originaire: « nous sommes enchantés de lire parfois *L'Humanité*, pour apprendre ce qu'est, ou s'imagine être l'utopie socialiste ». ⁵⁸ Les assertions de Noïca sont des fois équivoques, surtout au sujet de la liberté: « On peut enlever à l'homme toutes les libertés sauf une, vouée à lui assurer la nécessité. Mais quelle est cette liberté ? C'est là le problème de chacun d'entre nous, et c'en est un plus profond que le vôtre » ⁵⁹. L'utopie socialiste? « C'est ici que s'inscrit l'utopie socialiste, avec sa prétention de rendre à l'homme précisément la nécessité, avec le risque [...] d'enlever nombre de libertés » ⁶⁰; « Le trait le plus frappant, en pratique d'un tel *matérialisme scientifique* est celui d'un idéalisme vulgaire, un élan, sincère chez les uns, provoqué chez la plupart, vers des idéaux vagues »; « de même que l'affirmation de force de l'élément faible et rancunier, cette utopie communiste s'avère être un éthicisme » ⁶¹.

Tout en ressentant la menace de la mort individuelle et surtout collective, Noïca s'attaque aux angoisses imaginaires de l'Occident dans lesquelles il voit le masque pétrifié de l'esprit de finesse. Il se demande où est l'esprit européen, « le cœur de cette Europe dont le trop-plein inonde le monde entier », dans cette Europe divisée depuis toujours, mais qui, dans l'actualité « commence véritablement à ressembler au livre de Job » ⁶². Si l'Occident se lamente, l'autre côté de l'Europe, l'Est, est hors de tout débat, isolé et oublié : « de ce coin du monde où, comme vous le savez, le commentaire a toujours été notre forme de participation à l'histoire » on voit bien qu'« une Europe se meurt et une autre triomphe ; se meurt l'Europe de l'esprit de finesse et triomphe celle de l'esprit de géométrie. Vous vous lamentez de voir

⁵⁵ *Ibidem*, p.39..

⁵⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 48..

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, p.50..

⁶² *Ibidem*, p.40..

mourir avec vous, autour de vous et par vous, l'Europe de l'esprit de finesse, sans voir le triomphe de l'autre et sans vous y voir »⁶³.

L'esprit européen a toujours été scindé en deux agissant sur deux plans: l'un de l'esprit de finesse, celui d'une Europe esthétisant ses libertés et l'autre de l'esprit de géométrie, cette Europe dégénérée en une géographie grossière, excédée par le matérialisme et privée de liberté. A travers la collaboration entre l'Est et l'Ouest, Noïca ne voit pas seulement la possibilité de trancher le dilemme politique marxisme/démocratie, liberté/nécessité, mais aussi la chance de réhabiliter l'humanisme européen qui a échoué dans le dramatisme des Etats totalitaires. A la réflexion, on peut soutenir que toute son évolution ultérieure n'a représenté qu'une forme de résistance face aux événements hostiles sous la forme d'une méditation et même d'une philosophie de la langue roumaine car Noïca s'est attaché toute sa vie à en souligner les étonnantes subtilités grammaticales spécialement dans l'expression des concepts métaphysiques. Dans *Le Sentiment roumain de l'Etre*, il observe par exemple que le roumain ne comporte pas moins d'une dizaine de formes du conditionnel et de l'optatif et que, pour désigner la notion d'Etre, la langue roumaine offre des moyens spéciaux qui contredisent la qualification cioranienne de « primitive » et archaïque, incapable de rendre les nuances métaphysiques.

Pour revenir aux deux types d'exil que les deux penseurs incarnent et que nous proposons comme sujet au début de notre étude, les grandes différences entre les deux sont relevés d'abord par Noïca lui-même qui affirme dans sa lettre : « Jusqu'à votre exil banal, qui risque de vous porter vers la nostalgie, le patriotisme et le sentiment, comme il nous semble peu de chose auprès de notre exil subtil, un exil parmi les siens, chez soi parfois, dans son monde et parfois vidé de lui ! Quelques fois, quand nous raffinons aussi, tout cela nous semble presque intéressant [...] Tout compte fait, l'exil est mieux ici »⁶⁴. Si l'exil de Cioran est plutôt un autoexil dans un paradis culturel qui lui facilite l'accès à la célébrité dans le monde des lettres et qui le fait regretter, comme Ovide autrefois, les paysages perdus et le déracinement, l'exil de Noïca dans son propre pays, *dans son monde et parfois vidé de lui* est une forme d'aliénation due aux réalités dures du communisme, mais dont il tire l'avantage d'un centrage sur son pays qu'il s'est entêté de ne pas quitter. Tout en décidant de se placer géographiquement en marge de l'Europe, sur le plan de la pensée, Noïca se situe au centre même de cette nouvelle Europe naissante, à l'avenir de laquelle il est attaché au plus haut degré. N'oublions pas que cet échange de lettres a lieu en 1957, l'année même du Traité de Rome. C'est d'ailleurs Noïca qui le souligne à sa manière à la fin de sa lettre et en guise de conclusion: « Au-dessus de nos têtes d'affaires ou d'inoccupés, de faiseurs ou de démolisseurs, se dresse quelque chose dont j'ignore l'image, mais dont je connais le nom : l'Europe ».⁶⁵

C'est avec humour amer, ironie et autoironie que Noïca nomme leurs positions convergentes dans l'esprit du débat mais divergentes par positions, en terme de : « professionnel du destin sans objet » parlant de soi-même et de « professionnel du pamphlet sans objet » se référant à Cioran. Quant à cet autre élément de convergence, leur intérêt évident pour le sort de leur pays, Noïca a toujours soutenu l'adhésion de Cioran à ses racines roumaines et il ne perd pas l'occasion de la redire encore une fois dans cette lettre : la pensée

⁶³ *Ibidem*, p. 45.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 57.

du pays d'origine « s'étend jusqu'à vous, cher ami inconsolé, pour vous dire que *vous êtes avec nous* plus que vous ne l'avez jamais été ». ⁶⁶

Pour revenir aux différences évidentes et essentielles entre les deux exils, nous croyons que les significations en sont excellemment approfondies par Aurélien Demars qui observe à juste titre que Cioran apparaît comme un *exilé hors de* son pays, à la différence de Noïca qui se serait *exilé dans* son pays. L'exil métaphysique de Cioran est explicité en termes suivants : « pour Cioran, s'exiler métaphysiquement consiste à pousser l'exil jusqu'à sortir des illusions intrinsèques à sa connaissance, à sa lucidité, à sa conscience. C'est pousser l'exil jusqu'à la dissociation de la conscience, c'est acculer la pensée à ses limites, la retourner contre son extrême et intensifier la lucidité jusqu'à son paroxysme ». ⁶⁷ De même, soutient le même critique, les deux lucidités relèvent de deux géométries pascaliennes et, entre les deux philosophes, il y a moins symétrie que dissymétrie. Les deux exils divergent, n'étant donc pas en miroir. Tout en les comparant, Demars en relève l'élément fondamental qui les distingue : le décentrement chez Cioran / le centrement chez Noïca : « L'exil *hors de* est une expiation de la connaissance par le désabusement intégral, une expiation par et dans le vide. La géométrie nicasienne a le mérite d'indiquer un centre, la géométrie fine de Cioran n'est utile que pour une pensée nomade, désillusionnée de toute sédentarité, livrée à elle-même et délivrée de tout, y compris de l'être et de la liberté » ⁶⁸. Ciblant l'exil de Noïca, Aurelien Demars précise qu'au sens fort, « s'exiler chez soi, s'exiler *en* son pays, *dans* son monde et pourtant *vidé de lui* prend la signification de se destiner à une orientation sans espace de liberté et sans être *au monde* mais plutôt à sa marge ». ⁶⁹ A l'appui de cette idée vient plaider sa réclusion à Păltiniș qui favorisa la création de ce centre spirituel rayonnant sur toute la Roumanie au temps du régime communiste. Placé physiquement en marge de l'Europe, Noica s'est situé en effet au cœur même des flux d'idées de son temps et du débat historique, idéologique et politique.

Les idées des deux lettres ont eu un grand impact à l'époque, d'abord par la publication de la *Lettre à un Noïca ami lointain* dans la *Nouvelle Revue Française*. Les deux voix articulent les deux versions de l'esprit européen, les deux issus d'une petite culture, mais illustrant les deux versants européens de la politique et de l'idéologie de l'époque. Dans leur dialogue épistolaire, ils ont ouvert, en réalité, le débat d'une immense problématique, qui est loin d'être épuisée, d'un dialogue toujours soutenu entre l'Est et l'Ouest, au sein duquel les deux penseurs constituent dans leur tandem « une interface de l'esprit européen. » ⁷⁰

⁶⁶ *Ibidem*, p.56.

⁶⁷ Demars, Aurélien Le pessimisme jubilatoire de Cioran. Enquête sur un paradigme métaphysique négatif. Thèse de Philosophie, soutenue le 15 octobre 2007. Le pessimisme jubilatoire de Cioran. Enquête sur un paradigme métaphysique négatif. Thèse de Philosophie, soutenue le 15 octobre 2007. <http://www.univ-lyon3.fr/fr/recherche/publications-et-theses/theses/theses-soutenues/theses07/>

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ Pamfil, L. *Introducere la actual liber prin Noïca și CIORAN* www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=640

Bibliographie

Cioran, 1997. *Cahiers*, Paris, Gallimard.

Cioran, 1991. *E.M. Cioran, Constantin Noïca, L'ami lointain*, Paris-Bucarest, Paris, Criterion.

Cioran, 1987 *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Coll. Quarto, 1987

Cahiers Emil Cioran Approches critiques, vol. I-XI, Editura Universității Lucian Blaga Sibiu, Editions Les Sept Dormants Leuven.

Archive Aurel Cioran, Bibliothèque Astra de Sibiu, DVD.

Magazine littéraire, (nr. special Cioran), nr. 327, dec 1994.

Tănase, Stelian 1997. *Anatomia demistificării. Procesul Noïca-Pillat*, București, Humanitas.

Vieru, Sorin 1998. *Constantin Noïca et Emil Cioran Un échange de lettres* in *Cahiers Emil Cioran Approches critiques*, vol.I, Editura Universității Lucian Blaga Sibiu, Editions Les Sept Dormants Leuven.

Sources en ligne

Alkemie. Revue semestrielle de littérature et philosophie, Nr. 6 Cioran, dec 2010. <http://www.revue-alkemie.com/006-alkemie-cioran.html>

Demars, Aurélien *Le pessimisme jubilatoire de Cioran. Enquête sur un paradigme métaphysique négatif*. Thèse de Philosophie, soutenue le 15 octobre 2007. *Le pessimisme jubilatoire de Cioran. Enquête sur un paradigme métaphysique négatif*. Thèse de Philosophie, soutenue le 15 octobre 2007. <http://www.univ-lyon3.fr/fr/recherche/publications-et-theses/theses/theses-soutenues/theses07/>

Pamfil, Alina *Introducere la actul liber prin Noïca și CIORAN* www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=640

Tismăneanu, Vladimir. *E.M.Cioran Despre diavol, păcatul originar și istoria universală*, <http://www.contributors.ro/cultura/e-m-cioran-despre-diavol-pacatul-originar-si-istoria-universala/>

IDENTITY CONSTRUCTION OF THE HOWLEGLAS-FIGURE IN THE GERMAN ORIGINAL

Cristina Dogaru, Assist., PhD, University of Bucharest

Abstract: The article tries to present how Till Eulenspiegel, translated “Howleglas” into English (“Eule” in German means owl and “Spiegel” means mirror or looking-glass), searches for his own identity in the first German cycle of stories written 1510/1511, by Hermann Bote “History of Howleglas”, in Strassburg. The hero is a German peasant trickster, he is a very complex literary character, due to his ambivalency. This initial storybook well-known in the Middle Ages present us as an apparently stupid, yet clever, but sometimes cunning person. Playing jokes on people from all categories of the society, he unveils the human untidiness and human weakness. He tries to laugh the last and the best, which he succeeds, proving this way his superiority to the dishonest people. The purpose of these tales is not only to amuse, and the narrative sequences will prove that, but to satirize serious matters through his pranks.

In defining the concept of Identity I will focus upon the postmodernist theory of George Herbert Mead based on the role-taking and the one of Erving Goffmann, who develops his Identity theory from the point of view of a theatrical performance. Both of them insist on the fact, that Identity is the combination of the personal identity and of the social interactions.

Keywords: Identity, Role, Communication process, Behaviour, Social interaction

Der vorliegende Artikel setzt den Schwerpunkt auf das Problem der Identitätskonstruktion der Titelfigur von Hermann Botes Erstveröffentlichung: „Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel aus dem Lande Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat. Sechsendneunzig seiner Geschichten.“¹ In erster Linie werde ich eine möglichst umfassende Definition der Identität aus psychosozilogischer Sicht, getreu der postmodernen Theorien formulieren und dann anhand der angegebenen Modelle die Identitätsstiftung im deutschen Original des Eulenspiegelbuches erforschen.

Die Frage nach der Problematik der Identität wurde im Laufe der Zeit unterschiedlich angeschnitten und beantwortet. Die postmodernen Identitätstheorien demontieren die Idee der durch Geburt angeeigneten Identität und deuten darauf hin, dass sich die Identität nur innerhalb gesellschaftlicher Beziehungen konstituiert, wo sich das Persönliche und das Soziale unwillkürlich überlappen und wo es zu verschiedenen Differenzierungsverhältnissen kommen wird.² Es wird betont, dass die Identität Alterität, Andersartigkeit voraussetzt. Die literaturtheoretischen Studien situieren den Begriff an der Kreuzung der literarischen und sozio-kulturellen Sphäre und definieren die Identität als ein sozio-kulturelles Konstrukt. Daher werde ich die Identität der Eulenspiegel-Figur aus der Sicht der von Mead aufgebauten Identitätstheorie³, die auf den Prozess der Rollenübernahme beruht, der weiterhin von Erving

¹ Bote, Hermann: *Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel aus dem Lande Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat. Sechsendneunzig seiner Geschichten*, Insel Verlag, Frankfurt a.Main, 1978.

² Vgl. Woodward, Kath: *Understanding Identity*, Arnold – A member of the Hodder Headline Group London, distrib. In the USA by Oxford University Press, New York, 2002.

³ Mead, Herbert George: *Geist, Identität und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973.

Goffman⁴ und Lothar Krappmann⁵ in deren Theorien ausgebaut wurde und der von Erikson aufgestellten Ich-Identitätstheorie⁶, die als Ergebnis des Sozialisationsprozesses, während dessen der Mensch in Interaktion mit anderen (Eltern Erziehern, sonstigen relevanten Bezugspersonen) soziale Wertorientierungen internalisiert, Verhaltenserwartungen akzeptiert, definieren. Jedes Erleben seiner selbst und anderer ist an ein Identitätsbewusstsein gebunden, das sich erst in ständiger Interaktion mit Bezugspersonen und durch die Internalisierung fremder Werthaltungen und Verhaltensweisen entwickeln konnte, so dass jeder von „innen“ kommenden Erfahrung entsprechende Erlebnissubstrate zugrunde liegen.

Geschrieben in der Tradition der Schwankliteratur⁷, steht der Schwankheld Eulenspiegel im Mittelpunkt aller Historien⁸ des deutschen Originals. Seine Identität entwickelt sich anhand der verschiedenen Rollen, die er mit lehrhafter Intention einnimmt, um mehrfach lasterhaften Gestaltentypen, wie dem geldgierigen Wirt, dem listigen Pfaffen, dem tölpelhaften Bauer usw. gegenüber zu stehen, heiklen Situationen standzuhalten, dabei aber auch um witzige Vorfälle aus dem Alltag zu präsentieren. Unter der Maske des Narren, die ihm gewährleistet die Wahrheit zu sagen, ohne dafür bestraft oder verurteilt zu werden, gelingt es ihm diese sozialen, politischen und moralischen Missstände bloßzustellen, zu kritisieren und in derselben Zeit durch seine Haltung zur Reflektion anzuregen, zu belehren⁹.

Die Schwankkette¹⁰, die uns vorgeführt wird und uns eine chronologische Präsentation von Episoden aus dem Leben des Haupthelden bietet, gewährt gleichzeitig dem Autor die Möglichkeit eine satirische Zeitkritik auszuüben¹¹. Die Schwankgeschichten sind in Prosa geschrieben und teilen Eulenspiegels Leben in vier große Abschnitte (Kindheit, Jugend, Reife und Alter). Sie bedienen sich, in schwankcharakteristischer Manier, an der geschichtlichen, geographischen Wirklichkeit, an verschiedenen Bräuchen aus derjenigen Zeit, um den komischen Effekt zu erzielen. Diese Tatsachen erlauben dem Schwankzyklus, eben durch den biografischen Zusammenhang, auch als Schwankbiografie betrachtet zu werden¹². Man muss aber bemerken, dass die handelnden Personen und das Zeitliche und Örtliche derart gestaltet und stilisiert werden¹³, dass diese Schwankgeschichten nichts und nie an ihrer Aktualität und unwiderstehlichen Reiz verlieren werden.

Gemäß der Historienfolge und dem Prinzip einer Schwankbiografie beginnt das Eulenspiegelbuch mit der Geburt und mit der dreifachen Taufe des Protagonisten. Durch den höchst außergewöhnlichen Lebensanfang, wird sein grundlegendes Hauptcharakteristikum, nämlich die Schalkheit betont. Diese gewährleistet ihm, seinem Ziel und seiner Pflicht, die

⁴ Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer, 1983, R. Piper & Co. Verlag, Neuausgabe, München, 1983.

⁵ Krappman, Lothar: *Soziologische Dimensionen der Identität: Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1969.

⁶ Erikson, H. Erik: *Identität und Lebenszyklus*, Suhrkamp, Frankfurt a.Main, 1966.

⁷ Der Begriff Schwank kommt vom mhd. „swanc“, das aus der Fechtersprache stammt und bedeutet Streich, Schwung, Hieb.

⁸ H.Bote nennt alle Geschichten seines Schwankbuches „Historien“, die zu seiner Zeit kurze Berichte darstellten, die in einem kleinen Maß einen geschichtlichen Realitätskern hatten, aber nicht absolut wahrhaftig waren.

⁹ Vgl. Wunderlich, Werner: *Till Eulenspiegel*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1984, S. 57.

¹⁰ „Nach dem Vorbild der Aventiuren-Kette der höfischen Epen fügen sich in den Schwankepen [...] einzelne Episoden zu einer Schwankkette [...]“, laut Wunderlich, a.a.O., S.57.

¹¹ Vgl. Wunderlich, a.a.O., S. 58.

¹² Ebd., S. 59.

¹³ Ebd., S. 75.

ihm H.Bote zuschreibt, menschliche Laster und soziale Missstände zu enthüllen, nachzukommen.

Die Konstitution von Eulenspiegels Identität beginnt schon mit der Analyse seines mehrdeutigen Namens, die eine regelrechte Visitenkarte für ihn darstellt und die das Leserpublikum ahnen lässt, dass es sich um ein merkwürdiges Individuum handeln wird. Das zusammengesetzte Substantiv stellt nebeneinander zwei Symbole: „Eule“, wohlbekanntestes Symbol für Weisheit und „Spiegel“, das Wahrheit und Klugheit symbolisiert, die auf Eulenspiegels Gabe, nämlich den anderen die Wahrheit zu zeigen deutet.

Die Vorstellung seiner beiden Eltern, als dessen erste Bezugspersonen, gehört zur Identitätsbildung der Eulenspiegel-Figur: Vater Klaus und Mutter Ann Wibckchen, arme, doch anständige Bauern, die sich um die Erziehung ihres Sohnes kümmern. Der Schwankheld wird als unbändiger Bursche beschrieben, der dauernd Streiche vorführt: „[...] er war munteren Sinnes. Wie ein Affe tummelte er sich auf den Kissen und im Gras solange, bis er drei Jahre alt war. Dann befließigte er sich aller Art Schalkheit so sehr, daß sich alle Nachbarn miteinander beim Vater beklagten, sein Sohn wäre ein Schalk.“¹⁴

Während seiner Kindheit verlässt Eulenspiegel sein Heimatdorf Kneitlingen und zieht mit seinen Eltern „in das magdeburgische Land an den Fluß Saale. Von dort stammte Eulenspiegels Mutter Mutter. Und bald darauf starb der alte Claus Eulenspiegel.“¹⁵ Obwohl er inzwischen schon 16 Jahre alt wurde und seine Mutter darauf bestand, dass er ein Handwerk lernen sollte, vergnügt er sich während seiner Jugend weiterhin damit seinen Mitmenschen scherzhafte, doch manchmal auch hinterhältige Streiche zu spielen. Die 4.Historie, in der wir erfahren, wie er zum Seiltänzer wurde, markiert „den Beginn von Eulenspiegels Schalkskarriere“¹⁶

Sein ganzes Leben ist wie eine Reise durch die Gesellschaft des Spätmittelalters gestaltet. Diese gestattet ihm die unmittelbare Wechselwirkung mit den Vertretern der verschiedenen Gesellschaftsgruppen und Ständen¹⁷, Wechselwirkung, die zur Klärung seiner Identitätsstiftung beiträgt. Er fechtet alle an, bevorzugt jedoch mit seiner Kritik die Handwerkersmeister und die Wirte. Alle Meister werden als autoritär, faul, geizig, gewinnsüchtig und hartherzig beschrieben, scheinbar den anderen überlegen, um bis zuletzt durch Eulenspiegels Schalkheit besiegt zu werden.¹⁸

Betrachtet man Eulenspiegels Reise aus geographischer Perspektive, muss man bemerken, dass er sich im Braunschweiger Land, Berlin, Dresden, Erfurt, Rostock, Nürnberg, aber auch außerhalb der deutschen Grenzen, nämlich in Dänemark und Polen, also auch in einem großzügigen geographischen Rahmen bewegt. „Seine soziale Existenz ist die des bindungslosen ständischen Außenseiters und Verweigerers, sein gesellschaftlicher Status ist der des herumvagabundierenden Landfahrs. [...] Um seine Schalkheit auszuspielen, wendet er die intellektuellen Methoden des klugen und listigen Narren an, der sich absichtlich verstellt, und schlüpft in eine Vielzahl von virtuos gehandhabten Rollen, die vom Gaukler und Hofnarren über den Handwerkergelesen und Händler bis zum Priester und Gelehrten

¹⁴ Bote, a.a.O., 2.H., S. 30.

¹⁵ Ebd., S. 32.

¹⁶ Wunderlich, a.a.O., S. 83.

¹⁷ Vgl. Wunderlich, a.a.O., S. 59.

¹⁸ Ebd., S. 68f.

reichen.“¹⁹ Er hängt affektiv an niemandem, nicht einmal an der eigenen Mutter, die trotzdem das einzige Mitglied seiner Familie ist, die ab und zu in verschiedene Episoden auftaucht.

Als „Gaukler und Spielmann“²⁰, der kein Handwerk lernen will, wie er von einem Landwirt bezeichnet wird, charakterisiert sich eigentlich Eulenspiegel selbst als arbeitsscheu: „Da dachte Eulenspiegel: Ich bin ein fauler, starker Kerl, der nicht gerne arbeitet“²¹. Nur in größter Not trifft er die Entscheidung bei einem Handwerker zu arbeiten und auch dann nicht für lange Zeit. Es fehlt ihm an Überlegung, wenn es heißt sparsam zu sein und macht sich absolut keine Gedanken was seine Zukunft anbelangt: „Denn wie er sein Geld gewann, so zerrann es wieder.“²² und er genießt das gute Essen: „Gesottenes und Gebratenes wollte Eulenspiegel allezeit essen.“²³

Der Prozess der Vergesellschaftung, die eine Auseinandersetzung mit der sozialen Umwelt voraussetzt, gewährleistet die Individualisation des Menschen. Eine gesicherte Identität ist angewiesen auf die Kommunikation und Interaktion mit anderen, auf die verhaltensstabilisierende Wirkung sozialer Rollen und auf einen ausgeglichenen Rollenhaushalt, innerhalb dessen sich individuelle Bedürfnisse entfalten können. Die Anhänger der gesellschaftlichen Identitätstheorien vertreten die Meinung, dass die Identität des Einzelnen aus dem gesellschaftlichen Prozess, in dem er involviert ist abzuleiten ist und „nehmen einen gesellschaftlichen Prozess oder eine gesellschaftliche Ordnung als logische und biologische Voraussetzung für das Auftreten der Identität des in diesen Prozess eingeschalteten oder dieser Ordnung zugehörigen einzelnen Organismus an“²⁴. Die meisten Historien lassen ihn hauptsächlich verschiedenen Meistern (besonders Schneider, Schuhmacher, Bäcker, Metzger, Schmiede, Kürschner, Bierbrauer, Wollweber) und Wirten gegenüberreten. Man spürt deutlich Botes ablehnende Haltung durch die negative Beschreibung der Meister, deren Verhaltensweise auf die sich lösende Ständegesellschaft hindeuten.

„Eulenspiegel lebt gleichsam in einer Doppelexistenz als abhängiger und unterprivilegierter Plebejer und als wagemütiger Provokateur und erfolgreicher Einzelkämpfer. Als Identifikationsfigur wird Eulenspiegel zum Stellvertreter, der mit probaten Mitteln die real empfundene Ohnmacht gegenüber gesellschaftlichen Mächten und Zwängen erfolgreich überwindet und selbst zu einer respektierten Größe wird.“²⁵

Er ist empört darüber, dass die Meister ihre Knechte regelrecht ausbeuten, denn während sich diese ausruhen, müssen ihre Angestellten hart arbeiten. Um sich an den Meistern zu rächen, fügt ihnen Eulenspiegel oft materielle Schäden zu. Schadenfroh hält er diesen den Spiegel vor und entlarvt somit deren persönliche Defekte. Seine Stärke ist die Worte der anderen wörtlich zu nehmen, sodass er von diesen nicht beschuldigt werden kann. Als Geselle der Bäcker erscheint Eulenspiegel in zwei aufeinanderfolgenden Historien, in der 61. (19.)²⁶, wo ihn sein Meister auffordert Eulen und Meerkatzen zu backen und Eulenspiegel

¹⁹ Ebd., S. 82.

²⁰ Bote, a.a.O., H. 76.(77), S. 205.

²¹ Ebd., H. 35, S. 104.

²² Ebd., H. 36, S. 107.

²³ Bote, a.a.O., H. 66. (68), S. 182.

²⁴ Mead, a.a.O., S. 267.

²⁵ Wunderlich, a.a.O., S. 86f.

²⁶ Bote, S. 169.

das regelrecht auch macht. In der nächsten Historie „sollte er das Mehl in der Nacht beuteln, damit es am frühen Morgen fertig wäre. [...] Derweilen nahm Eulenspiegel den Beutel, hielt ihn zum Fenster hinaus und siebte das Mehl in den Hof, wohin der Mond schien, immer dem Scheine nach.“²⁷ In derselben Historie heisst es weiter:

»„Geh an den Galgen, du Schalk, und hole den Dieb herein, aber las mir den Nachbars Teig liegen!“ „Ja“, sprach Eulenspiegel und ging aus dem Haus an den Galgen. Da lag ein Leichnam von einem Diebe, der war herabgefallen. Er nahm ihn auf die Schulter, trug ihn in seines Meisters Haus.“²⁸ In folgenden Historien bewegt sich der Schalk im semantischen Raum und erfüllt das bildhaft Gemeinte des Auftrags, er hat keine Gewissensbisse, dass er dem Meister materielle Schäden verursacht. »„Der Schuhmacher sagte: „Schneide zu, groß und klein, wie es der Schweinehirt aus dem Dorf treibt.“ [...] Eulenspiegel schnitt zu. Schafe, Ziegen, Böcke und allerlei Vieh.« (43. Historie.)

Auch wenn Eulenspiegel große materielle Schäden verursacht, kann ihm nie jemand etwas vorwerfen, denn er bleibt immer höflich und erklärt, dass er das tut, was man von ihm verlangt hat: „Lieber Meister, ich habe es gemacht, wie Ihr es gern habt. [...] Meister, was ist die Ursache ihres Zornes? Ihr sagtet zu mir, ich solle vom Leder zuschneiden klein und groß, wie es der Schweinehirt aus dem Tor treibt. Das habe ich getan, wie Ihr seht.“²⁹

Im Rahmen frühneuzeitlichen Sozialbedingungen ist Eulenspiegel „der Katalysator in einer Übergangszeit, der Missstände offenlegt, überlieferte Gemeinschaftsformen zersetzt und die verderblichen Zerstörungskräfte Egoismus und Rücksichtslosigkeit in der Gesellschaft freisetzt. Darin besteht die Geschichtlichkeit der Eulenspiegel-Gestalt. Durch den Schalk wird deutlich, in welchem zerrütteten Zustand geistige, soziale und politische Verhältnisse sind und nur des Anstoßes eines Schalksstreiches bedarf, um bestehende Ordnung in Zwietracht aufzulösen.“³⁰

Seine satirischen Attacken greifen bestechliche Vertreter des Adels, den Kaiser selbst oder sogar verschiedene Könige, Geistliche, Gelehrte, aber auch Bauern oder Leute aus unteren städtischen Schichten. Als ihm der König von Dänemark verspricht „er wolle ihm sein Pferd mit allerbesten Hufbeschlag beschlagen lassen“³¹, verlangt Eulenspiegel vom Goldschmied, er soll das Pferd „mit goldenen Hufeisen und silbernen Nägeln beschlagen“³². Papst, Mönche, Äbte, Bischöfe, Dorfgeistliche sind Eulenspiegels Interaktionspartner in ungefähr zehn Historien. Diese verhalten sich unchristlich und ungerecht dem Volk gegenüber. Auf seinem Sterbebett spielt Eulenspiegel dem habgierigen Pfaffen einen bösen Streich:

»„Seht hin, lieber Herr, die Kanne ist ganz voll Geld. Tastet hinein und nehmt Euch daraus eine Handvoll, aber greift nicht zu tief!“ Der Pfaffe sagte ja, und ihm wurde ganz feierlich zumute. Die Habgier verführte ihn, er griff mit der Hand in die Kanne und wollte eine Handvoll greifen. Als er mit der Hand in die Kanne fuhr, merkte er, daß es naß und

²⁷ Ebd., S. 171.

²⁸ Ebd., S. 172.

²⁹ Bote, S. 128.

³⁰ Wunderlich, a.a.O. S. 83.

³¹ Bote, S. 75.

³² Ebd., S. 75.

weich unter dem Geld war. Schnell zog er die Hand wieder zurück, aber die war schon bis zur Knöchel mit Dreck besudelt.«³³

„Eulenspiegel geht aus allen seinen Abenteuern als Sieger hervor, auch wenn auch längst nicht immer dem äußeren, materiellen Erfolg nach, so doch stets in geistiger Hinsicht, kraft der Überlegenheit seines Witzes, seines Einfallreichtums oder auch nur seiner größeren Unbedenklichkeit in der Wahl der verwendeten Mittel [...] den Trumpf behält er immer in der Hand, auch wenn er nur darin besteht, dass die anderen seine geistige Überlegenheit anerkennen und widerwillig kapitulieren.«³⁴

Eulenspiegels schauspielerische Gabe wird durch die Vielfältigkeit der von ihm interpretierten Rollen bewiesen. Goffmans Untersuchung fokussiert sich mehr auf den Ausdruck, den der Einzelne durch die Handlungen einnimmt, die Art und Weise, in der er sich ausdrückt, wenn er anderen gegenübertritt, auf die Rollen, die jeder in der Gesellschaft spielt. In diesem Sinne wird auf die Ethymologie des Wortes Person hingewiesen, das ursprünglich Maske bedeutete: „Schließlich wird die Vorstellung unserer Rolle zu unserer zweiten Natur und zu einem integralen Teil unserer Persönlichkeit. Wir kommen als Individuen zur Welt, bauen einen Charakter auf und werden Personen“³⁵. Der Einzelne erscheint bei Goffman einerseits als Darsteller einer Vorführung und andererseits als „[...] eine Schauspielfigur, im typischen Fall als eine gute Figur, [...] deren Geist und Stärke und andere positive Eigenschaften durch die Darstellung offenbart werden soll.“³⁶ In Botes Buch trägt Eulenspiegel nie Narrenkleidung und Narrenkappe, im Titelbild und in den Illustrationen erscheint er in Zadeltracht, die Narrenmaske setzt er nur in zwei Historien, als Hofnarr beim König von Polen („Nun kamen Eulenspiegel und des Königs Narr zusammen. Da geschah es, wie man sagt: zwei Narren in einem Haus tun selten gut.“)³⁷ und als er vom Bischof von Bremen gebeten wird diesem, in H.87, Schalkstreiche zu spielen³⁸.

Die nach seinem Namen benannten „Eulenspiegeleien“³⁹ sind schwanktypische Elemente der Komik und definieren in einem bedeutenden Maß Eulenspiegels Identität. „Wortverdrehungen und Wortverzerrungen richten sich gegen die Alltagssprache, Redewendungen und Fachsprache der Handwerker. Eulenspiegel benutzt die Sprache entgegen allgemeiner Erwartung und Vereinbarung, ohne dass der Gegenspieler auf inadäquate Semantik von vornherein stoßen würde.“⁴⁰

Eulenspiegels schalkhafte Verhaltensweise lässt sich von seiner Geburt bis zu seinem ebenfalls merkwürdigen Tod nicht ändern. Selbst auf dem Sterbebett spielt er Pfaffen einen Streich, der diesen ausrufen lässt: „Du bist ein Schalk, auserlesen aus allen Schälken!“⁴¹ Sein Gut, das er in seinem Testament hinterlässt, „einen Teil seinen Freunden, einen Teil dem

³³ Ebd., S. 241.

³⁴ Könnecker, Barbara in Wunderlich, Werner: *Eulenspiegel-Interpretationen. Der Schalk im Spiegel der Forschung*, Fink Verlag, München, 1979, S. 113.

³⁵ Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer, 1983, R. Piper & Co. Verlag, Neuausgabe, München, 1983, S. 21.

³⁶ Ebd., S. 230

³⁷ Bote, a.a.O., H.24, S.76.

³⁸ Vgl. Wunderlich, a.a.O. S. 81.

³⁹ Eulenspiegelei ist ein „Gaukelspiel, mutwilliger Streich“, DUDEN – Deutsches Universalwörterbuch, 2. Völlig neu bearbeitete u. Stark erweiterte Auflage, Dudenverlag, Mannheim-Wien-Zürich, S. 467.

⁴⁰ Wunderlich, a.a.O., S. 76.

⁴¹ Bote, a.a.O., H.93. (92.), S. 241f.

Raat von Mölln und einen Teil der Kirchherrn von Mölln“⁴², ist eigentlich „seine Schalkheit als Vermächtnis“⁴³. Als es soweit ist, Eulenspiegels Kiste zu öffnen und das ihnen hinterlassene Gut zu teilen, beginnen sich die Erben miteinander zu streiten, weil sie sich nun gegenseitig verdächtigen, Eulenspiegels Truhe mit Steinen gefüllt und das „Gut“ beiseite geschafft zu haben.

Die Historien präsentieren das Leben des Schwankhelden von Geburt an bis zu seinem Tod. Die Figur macht keine Identitätssentwicklung, denn als Schalk wird er geboren und gleich dreimal getauft, und als Schalk stirbt er auch. Er schlüpft in die verschiedensten Rolle, vom lustigen, unschuldigen Spaßmacher und Wortverdreher, bis zum Bösewicht, Betrüger, Rächer. Eulenspiegels Identität erweist sich als äußerst komplex, als ambivalent, sogar plurivalent, könnte man behaupten und kann, im psychosozialen Sinne nur ausgehend von seiner Interaktion und Rollenhaftigkeit im Rahmen der gesellschaftlichen Verhältnisse gedeutet werden.

Bibliografie

Bote, Hermann: *Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel aus dem Lande Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat. Sechsendneunzig seiner Geschichten*, Insel Verlag, Frankfurt a.Main, 1978.

Erikson, H. Erik: *Identität und Lebenszyklus*, Suhrkamp, Frankfurt a.Main, 1966.

Krappman, Lothar: *Soziologische Dimensionen der Identität: Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*, Stuttgart, Klett-Cota, 1969.

Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer, 1983, R. Piper & Co. Verlag, Neuausgabe, München, 1983.

Mead, Herbert George: *Geist, Identität und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973.

Woodward, Kath: *Understanding Identity*, Arnold – A member of the Hodder Headline Group London, distrib. In the USA by Oxford University Press, New York, 2002.

Wunderlich, Werner: *Till Eulenspiegel*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1984.

Wunderlich, Werner: *Eulenspiegel-Interpretationen. Der Schalk im Spiegel der Forschung*, Fink Verlag, München, 1979.

⁴² Ebd., H.93. (92.), S. 242.

⁴³ Wunderlich, a.a.O., S. 84.

MISTER PIP BY LLOYD JONES: A POSTCOLONIALIST READING OF CHARLES DICKENS

Irina Toma, Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract: Focussing on the latest novel written by one of New Zealand's top writers, the paper approaches the issues of literary tradition in the context of the contemporary colonizer-colonized relationship. Set in Bougainville, a tropical island where the horror of the civil war lurks, the novel explores the manifold readings, fictional or not, engendered by the only book existing in the local tiny school, Charles Dickens' masterpiece Great Expectations. Within the context of beautiful memories and scenes of unexpected violence, under the umbrella of great tradition, Lloyd Jones creates a microcosm of postcolonial literature, hybridizing the narratives of black and white races to achieve a new and resonant fable. His is a bold inquiry into the way we construct and repair our communities, and ourselves, with stories, old and new. Consequently, in the analysis of the novel, the paper has aimed at evincing the remarkable ability of great literature to see us through adversities and tribulations, as well as the role of inspirational teaching in people's lives. The paper also emphasizes upon the way in which the accessible narrative belies the sophistication of its telling as Jones addresses the effects of imperialism and the redemptive power of art.

Keywords : postcolonialism, hybridization, fiction, redemption.

The starting point of the present paper may be Steven Connor's study, *The English Novel in History 1950-1995*, in which he argues that the transitions of the postwar period have affected the nature and possibility of historical consciousness in profound ways:

"The conditions of extreme cultural interfusion, with the meetings and conflicts of cultural traditions have combined with the growth of an ever more inter-dependent global economy to create a splintering of history in the postwar world, a loss of the vision of history as one and continuous. But these very same conditions of mutual impingement have acted to make it impossible to maintain any form of local or individual history in isolation from all the other histories, and in doing so have enlarged the scope of the conversation and the collective memory that is constructed in the narration of histories." [2, 135]

Connor, therefore, points to two distinct movements to be identified in historical consciousness, as it is reflected in the postwar anglophone writing. Firstly, we witness growing skepticism towards imperialist "grand narratives" and the proliferation of local and regional historical knowledge in their place. Secondly, the transformations and migrations of postwar cultures have led to a whole range of cultural exchanges and hybridizations as a sort of counter-movement meant to render "the idea of self-contained, nationally and ethnically defined historical consciousness somehow outdated and inadequate." [4, 14]

Moreover, contemporary writers such as Lloyd Jones have masterly managed to fuse essential Englishness into shifting lives and narratives of today's world, achieving thus the displacement and adjustment of authoritarian histories to "a range of other dissonant, even dissident histories and voices, some of them local, many of them self-consciously hybrid and cross-cultural." [1, 5]

Within the context of beautiful memories and scenes of unexpected violence, under the umbrella of great tradition, Lloyd Jones creates a microcosm of postcolonial literature,

hybridizing the narratives of black and white races to achieve a new and resonant fable. His is a bold inquiry into the way we construct and repair our communities, and ourselves, with stories, old and new

On a copper-rich tropical island shattered by war, where the teachers have fled with almost everyone else, only one white man chooses to stay behind: the eccentric M. Watts, object of much curiosity and scorn, who sweeps out the ruined schoolhouse and begins to read to the children each day from Charles Dickens' *Great Expectations*, the only book left on the island. For Matilda and her classmates the story offers an escape from brutal reality, while instilling in them the strength to endure in a place where nothing is certain, not even survival. "Some of you will know Mr. Dickens when we finish this book. We could escape to another place. It didn't matter that it was Victorian England. We found that we could easily go there." [3, 5]

So begins this rare, original story, about the abiding strength that imagination, once ignited, can provide. As artillery echoes in the mountains, thirteen-year old Matilda and her peers are riveted by the adventures of a young man named Pip in a city called London, a city whose contours soon become more real than their own blighted landscape. But in a ravaged place where even children are forced to live by their wits and daily survival is the only objective, imagination can be a dangerous thing.

The story is set in the early 1990s in blockaded Bougainville (an island off Papua New Guinea) when the government of Papua, New Guinea, supported by Australia decided to take action against the traditional landowners. The local mining and political troubles that loom so large here are historical fact and villagers of Bougainville are treated in a barbaric way by the government troops wanting to know where the young men are, particularly Mr. Pip. They have evidence someone worships him as they find his name written on the sand.

In the midst of this turmoil, Mr. Watts steps forward to assume the duties of a teacher. Admitting that circumstances preclude the teaching of a conventional curriculum, he instead introduces the students to Charles Dickens's classic. From the first chapter, Matilda and her classmates identify themselves with the story of the orphan Pip, striving to relate his experiences in mid-19th century England to the harsh realities of their own. The ugly world outside cannot be kept at bay, everything is destroyed, even the book is taken away from them as it is envisaged as the main source of rebellion among natives. When the text mysteriously disappears, the children demonstrate the extraordinary degree to which they have internalized the story by their ability to reconstruct much of the novel's plot from memory.

With his fascinating novel, Lloyd Jones grippingly explores issues of faith, family, race, loyalty, tradition and rebellion. Out of the novel's complexity, however, one can identify as defining the colonizer-colonized (white-black) relation, the relation reality-fiction and, uppermost, the redemptive power of literature in an inspirational teaching. These are the issues mainly taken into consideration in the following discussion of the novel, a work that can be read as a postcolonial re-invention of Dickens' masterpiece endowed with the open-endedness of a myth.

As far as the racial reading of the book is concerned, Lloyd Jones deliberately plays havoc with stereotypes as "the eccentric white male," or "the superstitious black woman". Having the audacity to bring an essentially "English" narrative into the lives of black children in Papua New Guinea, the eccentric Mr. Watts engenders in his students mixed thoughts and

feelings. At one point in the story, Matilda confesses: “It wasn’t just for the fact that the last white man that made Pop Eye what he was to us- a source of mystery mainly, but also confirmation of something else we held to be true. We had grown up believing white to be the colour of all the important things, like ice-cream, aspirin, ribbon, the moon, the stars. White stars and a full moon were more important when my grandfather grew up than they are now that we have generators.”[4] And she goes on: “We were proud because Grace was going to show the white world how smart a black kid could be. We did not know any more if she was black or white.”[3, 145]

Sometimes the black-white acknowledged relation of superiority embraces new forms which tend to overturn the accepted norm. For example, when Mr. Watts invites the island mothers to share their wisdom, Matilda’s mother tells of a woman who “once turned a white man into marmalade and spread him on her toast.”[3, 86] Likewise, questions about their identities being a matter of blackness versus whiteness haunt the children on the island: “What it’s like to be white on this island? What it’s like to be black? Normal.”[94] The conceptualization of “the other” as “same but not quite” and the colonial Manichaen aesthetics according to which presumed “otherness” is amenable to “sameness” through a civilizing process produces ambivalence and confusion. In Bhabha’s opinion:

“Colonial presence is always ambivalent, split between its appearance as original and authoritative and its articulation as repetition and difference. It is a disjunction produced within the act of enunciation as a specifically colonial articulation of those two disproportionate sites of colonial discourse and power. Such a display of difference produces a mode of authority that is agonistic (rather than antagonistic.)”[1, 108]

The emphasis in Bhabha’s argument falls on the point of view of ambivalence, position supported also by Couze Venn in *The Postcolonial Challenge; Towards Alternative Worlds*:

“The process of mixing and recombining that are variously described as creolization, hybridization, transculturation, marking the formation of diasporas, often take place in conflictual situations in which groups of unequal power and unequal access to the means of legitimization of ways of being attempt to establish liveable spaces and identities without surrendering forms of constituting the community that preserves core elements of the original (or subaltern) cultures.”[6, 19]

It is precisely this note of ambivalence and of culture intertwining that Matilda’s story evinces, underlining the way in which Dickens’s novel transcends the race barrier, bridging the gap between centuries as well as between differently colored skin: “It was always a relief to return to *Great Expectations*. It contained a world that was whole and made sense, unlike ours. If it was a relief for us, then what must it have been for Mr. Watts? I feel equally sure he was more comfortable in the world of Mr. Dickens than he was in our black-faced world of superstition and mythic flying fish. In *Great Expectations* he was back against white people.”[3, 67]

But Dickens’s book goes beyond blurring racial and cultural differences. Celebrating the timeless power of storytelling, *Mr. Pip* unites the stirring tale of a young girl’s quest with a marvelous tribute paid to a Dickens classic. The manner in which a thirteen-year old Papuan girl finds refuge and comfort in an imaginary character’s evolution in Victorian London speaks volumes about the power of literary tradition to wind its way into people’s lives and

essentially change them. For Matilda and her classmates, Pip's story offers escape but also recognition, the power to endure but also to continue in a terrible fight for survival.

Dickens's themes of estrangement and personal metamorphosis mirror Matilda's story, granting the latter existential meaning and justification. As Pip's story unfolds, Matilda keeps hearing Mr. Watts' words: "Some of you will know Mr. Dickens when we finish this book. We could escape to another place. It didn't matter that it was Victorian England. We found that we could easily go there. This boy who I couldn't see or touch but knew by the ear. I had found a new friend." [3, 107]

The extraordinary impact of fiction on people's lives is perceived as a menace by Matilda's mother who, in her simplicity, cannot help sensing the feeling of personal freedom engendered by reading Dickens' book: "She didn't want me to go deeper into the other world. She worried she would lose her Matilda to Victorian England." [109] Like many hungry for control, the warring factions recognize the subversive power of great literature and Mr. Watt's infatuation with Charles Dickens ends in violence and tragedy. But in an emotionally powerful coda to the story, Matilda reveals how her life has been changed irrevocably by the love of literature inspired by Dickens's novel.

Mr. Watts uses Dickens' book as a civilizing educational force for the children of the island (which has the potential to be cringingly awful given a postcolonial analysis), but instead it becomes something escapist, in both the positive and negative aspects of the word. As the story unfolds, the novel brings forth themes of making something of oneself, of overcoming obstacles of birth and location quite at home in Matilda's own life: "As we progressed through the book something happened to me. At some point I felt myself enter the story. I wasn't identifiable on the page, but I was there, I was definitely there." [3, 46] The overwhelming effect of the book is also her personal estrangement from the world she knew once and her plunging whole-heartedly into the fictional one where she feels more at home: "Pip, Miss Havisham and Joe Gargery were more part of my life than my dead relatives, even the people around me." [3, 75] Confessing that, for her, Dickens's novel contains many personal touchstones, Matilda asserts: "To this day I cannot read Pip's confession-*It is a most miserable thing for me to feel ashamed of home-* without feeling the same of my island. We are deep in the book, chapter 18 to be precise, when Pip discovers there is no going back to his old life on the marshes. For me, in my life, the same discovery had come much earlier. I was still a frightened black kid suffering from shock trauma when I'd look down at the green of Honiara from the airplane, but I'd also known from that moment on there would be no return." [3, 228]

While Matilda's coming of age closely parallels Pip's, one cannot help noticing another similarity between their respective experiences, namely the status of the emigrant, the status of in-betweenness which marks the two fictional characters. When she leaves the island for good, Matilda feels encouraged and comforted by Pip's similar situation: "I knew all about departure. I knew from Pip about how to leave a place. I knew you don't look back. Pip is an orphan. He's like an emigrant. He is in the process of migrating from one level of society to another." [3, 70] Identifying her predicament with Pip's, Matilda further remarks: "Pip's experience also reminds us of the emigrant's experience. Each leaves behind the place he grew up in. Each strikes out on his own. Each is free to create himself anew. Each is also free to make mistakes." [3, 90]

From this perspective, the novel becomes a sample of the contemporary view according to which a migrant lives at the intersections of histories and memories, experiences a constantly challenged identity and is perpetually required to make himself/herself at home in an interminable discussion between a scattered historical inheritance and a heterogeneous present. If the latter has become a common-place assertion, hardly ever before has one witnessed this type of identification, at double remove, between two fictional characters belonging to such different worlds in time and space. Once again, Jones's novel testifies to its uniqueness, giving this example of the manner in which a Victorian character's evolution parallels that of a contemporary young girl caught in the grips of two distinct systems of values. Once again, tradition works its way into the present, shaping and modifying it. As Andrew Smith explained in a recent essay, "migrancy becomes the name of the condition of human beings as such, a name for how we exist and understand ourselves in the twenty-first century." [5, 27]

If literary tradition influences the present, shaping it, one cannot help noticing the way the present itself works its way into tradition, consequently modifying it. In this respect also Lloyd Jones's novel provides an illuminating example, since the moment Dickens's book is lost, the children start recreating it through their personal experiences. Mr. Watts convinces the children that it is their duty to save "Mr. Dickens's finest work from extinction"[3, 147] and so they are each required to bring their own contribution to the recreation of the novel. The bits and fragments they remember ingeniously mingle imagination with memory, so that the re-writing of the book becomes a new work in itself, telling more of the children's lives than of Victorian England: "I won't try and mimic here any more than what I've done so far. But the bones of his story remain with me, what I've come to think of as his Pacific version of *Great Expectations*. As with the original, Mr. Watts' version was also serialized, parceled out over a number of nights with a deadline in mind." [3, 175]

Making one's contribution to the re-writing of a classic is tantamount to openly acknowledging the decisive role literature plays in people's lives. For Matilda, this re-writing equates the re-writing of her life under the liberating force of her newly-found identity. In this respect, the final section of the book may be considered a genuine piece of postmodern, postcolonial metafiction. In an attempt to forge the literary tradition into the postmodern, fragmented present, Matilda explains the grip Dickens's novel holds on her: "People sometimes ask me: Why Dickens? Which I always take to be a great rebuke. I point to the one book that supplied me with another world at a time when it was desperately needed. It gave me a friend in Pip. It taught me you can skip under the skin of another just as easily as your own, even when that skin is white and belongs to a boy alive in Dickens' England. Now, if that isn't an act of magic I don't know what it is." [3, 231]

The influence of the book on her is twofold. Firstly, it prompts her into that type of inspirational teaching which has been handed down to her from her encounter with Mr. Watts. She senses and she also translates into practice the model of a teacher able to touch children's hearts and decisively influence them. This is the model teacher provided by Mr. Watts: "He was whatever he needed to be, what we asked him to be. Perhaps there are lives like that- they pour into whatever space we have made ready for them to fill. We needed a teacher, Mr Watts became that teacher. We needed a magician to conjure up other worlds, when Mr. Watts became that magician. When we needed a saviour, Mr. Watts had filled that role. When the

redskins required a life, Mr. Watts had given himself.”[3, 245]. This is the teacher who can transform literary tradition into new values that children are encouraged to follow and to creatively enhance by using the uniqueness of their own personality.

On the other hand, *Great Expectations*, this sample of Englishness, prompts the dark-skinned girl into one final journey, that in which she tries to complete and correct Pip’s destiny. The novel ends as follows: “In the worshipful silence I smiled at what else they didn’t know. Pip was my story, even if I was once a girl, and my face black as the shining night. Pip is my story, and in the next day I would try where Pip had failed. I would try to return home.”[3, 256] The quest comes thus full circle, the literary tradition has accomplished its mission and its redemptive function. What has been demonstrated is that, once more, fiction proves its enduring role in contemporary life and performs both formative and correcting functions, bridging gaps and surmounting obstacles formerly impossible to destroy. In this lies the value of this postmodern story which is so much dependent on a traditional one and the homage paid to tradition by the author is impossible to neglect.

Consequently, in the analysis of the novel, the paper has aimed at evincing the remarkable ability of great literature to see us through adversities and tribulations, as well as the role of inspirational teaching in people’s lives. The paper also emphasizes upon the way in which the accessible narrative belies the sophistication of its telling as Jones addresses the effects of imperialism and the redemptive power of art.

Bibliography

- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994
 Connor, Steven, *The English Novel in History 1950-1955*, Routledge, London, 1996
 Jones, Lloyd, *Mister Pip*, Bantam Dell, New York, 2006
 Morrison, Jago, *Contemporary Fiction*, Routledge, London and New York, 2003
 Smith, Andrew, *Migrancy, Hybridity and Postcolonial Literary Studies*, Cambridge Companion, London, 1995
 Venn, Couze, *The Postcolonial Challenge :Towards Alternative Worlds*, Sage Publications, London and New Delhi, 2006

THE INTERTWINING OF SELF AND HISTORY IN SALMAN RUSHDIE'S *MIDNIGHT'S CHILDREN*

Roxana Elena Doncu, Assist., PhD, University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila", Bucharest

Abstract: Midnight's Children (1981) can be construed as an allegory of India's independence- a dramatization at fictional level of the insufficiency of nation to provide unity and community for different ethnic and religious groups in India. Born into a Muslim Indian family on the midnight of August 15th, 1947- the moment India was declared officially independent- Saleem Sinai grows up thinking, as Nehru's letter to him suggested, that his life will be the mirror of the nation. His fissured skin and speedy disintegration reflect India's crumbling hopes for democracy as the euphoria of early post-independence gives way to the iron fist rule of Prime Minister Indira Gandhi. Saleem's attempt at a meaningful life fails first because he is unable to make a clean break with the past. On the other hand, his final attempt to devise a meaningful narrative which would make sense of his life is also doomed to fail-due to an Indian over-reliance on magic thinking. What Rushdie stages in Midnight's Children is the failure to construct identity, when identifications are to a large extent understood as identifications with supra-individual constructions like the nation, history, etc.

Key words: post-colonial India, nation, history, post-colonial/postmodern subjectivity

Midnight's Children (1981), Rushdie's first major success as a novelist, is generally construed (Timothy Brennan¹, Sara Suleri, Katherine Flanagan, Jacqueline Bandolph, Ashutosh Banerjee, Neil ten Kortenaar, Aamir Mufti) as an allegory of India's independence- a dramatization at fictional level of the insufficiency of nation to provide unity and community for different ethnic and religious groups in India. Born into a Muslim Indian family on the midnight of August 15th, 1947- the moment India was declared officially independent- Saleem Sinai grows up thinking, as Nehru's letter to him suggested, that his life will be the mirror of the nation. As Gorra writes "What happens to him happens to his country; what happens to his country happens to him" (111) Saleem's fissured skin and his speedy disintegration mirror India's crumbling hopes for democracy as the euphoria of early post-independence gives way to the gloom of Prime Minister Indira Gandhi's Emergency rule. However, the complex structure of the novel evades narrow interpretations, and the allegory of postcolonial nationhood is just one of many possible readings:

The novel is in many ways supremely complex, offering three different levels or frameworks of possible meaning: that of the family (the story begins with Saleem's grandfather and traces the development of Saleem's family), that of history (Saleem's life in a way mirrors his nation's life), and that of the psychology of the individual (Saleem's personality, his perception and understanding of reality, is what is presented in the narrative). (Mossman 66)

Mossman further argues, on the basis of Rushdie's in-between position as a writer straddling two cultures (Indian and British) that the national allegory identified by Jameson as the

¹ Brennan considers that all Rushdie's fiction reflects political and social issues: "Narrative never follows the emotional logic of the characters' lives, but the brittle, externally determined contours of 'current events' " (84-5)

typical characteristic of all Third World Literature is doubled by a Western concern with subjectivity and individuality:

The novel is, as shown, in one sense an allegory, a book about social India, a book where the individual subjectivities of the characters are merged with and representational of the various societal issues of the national culture; at the exact same time, the novel is an argument for individuality, a book about a character who “feels the split between the public and the private” (Jameson 69), a book about a character who has a definable, individual interiority as demonstrated, again, by his confusion of dates, events, and times, and by his own eccentric personality. (74-5)

The question of the novel’s postmodernism was often brought to bear on its interpretation. As a “cloven writer produced by migration, inhabiting and addressing both worlds, the East and the West, the world of his mother country and that of his adopted country, belonging wholly to neither one nor the other” (Goonetilleke 6) Rushdie moves on ambiguous and shifting ground, challenging authority in the name of the frontier-crossing migrant. He acknowledges that the migrant’s “sense of self is fundamentally shaken by his insertion into radically new relations with land, family, community, and nation” (Gupta 7) and consequently his account of selfhood is a highly complex one which takes into consideration that the multiple identities which a person holds are not without frictions and contradictions. This account of postcolonial selfhood, which challenges traditional understandings of the self as a coherent and continuous unity can easily overlap with the postmodernist rejection of absolute truth- which affirms the existence of multiple realities that “may coexist, collide and interpenetrate” (Harvey 41). The overdetermination of Rushdie’s fiction, the infinite proliferation of meanings and perspectives can also be attributable to the postmodernist rejection of single truths and the ensuing deferral of meaning.

Saleem Sinai exhibits all the characteristic of the heterogeneous postmodern self: fragmented (his body is literally cracking up, like India), multiple (his mind is where the MCC- Midnight’s Children Conference takes place, with different voices telling their stories), ambiguous, unreliable (it is only at the end of the novel, after the reader has been told the intricate stories of Sinai’s parents that he/ she finds out that they were not his real progenitors), fluid and uncertain (at the end of his narrative Saleem offers the reader the possibility to choose among alternative endings, between happiness, questions and dreams). But how are we to interpret this fragmentation? I think that the most relevant fact about Saleem is that he is **not** a migrant. He does not leave his past behind, as migrants do, and he is not creatively engaged in the reconstruction of identity. On the contrary, Saleem identifies with his country’s past and history, and it is this identification which is regarded as questionable and eventually becomes destructive. Saleem cherishes the dream of becoming part of India, leaving his trace in history just as history will inevitably leave its trace on him. In what can be seen as a postmodernist epistemological mode, Saleem explains that:

How, in what terms, may the career of a single individual be said to impinge on the fate of a nation? I must answer in adverbs and hyphens: I was linked to history both literally and metaphorically, both actively and passively, in what our (admirably modern) scientists might term “modes of connection” composed of “dualistically-combined configurations” of the two pairs of opposed adverbs given above. This is why hyphens are necessary: actively-literally,

passively-metaphorically, actively-metaphorically and passively-literally, I was inextricably entwined with my world.

[...] By the combination of “active” and “literal” I mean, of course, all actions of mine which directly—literally—affected, or altered the course of, seminal historical events The union of “passive” and “metaphorical” encompasses all socio-political trends and events which, merely by existing, affected me metaphorically—for example, . . . the unavoidable connection between the infant state’s attempts at rushing towards full-sized adulthood and my own early, explosive efforts at growth . . . Next, “passive” and “literal,” when hyphenated, cover all moments at which national events had a direct bearing upon the lives of myself and my family . [...] And finally there is the “mode” of the “active-metaphorical,” which groups together those occasions on which things done by or to me were mirrored in the macrocosm of public affairs, and my private existence was shown to be symbolically at one with history. (285-86)

This inextricable entwining with history is what migrants like Saladin Chamcha from *The Satanic Verses* reject, choosing instead the path of exile and of the reconstruction of self through metamorphosis and hybridity. Saleem’s fascination with History (the Hegelian concept) cannot help but remain tributary to a colonial past of mimicry and bondage. First and foremost, the idea of History as a “mode of connection” between the individual and supra-individual machines like the state and nation is specifically Western, not Indian. The Indian perspective on time is less understood in terms of a linear progression towards a meaningful end (History) than an “eternal recurrence” of events. Secondly, any fascination with History in the context of post-independence India is necessarily a fascination with its colonial past. Though in his letter to the midnight’s children Jawaharlal Nehru celebrates their birth as the symbolic birth of a new, independent India “A moment comes, which comes but rarely in history, when we step out from the old to the new; when an age ends” (134) Saleem’s identification with the past reveals both that a new India is difficult to forge and that the “colonial background proves inescapable” (Gorra 191). A further ironic twist is that Saleem and the midnight’s children, as symbols of the new India, are born at a highly inauspicious² hour: midnight. Saleem’s final revelation that his real progenitors were the Englishman William Methwold and a woman from the low castes sheds some light on issues of continuity/discontinuity between the colonial past and the postcolonial present moment. A hybrid descendant of both colonizer and colonized, Saleem is unwilling to assume this condition, and while trying to identify himself with the effort of a new India striving to be born, he remains to a large extent a product of the colonial encounter/enterprise. The relation between the unacknowledged biological father and the illegitimate child symbolizes the lingering effects of colonialism, pointing to the nation’s illegitimate past. That is why Saleem’s attempt at identifying with the new India will prove to be self-defeating as long as the illegitimacy of the past remains hidden.

The lingering effects of colonization will finally undermine the decolonization moment epitomized by the birth of Saleem and the other midnight’s children. The young

² The British mediator of the Independence, Lord Mountbatten took the decision to announce the date of Independence on his own initiative. The most powerful occult community in India, the jyotishis (the astrologers) proclaimed 15 August a date so inauspicious that India “would be better advised to tolerate the British one day longer rather than risk eternal damnation.” A famous astrologer of Calcutta wrote to Lord Mountbatten, begging him “For the love of God, do not give India her independence on 15 August. If floods, drought, famine and massacres follow, it will be because free India was born on a day cursed by the stars.” (Lapierre 210-11) The midnight is also an inauspicious time in Western culture: Shakespeare and Washington Irving call it “the witching time” or “the witching hour”, a time when ghosts appear and black magic is more potent.

Saleem is raised on Methwold's estate, in one of the villas formerly belonging to the colonizer. The architecture and the names of the buildings are reminiscent of British colonization as well as European domination: "four identical houses built in a style befitting their original residents [...] houses which their owner, William Methwold, had named majestically after the palaces of Europe: Versailles Villa, Buckingham Villa, Escorial Villa and Sans Souci" (94-5). Before agreeing to sign the contract with the Indian buyers, Methwold has them promise to keep everything intact and not throw any of his possessions away³ - a bizarre request that may be construed as the stubbornness of the past refusing to die: "Methwold's estate was sold on two conditions: that the houses be bought complete with every last thing in them, that the entire contents might be retained by the new owners; and that the actual transfer should not take place until midnight on August 15th." (95) Besides, the Indians are instructed to retain the old cocktail parties given on the estate on occasions, so that it might be concluded that Methwold "Anglicizes the Indians, who find themselves adopting a cocktail hour in a Muslim-Hindu land." (Fletcher 178)

Among the contents of the Buckingham villa there is a painting that leaves a profound impression on young Saleem. Neil ten Kortenaar claims that the picture described by Saleem is *The Boyhood of Raleigh*, painted by John Everett Millais (242). The painting shows young Raleigh and his brother sitting enraptured at the feet of an old sailor, listening to his adventures at sea. The sailor is pointing his index finger at the expanse of sea and sky while relating his exploits. Saleem remembers how he envisaged his future as a child by following the sailor's (in his story a fisherman) finger:

In a picture hanging on a bedroom wall, I sat beside Walter Raleigh and followed a fisherman's pointing finger with my eyes; eyes straining at the horizon, beyond which lay-what?- my future, perhaps; my special doom, of which I was aware from the beginning [...] because the finger pointed even further than that shimmering horizon, it pointed beyond teak frame, across a brief expanse of sky-blue wall, driving my eyes towards another frame, in which my inescapable destiny hung, forever fixed under glass: [...] the Prime Minister's missive, which arrived [...] one week after my photograph appeared on the front page of the Times of India. [...]

Perhaps the fisherman's finger was not pointing at the letter in the frame; because if one followed it even further, it led one out through the window, down the two-storey hillock, across Warden Road, beyond Breach Candy Pools, and out to another sea which was not the sea in the picture; a sea on which the sails of Kholi dhows glowed scarlet in the setting sun...an accusing finger, then, which obliged us to look at the city's dispossessed. (167-8)

Walter Raleigh is one of the emblematic figures of early English imperialism and colonialism. V.S. Naipaul dedicates one of the stories in *A Way in the World* to his failed quest for gold in South America. Raleigh's fascination with the tales of far away places and exotic lands recounted by the old sailor stands for the primary colonial impulse. This primary drive for expedition and adventure, for crossing the borders of the known world was only later transformed into an economic exploitative enterprise. It is an ambiguous, unreadable impulse, as it signifies both the transgressing of limits (valued for its creative potential) and the mercantile ideology behind colonial conquest. The fisherman points his finger at the horizon-

³ Cundy calls this "the symbolic takeover of intact Englishness". (59)

where the vast expanse of sea meets the infinite sky. If Saleem reads this picture as his future destiny, then he is certainly mis-reading it, for the fisherman's finger guides him towards traveling, adventure, border-crossing and migrancy. In Saleem's bedroom that finger is juxtaposed, unfortunately, next to Nehru's celebratory letter. Instead of choosing the liberating path of exile, the boy is driven to an inescapable destiny: that of being tied to the fate of his country. On the other hand, his identification with the boy Raleigh (his mother and ayah attire him in Raleigh's Elizabethan dress) is profoundly disturbing- "It's like he's just stepped out of the *picture*!" (167) exclaims a neighbour- as it places the burden of colonial history on Saleem's shoulders. Similarly, Kuchta sees the Raleigh painting as an indication of India's pseudo-independent status:

The finger serves as an allegorical object whose meaning evolves within the dialectic of Saleem's present memory of the past. Initially a celebration of Saleem's status as midnight's child and thus of India's independence, it implicitly reminds Saleem of his homeland's colonization and its infusion by European domination and culture, and indicates India's inability to sustain its poor. The finger thus undermines the notion of India's complete independence from imperialism and from the problems associated with imperial rule (217).

Yet, while it may be true that the novel goes to some length to explore the relation between the individual and history, Saleem's failure to "build the noble mansion of free India, where all her children may dwell" (116) is not exclusively due to the burden of colonial history. Saleem's attempt at narrating the events in his life reveals a deeply rifted personality, unable to integrate ambiguities and all the different versions of himself, as well as an unreliable narrator inclined to overestimation of his own powers. A slight megalomania surfaces from Saleem's acknowledgement that "From my very first days I embarked upon a heroic programme of self-enlargement." (124). Saleem is destroyed by the burden of history because he chooses to identify himself with the fate of his nation. He chooses to define his identity through History:" Who what am I? My answer: I am the sum total of everything done to me. I am everyone everything whose being-in-the-world affected was affected by mine. [...] to understand me, you'll have to swallow a world." (383) Even though we cannot escape a similar structuring by external events and circumstances, personal identity makes sense only when we accept responsibility for our acts and resist supra-individual machines like history, culture, nation, state, etc. The intertwining of Saleem's personal history and that of India can be regarded as a gesture of surrendering personal freedom to the shaping power of external historical forces. In a Lacanian sense, his subjectivity is entirely constructed by the discourse of the Other. Saleem's early dream (shattered by adverse circumstances epitomized in the evil figure of the Widow⁴) is to leave an important trace in the history of his country- and his attempt to assume leadership of the MCC and coalesce its 581 members into a powerful political community testifies to his desire to get involved in the history which he afterwards accuses of having transformed his life into grotesquery. (57)

The space of subjectivity becomes inhabited by millions of "others", discordant voices that claim the attention of the self- identity is a multiple space where heterogeneity reigns supreme in the absence of any hierarchy. Following a domestic accident Saleem acquires

⁴ The Widow is a sobriquet for Indira Gandhi.

telepathic powers that render him capable of hearing the voices of all the children born, like himself, on the day India gains its independence:

Telepathy, then: the inner monologues of all the so-called teeming millions, of masses and classes alike, jostled for space within my head. [...] The voices babbled in everything from Malayalam to Naga dialects, from the purity of Lucknow Urdu to the Southern slurring of Tamil. [...] I heard, beneath the polyglot frenzy in my head [...] secret nocturnal calls, like calling out to like [...] the unconscious beacons of the children of midnight, signalling nothing more than their existence, transmitting simply: T, From far to the North, 'T'. And the South East West: T.'T'. 'And I.' (168)

The midnight's children are “endowed with features, talents or faculties which can only be described as miraculous.” (195) Saleem imagines himself to possess the greatest gift- the ability to see into their minds- which he assumes to confer a right and a responsibility on him: that of establishing MCC as a viable community of interests dedicated to the progress of India. His assumption works to disguise his early desire to shape the course of history in order to give his life complexity and meaning. The group, in the absence of a pragmatic and well-defined project is given to dissensions and finally splits: “The gradual disintegration of the Midnight's Children Conference [...] and on top of all this, there were clashes of personality, and the hundred squalling rows which are unavoidable in a parliament of half-grown brats.” (254-5) The main problem that leads to the disintegration of the MCC, is, Saleem confesses, a lack of common purpose: “At this point I introduced the Conference to the notions which plagued me all this time: the notions of purpose, and meaning. 'We must think what we are for.'” (228)

At another level, the discord between the midnight's children can be interpreted as Saleem's inability to integrate the many facets of his selfhood: after all, the children exist only as disembodied voices in his own mind. As each one possesses a unique ability, they can stand for Saleem's beliefs, thoughts and emotions. The disintegration of MCC points to Saleem's difficulty in dealing with the different parts of his personality. The inability to come to terms with his own multiplicity and heterogeneity will lead to a split personality and will be reflected in the literal “cracking up” of his body. As a “parliament of half-grown brats”, the MCC stands for the narrator's own immaturity, ironically pitted against his grandiose dreams of shaping the course of Indian history. The construal of history-in postmodernist fashion- proceeds from an anti-Hegelian vision. History is no longer regarded as the adventure of a transcendent Spirit heading towards some great fulfillment at its end; on the contrary, it is malleable, split into multiple small histories, and a site for continuous power struggles.

Saleem's unreliability as a narrator partly stems from his involvement in the events he is chronicling. His impossibility to come up with a coherent version of what happened to him and his reliance on literary tropes and narrative to make sense of events does away with the idea of objective history. Myths, personal history, supernatural and fantastic explanations layered on top of each other are employed by Saleem in an attempt to justify not only his failure with India, but also India's failure to establish a viable community of interests after decolonization.

A central feature of any autobiographical account is its subjectivity, and that makes Saleem's enterprise ambiguous. This is because his narrative purports to be, simultaneously, a subjective autobiography and an objective historical account. The subjectivity of a personal account often leaks into the ideal objectivity of a historical account in an obvious manner. Rushdie is eager to point out the incompatibilities between a personal viewpoint and objectivity. He shows by implication that the subjectivity of writing is not limited to the instance of autobiography, but is a feature of all historical reports. This is clearly shown in Saleem's comments about the news reports given in India and Pakistan about the ongoing Kashmir war:

Who to believe? Did Pakistani fighter-bombers truly make that 'daring raid' which caught one third of the Indian Force helplessly grounded on tarmac? Did they didn't they? [...] Did bombs fall? Were explosions true? Could even a death be said to be the case? (341)

Newspapers, radio stations, the media in general are anything but objective. How then can anyone expect an autobiography to produce an objective version of Saleem's life? The unreliability of Saleem the narrator is a consequence of both the impossibility of historical truth and of the shortcomings of the human mind. The multiple story-lines, the flashbacks and endless digressions that complicate Saleem's account, making it unintelligible at times are a reflection of the heterogeneous constitution of the human mind: "Because a human being, inside itself, is anything but a whole, anything but homogeneous; all kinds of everywhichthing are jumbled up inside him, and he is one person one minute and another the next" (236-7) The fact that there is no such thing as a homogeneous human self leads to discontinuities in narrative.

Personal memory as the repository of the past is rather a peculiar instrument for forging an objective and truthful account:

Memory's truth, because memory has its own special kind. It selects, alters, exaggerates, minimizes, glorifies, and vilifies also; but in the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events; and no sane human being ever trusts someone else's version more than his own. (211)

The narrator himself acknowledges his bias in presenting the events:

Re-reading my work, I have discovered an error in chronology. The assassination of Mahatma Gandhi occurs, in these pages, on the wrong date. But I cannot say, now, what the actual sequence of events might have been; in my India, Gandhi will continue to die at the wrong time. (166)

Saleem's reinterpretation and re-writing of official history is a consequence of his failed dream of being one with the history of India. Although his attempt to influence history by the establishment of MCC has failed, he has not learnt his lesson. His autobiography is "infected" by the problematic identification that he has not managed to shake off. Major political events and characters in India's post-independence period are made to correspond to personal events and circumstances. This correspondence is purely a matter of Saleem's imagination⁵ and does not rest on anything solid. It is an aesthetic stratagem, and as Terry

⁵ In writing about "my India" Saleem comes closest to acknowledging the fictional and personal construction of history. In the same fashion Rushdie will claim that expatriate writers do not concern themselves with the real

Eagleton has shown, implicitly an ideological one. (19-20) The ideology behind this aesthetic stance is described by Saleem as the “national longing for form”:

As a people, we are obsessed with correspondences. Similarities between this and that, between apparently unconnected things, make us clap our hands delightedly when we find them out. It is a sort of national longing for form- or perhaps simply an expression of our deep belief that forms lie hidden within reality; that meaning reveals itself only in flashes. Hence our vulnerability to omens...when the Indian flag was first raised, for instance, a rainbow appeared above that Delhi field, a rainbow of saffron and green; and we felt blessed. (417)

What Saleem describes in the excerpt above is an instance of magic thinking. As Frazer has shown in *The Golden Bough* magic thinking relies on the principles of similarity and contagion. For all his postmodernist epistemology and philosophizing, Saleem incarnates the average superstitious Hindu. Actually, Saleem’s whole autobiographic enterprise rests on the magic principle of thinking, more Indian in substance than European – as the characteristic Western mode of thought is (scientific) rationality. Rushdie’s fiction has repeatedly used this aesthetic of similarities and coincidences to build up its mythic world. Yet in *Midnight’s Children* this aesthetic is closely associated with the destructive effects of establishing correspondences between a subjective (personal) body and a supra-individual one. Saleem’s history is incompatible with that of his nation, and his refusal to acknowledge that his destiny, as pointed out by the fisherman’s finger, lay in exile and migrancy, leads to his final “cracking up” under the burden of history.

And here is Rushdie’s oft quoted statement about *Midnight’s Children*:

What I tried to do was to set up a tension [...], a paradoxical opposition between the form and content of the narrative. The story of Saleem does indeed lead him to despair. But the story is told in a manner designed to echo, as closely as my abilities allowed, the Indian talent for non-stop regeneration. This is why the narrative constantly throws up new stories, why it “teems”. The form-multitudinous, hinting at the infinite possibilities of the country- is the optimistic counterweight to Saleem’s personal tragedy. (Imaginary 16)

To me this opposition between the content and form of *Midnight’s Children* seems rather doubtful, or at least only apparent. If Rushdie is truly modern, then the distinction/divide⁶ between content and form is meaningless. The content is the form and the form is the content. The multitudinous form of the narrative and Saleem’s tragedy are two facets of the same reality. Saleem’s personal failure cannot be conceived out of the context of his Indian heritage- his tragedy is as much a result of the burden of colonial history as his incoherent narrative is a consequence of the Indian practice of thinking in correspondences. Saleem’s attempt at a meaningful life fails first because he is unable to make a clean break with the past (and he is too dependent on Western notions of history). On the other hand, his final attempt to devise a meaningful narrative which would make sense of his life is also doomed to fail-due to an Indian over-reliance on magic thinking. What Rushdie stages in *Midnight’s Children* is the failure to construct identity, when identifications are to a large

homelands: “we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind.” (Imaginary 10)

⁶ This division stems from a concept of *res* (thought and ideas) as ontologically different from *verba* (language). It was a distinction instituted by rhetoricians on the basis of Platonic ideas.

extent understood as identifications with supra-individual constructions like the nation, history, etc. The negativity of *Midnight's Children* anticipates later novels, in which the construction of subjectivity from a migrant position, (although fraught with obstacles of its own) may prove a somewhat more successful task, like in the case of Saladin Chamcha from *The Satanic Verses*.

Works Cited:

- Brennan, Timothy. *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. New York: St. Martin Press, 1989
- Cundy, Catherine. *Salman Rushdie*. Manchester: Manchester University Press, 1996
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991
- Fletcher, M. D. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, 1994
- Frazer, James George. *The Golden Bough*. New York: Simon & Schuster, 1995
- Goonetilleke, D.C.R.A. *Salman Rushdie*. New York: St. Martin's Press, 1998
- Gorra, Michael. *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie*. Chicago: University of Chicago Press, 1997
- Gupta, Akhil. "Reincarnating Immigrant Biography: On Migration and Transmigration". *Beyond Dichotomies: Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*. Ed. Elisabeth Mudimbe-Boyi. Albany: Sunny Press, 2002
- Harvey, David. (1989) *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell, 1990
- Kuchta, Todd M. "Allegorizing the Emergency: Rushdie's *Midnight's Children* and Benjamin's Theory of Allegory." *Critical Essays on Salman Rushdie*. Ed. Keith M. Booker. New York: G. K. Hall, 1999. 205-24.
- Lapierre, Dominique and Larry Collins. *Freedom at Midnight*. New Delhi: Vikas Publishing, 1997
- Mossman, Mark. "Salman Rushdie's *Midnight's Children*: National Narrative as a Liminal Voice". *The Midwest Quarterly* Sept.1999: 66-78
- Rushdie, Salman . *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. New York: Viking and Granta, 1991
- . *Midnight's Children*. London: Vintage, 2006
- Ten Kortenaar, Neil. "Postcolonial Ekphrasis: Salman Rushdie Gives the Finger Back to the Empire." *Contemporary Literature* vol.38, no.2, 1997: 232-59.

DUMITRU RADU POPA'S ROMANIAN-AMERICAN NARRATIVES OR ON THE SISTER ARTS IN POSTMODERNISM

Simona Antofi, Professor PhD., Dunărea de Jos University, Galați

Abstract: Being positively received by the contemporary critical authorities, but not fully assimilated by the 'first class' literary space yet, Dumitru Radu Popa rewrites in his Lady V the intertextual story of the sister arts by mixing up art and reality, literary doctrines and the intertextual insertions used to mirror refined ekphrastic representations. By literary 'reloading' Borges, Eco et comp. within a literary discourse poetically and poietically oriented, Dumitru Radu Popa writes his Romanian-American narratives in a disinhibited manner rooted in the intercultural dialogue now aesthetically redefined by an experimented and mature writer.

Keywords - Sister arts, ekphrasis, intertext, intercultural dialogue, poetics, poietics.

I. *Ekphrasis* – scurt excurs teoretic sau despre artele surori

Raportul dintre artele surori cunoaște, de-a lungul istoriei culturii, o serie de aprofundări și nuanțări de perspectivă care rezonază cumulativ în termenul de *ekphrasis*. Comentat de Lessing, după cum se știe, în eseu *Laocoon sau despre limitele picturii și ale poeziei* (Lessing, 1958: 149-296), raportul amintit se fundamentează pe disjuncția pe care autorul o face între poezie/literatură, ca artă a succesiunii, și plastică, văzută ca artă a simultaneității. Amendamentele pe care Lessing însuși le aduce acestei bipartiții atenuează caracterul ei aparent exclusivist și dau cale liberă hibridizărilor ponderate inter-arte: „Totuși raporturile dintre pictură și poezie seamănă cu acelea dintre doi vecini care trăiesc în cumpănită prietenie. Deși nici unul nu îngăduie celuilalt să se amestece în treburile din istoria țării proprii, totuși în zona frontierelor amândoi își tolerează reciproc încălcări mărunte, comise de unul asupra dreptului celuilalt sub presiunea împrejurărilor, încălcări ce se compensează pașnic, de amândouă părțile.” (Lessing, 1958: 124)

Comentând, la rândul-le, în clasică *Teorie a literaturii*, raportul dintre artele surori, (Wellek, Warren, 1967), Wellek și Warren insistă asupra relațiilor reciproce de tip dialectic dintre arte și mai ales asupra schimbărilor de funcție pe care le suferă componentele tranzitate și asimilate în cadrul unui alt spațiu artistic – plastic sau textual. Mai precis, raporturile dintre arte „nu sunt influențe care încep într-un punct și determină evoluția celorlalte arte; ele trebuie concepute mai degrabă ca o schemă complexă de relații dialectice care acționează în ambele sensuri, de la o artă la alta și viceversa, și pot fi complet transformate în cadrul artei în care au pătruns.” (Wellek, Warren, 1967: 183)

Și mai aproape de contemporaneitate, Dan Grigorescu sistematizează conceptual și realizează un necesar istoric al *ekphrasis*-ului, completând aparatul teoretic foarte bogat cu o serie de exemple comentate din perspectiva *adagio*-ului horatian *ut pictura poesis* translatat succesiv dintr-o epocă/poetică/școală/direcție literară în alta. (Grigorescu, 2001) Numind fără rezerve *ekphrasis*-ul gen literar, autorul propune, după o prealabilă trecere în revistă a precedentelor teoretice, o definiție suficient de bine formulată ca să acopere întreaga complexitate a subiectului și să evite contaminarea cu alte tipuri înrudite de discurs (de pildă, comentariul *literar* al unui text *literar* ce conține o reprezentare plastică): „*ekphrasis*ul e reprezentarea verbală a unei reprezentări vizuale. (Grigorescu, 2001: 12) Mai mult,

„*ekphrasis*-ul se deosebește atât de iconicitate, cât și de picturalitate, pentru că el reprezintă reprezentarea însăși. Opera de artă reprezentată de *ekphrasis* trebuie, deci, să reprezinte, la rândul ei, cu mijloacele artei vizuale, o imagine în care privitorul să recunoască un subiect: o poveste, un portret, un peisaj...□ (Grigorescu, 2001: 14-15)

La finalul excursului teoretic, Dan Grigorescu inițiază o posibilă taxinomie a *ekphrasis*-ului în funcție de existența unui referent real sau imaginar, insistând asupra acelei rezonanțe tematico-formale ce poate explica pictural construcția unui poem. În termenii autorului, „Când modelul există, avem posibilitatea să înțelegem cum reconstruiește poemul, în limbajul lui specific, imaginea vizuală. Cum încearcă, de fapt, cuvântul poetului să dobândească puterea care să-l facă să-și recapete supremația supra imaginii create de pictor. Un alt fel de a înțelege horațianul *ut pictura poesis* decât cel pe care îl luminează iconologia. A desluși diferența dintre un pasaj despre o operă imaginară de artă (creată tot de poet) și un poem despre o operă reală înseamnă a afla ceva despre ce anume s-a întâmplat în epoca noastră, când poezia intră în ceea ce aș putea numi « Muzeul cuvintelor ».”□ (Grigorescu, 2001: 14-15)

Util demersului nostru întrucât propune o analiză aplicată pe o specie literară foarte puternică sub aspectul productivității și al calității estetice, diversă și generoasă cu ipotezele interpretative – romanul, studiul Alexandrei Vrânceanu (Vrânceanu, 2007) impune, sub denumirea explicită, argumentată, de *roman ekphrastic*, un mod aparte de a aborda relația inter-arte. Demonstrația vizează literatura secolului al XX-lea, căci, potrivit autoarei, acum „*ekphrasis* a hibridat romanul□ prin intermediul descrierii spațiului citadin. Înțeles drept „acel roman care acordă un rol major descrierii operei de artă, fie la nivel structural, fie la nivelul semnificației□, acest tip de discurs literar este relaționat cu *phantasia* și cu *l'errance* – hoinăreala, văzută ca un „principiu generator al unui text□ ce poate lesne transforma orașul în personaj central. Mai mult, dincolo de priza la realitate, *ekphrasis*-ul, asociat cu *phantasia*, „poate descrie o fantasmă interioară, un scenariu mental□ și poate funcționa ca o pârgie intratextuală care permite conjuncția planurilor narrative, distorsiuni sau contaminări ale timpului narat/narant ori chiar construcția/deconstrucția textului literar care îl poartă.

O ultimă contribuție la studiul aplicat asupra prezenței și impactului *ekphrasis*-ului în discursul literar o reprezintă aceea a Alinei Marcela Banea Paraschivescu (Banea Paraschivescu, 2012), care vede în conceptul aici analizat „un gen aparte de intertextualitate□, cu relevanță asupra construcției intrigii și a personajelor, care poate nutri și ceea ce autoarea numește *citirea ekphrastică*, interpretativă, care atenuează sau chiar suspendă paragonul dintre arte. *Transmutarea intersemiotică* dintre text și imagine oferă o dublă relevanță textului literar (în proză), devenit, în multe cazuri, câmpul de coabitare a secvențelor confesive, (auto)biografice cu reprezentarea prin cuvinte a unei opere de artă. Se adaugă, aici, o taxinomie viabilă a *ekphrasis*-ului, care cuprinde termeni precum *ekphrasis propriu-zis* (cu referent real), *ekphrasis noțional* (cu referent imaginar), *ekphrasis cumulativ* (cuprinde descrierea lucrărilor în progres), *ekphrasis revers* (imaginea este translatată de pe hârtie pe pânză), *ekphrasis palimpsest*, *fals ekphrasis* etc.

II. *Scrieri din exil* – textele literare ale lui Dumitru Radu Popa din perspectiva receptării criticii românești actuale

Într-un interviu acordat Andrei Rotaru, și publicat în numărul 7-8-9/2009 al revistei *Hyperion*, scriitorul, trăitor de ceva vreme în Statele Unite ale Americii, răspunde simplu la o întrebare la fel de simplă: ce duce cu sine un exilat în spațiul cultural de adopție? - „cafeaua... turcească, scrisul, cititul, pasiunea pentru fotbal (cel european, desigur!), gătitul în casă, vânatul prețurilor mici, sentimentalismul – plâng când aud romane, ca și tata, dealtfel! -, spaima nemotivată... , și Dumnezeu mai știe câte altele, Andra!” Autodefinindu-se, în acest mod, ca structură spirituală est-europeană.

Pe deplin afin spiritual prozatorului, criticul Călin Andrei Mihăilescu - și el locuind în afara României – schițează o biografie literară a acestuia, punctând momentele ei reprezentative (Mihăilescu, 2005: 389-394). Iată câteva dintre acestea, raportate cu abia ascunsă nostalgie la *țara nașterii noastre*: în România, Dumitru Radu Popa publică două volume de proză: *Călătoria*, în 1982, și *Fisura*, în 1985, un eseu critic despre Antoine de Saint-Exupéry, în 1980, precum și articole de critică literară și culturală. Rezident în New York, reia, după un interval de zece ani, scrisul în românește, și astfel apar volumele *Panic syndrome!*, în 1997, *Povestea seminței*, în 1998 – carte dedicată Mayei, fiica autorului, și limbii române, romanele *Traversând Washington Square*, în 1999, *La revoluția română – roman trinuvelar*, în 2000, *Sabrina și alte suspiciuni*, în 2004.¹ Cât despre judecata criticului, iat-o concentrată într-un fragment pe care îl redăm aici atât pentru acuitatea și intensitatea observațiilor, cât și pentru stilul cu totul aparte: „Atrage la Dumitru Radu Popa fulgerul bunăvoinței rapace – critice sau existențiale. În trup fragil, un talent al farsei – extraordinar - și al răspunsului polemic, care atacă direct și totuși gentil, lăsând oponentului șansa șuie de-a mai răspunde până să-i dea pajurei de cap. În toată-această atmosferă de suspiciune zâmbitoare, el e un mim fără model, iar ironia prozei sale stă-n parcă – certitudinea c-o imitație se iscă în locul tău (cititorule). □ (Mihăilescu, 2005: 390)

Semnaland, pe bună dreptate, dificultatea de a impune un scriitor aflat în exil, Oana Fotache realizează o micro-sinteză a receptării textelor lui Dumitru Radu Popa, apreciind cu justă măsură argumentele și judecățile de valoare ale unor critici din spațiul românesc sau din diasporă. Puținele referințe critice indică în Dumitru Radu Popa un autor care se situează nu doar geografic în exteriorul arealului românesc est-european de cultură, ci și într-o latură a literaturii române mai greu selectată de gustul public avizat, la granița inter-generații acreditate de creație – acolo unde îl plasează scriitura sa, (ante)postmodernă într-un mod special. Potrivit Oanei Fotache, Ioan Holban „nu discută decât cărțile publicate înainte de 1989, remarcând unitatea lor tematică, ce reprezintă, în esență, « absurdul, claustrarea și viața ca spectacol » (p. 248). Un gen în care Popa se ilustrează (și destul de puțin frecventat de scriitorii români, aş adăuga) e utopia satirică. În această categorie se înscrie nuvela *Fisura*, care alunecă din utopie în distopie și construiește o realitate dublă, ambivalentă. O altă observație, care se poate aplica și scrierilor din anii 1990-2000, privește înclinația onirică a scriitorului.” (Fotache, 2013) Iar criticul Marian Popa, simpatetic prin condiția sa de exilat cu

¹ Alte detalii biobibliografice se regăsesc în *Postfața* la volumul *Skenzemon!*, intitulată *De-un argint negru, viu și teafăr*, din care am preluat și informațiile de mai sus. Tot aici, criticul menționat insistă asupra influenței modelului scriptural și mentalitar românesc așa cum se regăsește acesta în opera lui Caragiale

scriitorul analizat, „îl menționează în capitolul « Invers: români în minoritate » din *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (2009)” (Fotache, 2013)

Înregistrat în *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, a lui Alex. Ștefănescu (Ștefănescu, 2005), Dumitru Radu Popa primește destul de puține aprecieri și, am zice, destul de superficiale. Intră în această categorie „umorul fin, intelectualizat”, stilul „elegant, cu subtilitate (și adeseori cu exces de subtilitate)” al nuvelor, observații surclasate de o observație care se vrea memorabilă: *Panic Syndrome!* „îl prezintă de D. R. Popa ca pe un Woody Allen al românilor. (Ștefănescu, 2005: 1116-1117)

Dicționarul General al Literaturii Române (DGLR, 2006: P/R, 319) îl situează pe scriitor în raporturile cuvenite de filiație livrescă și îi sintetizează formula literară: „literatură simbolic-alegorică, realismul magic, fantasticul absurd”, în siajul mai multor maeștri români (Urmuz, Dimov, Țepeneag), la care se cuvine adăugat clasicul Caragiale, și străini – Kafka (*parabola absurdă*), Márquez (intensitatea metaforică), H. Hesse (*parabola inițiativă*), J. L. Borges (*fantasticul livresc, jocul lumilor ficționale*). O a treia observație pe care o reținem, pentru utilitatea ei în raport cu demersul propus aici, vizează, pe de o parte, „tema individului și a identității, fundamentală pentru autor”, iar pe de altă parte profilul naratorial – un „personaj alienat, ambiguu, paranoic, implicat în tot felul de scenarii, inițial realiste”, dar care, dincolo de armătura lor livrescă (sau poate tocmai de aceea), se dovedesc *funambulești*.

III. *Lady V.* – *ekphrasis*-ul ca (re)scriere identitară

În studiul menționat deja, Oana Fotache face o serie de observații pe care le vom reproduce aici în chip de preambul pentru propria noastră analiză. *Lady V.* este un text care tematizează *ekphrastic* problematica identității puse pe seama personajului feminin central ce devine, astfel, un *alter-ego* scriptural al autorului ce-și proiectează nu atât dilemele, cât opțiunile identitare în istoria unei frumoase femei împătimate după pictura americanului Whistler. Văzută ca o punte între două spații de cultură, și două mentalități, proza intitulată deloc întâmplător *Lady V.* (prescurtare de la prenumele Victory) corelează, în opinia Oanei Fotache, „figura dublă a identității și a alterității” (regăsită la nivel *tematic*, al *structurii epice de ansamblu* și al *construcției identitare a personajelor*) cu „situația problematică a hibridizării culturale.” (Fotache, 2013)

Procedural, acest lucru se realizează prin construirea a două serii semantice simultane care organizează întreg volumul căruia textul selectat pentru analiză îi dă numele (Popa, 2006) Pe de o parte, este vorba despre „relația ambiguă artă-realitate”, iar pe de alta, despre „trecutul pătat și căutarea unui nou început” (semnificativ fiind, din această perspectivă, *Panic Syndrome!*) Cele două rețele tematice se întâlnesc și se intersectează în puncte cu greutate semantico-simbolică sporită prin caracterul lor iterativ și prin insistența cu care se revine asupra lor, numite de autoare „noduri narrative care aglutinează spații și temporalități diferite.” Relevanța livresc-ironică a spălătoriei imigranților greci, botezată Katharsis, a tablourilor (lui Whistler) sau a peștelui gras, cu privire crucișă (reminiscențele vizând personajele feminine caragialiene cu semnificație malefică sunt limpezi) evidențiază, crede Oana Fotache, o dimensiune carnavalescă a prozei lui Dumitru Radu Popa, în sens bahtinian postmodernizat, un dialogism updatat care face posibilă concomitența mai multor niveluri de construcție textuală și de semnificație: „identitatea hibridă a autorului”, „decorul mozaicat al

povestirilor□, „ezitarea postmodernă între diferitele straturi ale tradiției literare.□ Cu alte cuvinte, o *anxietate a influenței* asumată de scriitor la modul postmodern. (Fotache, 2013)

În *Întâmpinarea* care deschide volumul *Lady V.*, D. R. Popa numește scrierile incluse aici, reeditate cu minime modificări, *proze româno-americeane*, situându-le din capul locului în categoria textelor cu miză identitar-revelatorie, circumscrise dialogului dezinhbat, non-dilematic, deschis dintre cele două spații de cultură. Parte a unei *cărți de suflet*, narațiunea intitulată, și ea, *Lady V.*, care deloc întâmplător deschide volumul, re-scrie, de fapt, *drumul spre Itaca* livrescă a unui exilat care își gândește „re-venirea acasă, adică în cadrul literaturii române□, ca pe o îngemănare cu virtuți intens creatoare a trecutului cu prezentul.

Narațiunea debutează *ex abrupto*, cu o suspendare a cronologiei ce pune în criză temporalitatea discursiv-narativă și va continua, pe tot parcursul textului, să amalgameze date și vârste ale ficțiunii printr-o dispunere palimpsestică a diferitelor tipuri de discurs (dez)organizate pe (anti)tiparul colajului în spațialitatea scriiturii. Cu acest debut – „Așa încât, după patru – atât de tumultuoase! – căsătorii, Doamna V. reușise să scape cu virginitatea intactă, și, Doamne!, oricine a putut constata că asta nu s-a întâmplat din voia ei □ (Popa, 2006: 7) - se introduc în text două personaje importante, Lady V, prototip de rafinement, frumusețe și eleganță feminină, și naratorul indiscret, implicat intradiegetic și (ne)creditabil prin postura de martor invizibil al întâmplărilor, ale cărui funcții se reasează ierarhic în defavoarea celei de narare și în avantajul celor de reprezentare (*ekphrastică*) și de comentare.

Despre misterioasa Lady V. – un aer de *je ne sais quoi* plutește în jurul acestei prezențe textuale pe care diegeza mai mult o camuflează de cât o descoperă – se știu puține lucruri. și pe acestea naratorul i le împărtășește direct *geamănului său*, cititorul său care – *son semblable, son frère* – este de așteptat să înțeleagă faptul că priza la realitate a personajelor și a faptelor nu ține de un exercițiu realist deconstruit postmodern, ci de o răsturnare a principiilor și a strategiilor poeticii realiste. Mai precis, în această narațiune principalele personaje sunt tablourile lui Whistler, existența pictorului însuși, a Lady-ei V., a celorlalte prezențe textuale secundare, chiar a naratorului se conturează și se justifică în funcție de conexiunile semantice pe care le întrețin cu tablourile. *Efectele de real* – verificabile ca atare prin biografia oficială a pictorului, sau prin existența obiectelor menționate, ca atare, în orașele și în muzeele vizitate de Lady V. - și *iluzia de real* sunt, de fapt, efectul și nu cauza translatării în narațiune, prin *ekphrasis*, a *poveștilor* concentrate în picturi.

Ca urmare, dincolo de titlul *Lady V.*, justificat, în opinia negresei Jemmima, prin cumulul de grație, rafinement, eleganță și exemplaritate feminină a gesturilor – din biografia personajului mai fac parte cei patru soți – McNeill, Kaplan, Villefort, Rehnquist. Numele lor sunt, în ordinea factualului, goale de semnificație, în ordinea simbolicului relevante pentru o anumită dispunere geografică ce implică Anglia și Franța (Londra și Parisul sunt orașe în care Whistler a locuit și a creat), dar și nordul Statelor Unite (New York-ul în care D. R. Popa locuiește), prin opoziție cu Sudul opulent și rafinat în care familia de yankei din care fetița – viitoarea Lady V. – face parte, a încercat să se integreze.

Măritată mai întâi cu Gregor McNeill (numele complet al pictorului este James McNeill Whistler), Lady V. circulă, actualizând acea *errance* amintită deja ca o călătorie de tip reconstituire estetică, pe urmele pictorului, între Londra, Paris, Glasgow și New York, întrucât întreaga ei existență se reduce la a privi tablourile lui Whistler. Și nu doar atât, căci poate intra și ieși din tablouri după cum dorește, iar deseori chipurile feminine pictate îi

seamănă până la identificare. De fapt, mișcarea de translație este reciprocă, granițele dintre artă și realitate sunt permeabile, ca și celea dintre reprezentarea picturală pe care Lady V. o contemplă la un moment dat și cea textuală din care face parte. Iată un exemplu: „Nu-și putu imagina nimic precis, așa că își întredeschise încet pleoapele și lumina pătrunse aducând odată cu ea portretul unei tinere fete – fără o vârstă precisă – îmbrăcată într-o rochie albă, cu un cordon de mătase crem, ce sublinia talia foarte înaltă; părul bogat și lung, prins într-un ornament de os negru. Așezarea picioarelor, purtând un soi de conduri, amintea o poziție de balet, iar mâna stângă, care ținea în jos pălăria de un verde-brun-închis, avea o moliciune de nespus. După cum aproape de nespus era și fundalul întregului tablou, în tonuri de gri și maro, cu doi fluturi ireali și câteva margarete suspendate, probabil ieșind dintr-un vas, care nu se vedea pe pânză.” (Popa, 2006: 11) În acest mod, ceea ce părea a fi un *ekphrasis* propriu-zis (*Harmony in Gray and Green. Miss Cicely Alexander* – tablou din 1872) devine puntea dintre două lumi posibile – una creată din culori și imagini, iar cealaltă din cuvinte, interșanjabilitatea cărora suspendă paragonul artelor. Sunt lumi în/din care Lady V. intră și iese oricând, pe care le poate vedea din exterior sau din interior, câteodată și simultan, în așa fel încât identitatea textuală fluidă a personajului se poate contamina, printr-un joc pe referință și prin focalizări ambigue, cu identitatea feminității din tablou. Poartă cu virtuți speculare – către o altă dimensiune, fundamental estetică, a existenței – tabloul lui Whistler creează o iluzie de real care acaparează ceea ce am convenit să numim, într-un text realist, *realitatea verosimilă*. Cu alte cuvinte, *oglindea purtată de-a lungul drumului* s-a autonomizat și, suprapusă unui tablou, nu reflectă, ci conține o (altă) întreagă lume. Așa se face că Lady V., atunci când intră în oglinda-tablou, poate chiar în substanța corelată unei ontologii aparte a acesteia, vede nuanțe și simte arome – „De fapt, se precizează în jurnal, Lady V. nici nu văzuse un portret acolo, ci mai degrabă o încăpere dominată de nuanțe și poate de arome fin amestecate, greu perceptibile.” (Popa, 2006:12)

Corelativ contemplării tablourilor lui Whistler, se re-constituie biografia creatoare a pictorului. La nivel textual – prin contrapunctul care permite introducerea acestui nou personaj. În profunzimea semantică a scriiturii, însă, se suprapun mai multe tipuri de discurs și se întretaie informațiile provenite din jurnalul Lady-ei V. – pe care discursul naratorial le preia ca atare, și pe care le explică printr-o deosebit de suspectă și simpatetică disponibilitate – cu fragmente preluate în jurnalul menționat din chiar jurnalul pictorului (explicitând procedura narativă – jurnal în jurnal, naratorul o și recuză printr-o mimată grijă de a nu obosi cititorul), cu scrisori trimise pictorului de către cunoscuți scriitori sau artiști ai epocii, cu articole din reviste (din care se citează sau care sunt doar menționate, fiind redactate în... japoneză). Aceste tipuri de discurs concură la a (re)construi, pe de o parte, istoria internă (am zice chiar lăuntrică) și externă a tablourilor și, tocmai prin aceasta, istoriile îngemănate - a Lady-ei V. și a lui Whistler.

Tuturor acestora li se mai adaugă ceva – referiri (chiar un citat din Oscar Wilde) la cunoscutul *Portret al lui Dorian Grey*, text cu care Lady V. are în comun re-configurarea simbolică a raportului dintre artele surori, virtuțile speculare ale tablourilor și translatarea simbolică înlăuntru și în afara acestora. Privind lucrurile din această perspectivă, este evident că narațiunii lui Dumitru Radu Popa i se poate aplica o *lectură ekphrastică* redimensionată inter si metatextual, pe coordonatele rescrierii postmoderne a nuvelei lui Oscar Wilde. Și cum Lady V. există ca atare doar în strânsă dependență ori chiar în lumea lui Whistler, așa cum

cronologia internă a tablourilor o conturează, însoțită în permanență de naratorul care, ca tematizare a autorului, „pare că scrie în timp ce trăiește experiențele descrise” (Fotache, 2013), rezultă că realitatea este emanația artei, și nu invers. Și tot astfel se poate spune că Lady V. (re)trăiește viața pictorului în aceeași măsură în care o re-creează. Lăsându-i intact misterul – acel indicibil, sau inefabil artistic dincolo de care se naște viața adevărată. Nu altceva pare a sugera dubla specularitate – a tabloului, prin ceea ce am putea numi un *ekphrasis incomplet* – și a reprezentării textuale a pictorului: „de pe șevalet, autoportretul din 1872 îl privea oarecum ironic și dojenitor, așa că, deschizând carnetul cu coperti groase, din piele tare, el notă în dreptul unei schițe: *Arrangement in Gray: Portrait of the Painter.*” (p. 16)

În contrapunct cu enigmaticul pictor din tablou, un alt *ekphrasis propriu-zis* (*Arrangements in Black: Postrait of F. R. Leyland*) îl înfățișează pe Mr. Leyland – personaj al biografiei pictorului, pentru care acesta a decorat faimoasa *The Peacock Room*. Anti-Mecena prin definiție, Mr. Leyland este construit, la nivelul scriiturii, prin reciproca potențare a jurnalului Lady-ei V. cu *ekphrasis*-ul menționat, așa încât se poate spune, din nou, că personajele arată în realitate (adică în narațiunea confesivă care o substituie) ca în tablourile care le reprezintă sau, mai corect spus, le instituie.

Intrând de mai multe ori în *The Peacock Room*, Lady V. admiră încă o reprezentare feminină din ansamblul de ipostazieri artistice ale aceluiași etern feminin în căutarea căruia se află Whistler. Fie Miss Cicely Alexander, fie *La Princesse du Pays de la Porcelaine*, fie Mrs. Leyland – pentru care Whistler pare că simte o secretă afecțiune, toate aceste imagini feminine, și mai ales natura lor estetică, rezonază în profilul feminin aparte al Lady-ei V., ale cărei avataruri estetice sunt. Relația de interșanjabilitate care le leagă, precum și prezența unui anti-avatar marcat de senzualitate – Maud Franklin – sunt argumente în favoarea unei dimensiuni semantice care, în structura de profunzime a textului, acolo unde reverberează întreaga rețea de simboluri ale scriiturii, denotă o motivație ontologică a *ekphrasis*-ului. Forme ale căutării idealului, figurile feminine pictate de Whistler traduc vechea poveste a omului de geniu care ascultă chemarea Absolutului.

Depășind astfel deruta de semnificație pe care scriitura postmodernă o creează adesea programatic, colajul textual și palimpsestul pe baza căruia se constituie arhitectura de adâncime a narațiunii intră într-un proces de convergență semantică în virtutea căreia atât obsesia Lady-ei V. pentru biografia creatoare a lui Whistler, cât și a acestuia pentru eternul feminin dobândesc o semnificație comună: „Lady V., care, cum spuneam, se întorcea adesea în sufrageria lui Leyland, intrase de câteva ori în tablou și singurul fior adevărat i-l produsese nu îmbrăcămintea somptuoasă – de altfel artificial combinată din câteva « vârste » și stiluri disparate – , ci expresia vagă, parcă voit tulbure a figurii prințesei, undeva în zona frunții și a ochilor, la rădăcina nasului care, pe de altă parte, e apoi conturat atât de ferm, ca și bărbia, tăietura obrazului, gâtul și linia părului. Poate mai mult acest amănunt neliniștitor, în discrepanță cu splendoarea solară a întregii compoziții, până la rama aurită, salva tabloul. « Aur! Aur! Aur! » Se trezi Whistler exclamând după al doilea apahar de Porto, învârtindu-se împleticit prin încăpere, iar Lady V. zâmbea, nu fără o urmă de îngrijorare, întotdeauna când ajungea la acest pasaj, căci știa ce o să urmeze ...” (Popa, 2006: 19)

Intrând și ieșind din tablouri, ca și din *The Peacock Room*, Lady V. redimensionează lumea din interiorul picturilor, iar naratorul prezintă succesiunea gesturilor ei pline de

feminitate narativizând un *ekphrasis noțional* de gradul al doilea, obținut prin suprapunerea, în scriitură, a tabloului propriu-zis cu imaginea personajului ce trece dintr-o lume posibilă în alta, pe măsură ce le (re)descoperă și le (re)institue.

Atunci când naratorul citează din jurnalul Lady-ei V., care, la rândul ei, citează, după cum se poate presupune, din articolele pictorului, și când se adaugă aici citate declarate ca aparținând lui Oscar Wilde, toate pe tema raportului dintre artă și realitate, narațiunea dobândește valențe metatextuale ce trimit în egală măsură spre ideologia literară motivată identitar a autorului: „Dar, dragul meu, doar nu crezi cu adevărat că viața imită Arta, că viața ar fi de fapt oglinda, iar Arta realitatea?” (Popa, 2006: 22) Miză identitară au, în subsidiar, și paginile care descriu un Paris reconstituit mental de către Lady V., într-o *errance* pe urmele vârstelor picturale ale lui Whistler, prin atelierul maestrului Gleyre, contra academismului promovat de *Ecole de Beaux-Arts* și susținând ideile novatoare ale lui Courbet, ale lui Manet și ale impresionistilor. Agrementată cu destulă *phantasia* pentru ca un *ekphrasis noțional* citadin să fie pe punctul de a se naște, descrierea Parisului care găzduiește toată această efervescență creatoare culminează într-un alt *ekphrasis propriu-zis*: tabloul lui Fantin Latour în care se regăsesc măștrii non-academismului.

Aflată în căutarea adevăratei sale identități, Lady V. – femeia al cărei chip păstrează o frumusețe fără vârstă – pare să se simtă acasă la Londra ori la Paris, mai degrabă decât la New York. Totuși, ca membră a familiei Rehnquist, trăiește aproape exclusiv în lumea artiștilor, iar naratorul, pozând în martor creditabil al întâmplărilor, o însoțește pas cu pas. Uneori, comentariile care explică natura șederii Lady-ei V. în New York, de pildă, poartă sugestia unei autocaracterizări auctoriale: „New York-ul apare însă mult mai mult decât un exil, fie el și cu înțelepciune asumat, așa cum s-ar putea presupune pentru o persoană specială cum era Lady V.” (Popa, 2006: 30) Se adaugă o serie de imagini recurente în proza lui Dumitru Radu Popa, altădată puse pe seama personajului narator dintr-o secvență precum *Mi s-a părut, cu paranteze...* Este vorba despre imaginea multietnică a metropolei americane, despre China Town și Little Italy sau Soho, despre tavernele grecești ori cipriote, despre *întregul amalgam unic al diversității* pe care, aici, Lady V. îl descoperă cu bucurie.

Pendulând între plurilinguismul identitar al orașului și muzeele acestuia – mai ales Frick Museum, văzut ca un *amalgam al diversității artistice* și ca un omagiu adus lui Whistler și artei înseși – Lady V. ascultă dialogul dintre doi bărbați ce admiră tablourile pictorului. Extrem de talentată în deprinderea limbilor străine, și foarte cultivată, Lady V. reușește cu greu să asocieze unei grupe lingvistice limba vorbită de cei doi. Îi pare apropiat de retoromană acest idiom straniu ce „ar putea fi de fapt doar un fel de latină modernizată și vorbită cu accent slav.” (Popa, 2006: 33) Trecut prin filtrul afectiv al naratorului-voce auctorială, descrierea este, evident, a limbii române. Limba maternă a scriitorului pe care acesta, în semn de adâncă prețuire, o înnobilează cu virtuți simbolic-identitare și cu un aer de sacralitate care o apropie de Logosul primordial: „mi se întâmplă, scrie Lady V., să gândesc adesea, ceasuri întregi, într-o limbă pe care deși o recunosc ca fiind inteligibilă, nu e nici una dintre limbile pe care le știu. Dacă e o limbă strict determinată, iar eu o înțeleg, atunci Dumnezeu poate să existe sau nu, dar limba aceasta trebuie să fie una dintre cele pe care le cunosc. Încerc să spun că e poloneza, dar nu e poloneza; nu e nici franceza, portugheza și nici spaniola; nici rusa, italiana, nici engleza sau germana; nu e nici unul dintre dialectele romanice sau celtice pe care

le-am studiat și nu e în nici un caz islandeza. E puțin din fiecare, și totodată nici una din ele. Dar o asemenea limbă nu există, deci Dumnezeu există!” (Popa, 2006: 34)

Cum spuneam deja, metatextualitatea care însoțește *ekphrasis*-ul whistlerian, referințele, trimiterele și aluziile culturale se redimensionează mereu în raport cu ideologia auctorială chemată să reflecte opțiunile identitare ale prozatorului. Astfel poate fi citită istoria culturală a tabloului *Black an Gold: Le Comte Robert de Montesquiou, o alcătuire stranie* (Popa, 2006: 35-36). Faptul că Lady V. vizitase, deja, de câteva ori acest tablou, se adaugă scrisorii lui Montesquiou către Whistler și poemului *Moth* – al celui dintâi, în care se regăsesc, evocate *ekphrastic*, toate tablourile aflate în muzeul Frick. Ipoteza existenței scrisorii ca document autentic este la fel de (ne)creditabilă și de lipsită de relevanță ca și autenticitatea însemnărilor lui Montesquiou, transcrise de către Lady V. în jurnalul său. Căci importanța lor rezidă în aceea că fac posibil un *ekphrasis revers* a-tipic, prin care se pornește de la poemul descriptiv-metaforic către tablouri. Iar prin tabloul *Black an Gold* se constituie o *punere în abis* relevantă în ceea ce privește relația prozatorului cu personajele sale: „Astfel, după ce aproape că provocase în tablou întâlnirea dintre Wilson al lui Poe cu al său *doppelganger*, a Zoroastrului lui Shelley cu sine însuși, sau a lui Musset cu acel tânăr îmbrăcat în negru și care îi semăna ca un frate – după toată această sinteză odată regăsită în tablou, se întoarce brusc către mine, aruncându-mi triumfal această frază, poate cea mai frumoasă rostită vreodată de un pictor: Privește-mă o clipă, și mă vei privi pe veci!” (Popa, 2006: 36-37) Parafrazând o formulă celebră, i-am putea atribui lui Dumitru Radu Popa, date fiind toate aceste elemente de semnificație, expresia *Lady V. c'est moi*.

În dialogul dintre cei doi vorbitori de limbă română se recalibrează semantic, prin două *ekphrasis noționale*, simbolistica feminității pure. Între *Harmony in Pink and Gray: Lady Meux*, și *Symphony in Flesh, Color and Pink: Mrs Leyland*, diferențele descriptive-lingvistice sunt minime, dar majore din punct de vedere plastic. O eventuală contaminare reciprocă nu ar face decât să evidențieze avatarul negativ al feminității carnale – Lady Meux, și unicitatea indestructibilă a feminității sublime – Mrs. Leyland: „Să ne întoarcem acum la Lady Meux: ce-ar mai rămâne din ea dacă ar fi pictată din spate? Încearcă să-ți imaginezi că Whistler ar fi pictat-o exact în aceeași postură în care apare Mrs. Leyland. Îți spun eu ce-ar rămâne: niște banale șolduri mari, talia desigur n-ar mai fi fosrt atât de marcată, iar, în absența sânilor triumfali, deasupra umerilor rotunzi n-ai mai vedea decât un semi-profil oarecum vulgar; teribil de comun, nara adâncită, parcă fremătând, semnul indubitabil al senzualității carnale, un fragment de frunte inexpressivă și, poate iarăși, o bănuială doar din acea privire goală care n-ar complimenta pe nimeni! Splendida Lady Meux! și să nu-mi spui că așa se poate distruge orice tablou!” (Popa, 2006: 39)

Metatextul celebru, (in)autentic prin atribuirea directă către Oscar Wilde, consfințește o dată în plus legătura puternică de sens dintre scriitor și proiecțiile sale scripturale. Asociat unui exemplar din *Portretul lui Dorian Grey*, unui volum intitulat *Moartea rațiunii* și revistei japoneze ce comentează pânzele lui Whistler aflate în muzeul Frick, funcționează ca o altă *punere în abis* a semnificației de ansamblu a textului.

Referințele culturale și lumile imaginare formează, în *Lady V.*, biblioteca borgesiană a picturilor lui Whistler al cărei nucleu sematic este punctul în care, prin moarte, Lady V. și Whistler se întâlnesc: „Își spuse atunci că, pentru prima dată, numele ei, Victory, putea, eventual, să însemne într-adevăr un triumf: acela de a recunoaște cu exactitate ceva ce n-ai

simțit niciodată. Tresări ca împunsă de aerul cald din jurul mâinii lui Whistler, gata să o îmbrățișeze prin somn și încercă, la rândul ei, să întindă mâna stângă spre el, cu palma deschisă, transpirată de emoția eliberată, ce se anunța fără sfârșit. Așa au găsit-o în apartamentul newyorkez de pe Madison Avenue, în dimineața aceea de noiembrie care trebuia să mute cifrul nescris al anilor ei la numărul 79.”(Popa, 2006:) Moartea încununează trecerea definitivă în tablou a Lady-ei V., ca etern feminin, iar întoarcerea (ei) acasă, la originile simbolice ale ființei, fundamentate metafizic prin artă, este aceeași cu întoarcerea în acea *Itaca* din străfundurile ființei autorului. Și are coloratura Absolutului.

Bibliografie

Banea Paraschivescu, A. M., *Ekphrasis – un gen aparte de intertextualitate în romanul britanic* (rezumatul tezei de doctorat) disponibil la adresa http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2012/filologie/banea_paraschivescu_alina_marcela_ro.pdf - accesat la 1.05.2014.

xxx *Dicționarul General al Literaturii Române*, P/R, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2006.

Fotache, O., *Locul scriiturii și spațiul lecturii. Prozele româno-americane ale lui Dumitru Radu Popa*, în „Observator cultural”, nr. 684/2013, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Locul-scriiturii-si-spatiul-lecturii.-Prozele-romano-americane-ale-lui-Dumitru-Radu-Popa*articleID_28980-articles_details.html – accesat la 1.05.2014.

Grigorescu, D., *Povestea artelor surori: relațiile dintre literatură și artele vizuale*, București, Atos, 2001.

Lessing, G. E., *Opere*, I, București, E.S.P.L.A., 1958.

Popa, D. R., *Lady V.*, Ed. Curtea veche, București, 2006.

Rotaru, A., *În mentalitatea lui știi dumneata cine sunt eu?* - interviu cu Dumitru Radu Popa, în revista „Hyperion”, nr. 7-8-9/2009.

Ștefănescu, Al., *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Ed. Mașina de Scris, 2005.

Vrânceanu, A., *Reprezentarea orașului invizibil în romanul ekphrastic contemporan*, în „Philologica Jassyensia”, An III, Nr. 1, 2007, p. 263-270, disponibil la adresa http://www.philologica-jassyensia.ro/upload/III_1_Vranceanu.pdf - accesat la 1.05.2014.

Wellek, R; Warren, A, *Teoria literaturii*, București, E.L.U., 1967.

MIGRANT WRITERS ON NATIONAL IDENTITY. HOME AND ITS STEREOTYPES IN SOME RECENT ROMANIAN INTELLECTUAL DISCOURSES

Ștefan Firică, Assist., PhD, University of Bucharest

Abstract: This paper aims to look into the rhetoric devices used by some Romanian migrant writers in the process of (re)imagining Home, in our era of intensified cultural interchange. Cristian Bădiliță, Mirel Bănică, and Codruț Constantinescu share a common intellectual background: they all had a significant experience in the Western academic environments, be it in Europe or North America. In the meantime, two of them confess having to take up a series of odd jobs in order to earn their living, which allowed them to delve into the lives of the low class, and to share their resentment toward rejection and exclusion. Thus, their experience with the West is double-sided: as highly educated students / scholars, who have to face some of the hardships specific to the migrant condition. Accordingly, some of their non-fiction books shape an ambiguous image of the self, dipped into mixed feelings of love-hate, longing-contempt for their "motherland". The texts that will be scrutinized, combining fragments of diary, correspondence, and essay, rely on some leitmotifs of the interwar discourses on the national identity, that the authors try to readjust to the age of globalization. The rhetoric of "exasperation" is aimed at demonizing Home, which is retrospectively imagined through stereotypes related to Communism and Balkanism.

Keywords: migrant, identity, Balkanism, Communism, stereotype

The basic plot underpinning the non-fiction, semi-autobiographic discourses that will be discussed here¹ may be sketched in few lines: an East European young student or scholar obtains a grant and studies in the West for some time; thus, the new academic and non-academic environment, the bitter-sweet migrant experience, the trips back and forth, home and abroad, shape a new representation of his personal and national identity. Disregarding the differences, the intellectual trajectories of the three authors considered passed once through the same turning point. Cristian Bădiliță, now a theologian, essayist and translator established in Paris, studied in Madrid; Mirel Bănică, a religion sociologist, was a master, doctoral and post-doctoral student in Geneva and Quebec City; Codruț Constantinescu studied in Denmark and Switzerland, before becoming a counsellor for EU Affairs. While the first elliptically notes the "semi-monastic" regime of the Seminario Conciliar de Madrid (Bădiliță 2005: 31), the second and the third enlarge on their manifold experiences with underpaid temporary jobs, meant to supplement their low income (such as gardener, caretaker, waiter, dishwasher, cook apprentice, private teacher, receptionist, bookshop assistant, guardian, carpet seller, pottery assistant). Beside publishing their books, in the meantime, the three of them have consistently contributed articles to prestigious cultural magazines in Romania, building their reputation as members of the intellectual elite.

Their look back in anger to the "motherland" is anything but an innovation in the history of East European travel writing. From the early stages of modernity, the accounts of the wealthy and educated Easterners having seen the West resulted not only in (re)confirming

¹ Codruț Constantinescu, 2004, *Hai-hui prin Occident*, Premier, Ploiești; Cristian Bădiliță, 2005, *Nodul Gordian*, București, Curtea Veche; Cristian Bădiliță, 2007, *Singurătatea păsării migratoare*, București, Curtea Veche; Mirel Bănică, Codruț Constantinescu, 2007, *Enervări sau despre bucuria de a trăi în România*, cu ilustrații de Dan Perjovschi., postfață de Christian Crăciun, Iași, Polirom; Mirel Bănică, 2011, *Fals jurnal de căpșunar*, Iași, Institutul European.

the irradiating civilizational “centre”, but also in (re)mapping the “provinces”, or “peripheries”, that the authors felt to be unwittingly part of. The contemplation of the relatively developed societies of the West enables, thus, a backward connection, i.e. a mechanism by which the traveller re-imagines home, generally by way of contrast. The “expressions of shame” (Bracewell 2009: xvi) voiced by the boyar Dinicu Golescu in his *Account of My Travel* (1826) inaugurated a common pattern for a whole range of travel writings of the Romanian *literati*. After the fall of the Communist block, the discourse of the country’s belatedness took on fresh overtones, adding a new geo-political theme to the old lament.

Among the three writers, Mirel Bănică resents the most acutely the duality of the migrant condition, probably due to the fact that he feels compelled to go for jobs that he considers degrading. The oxymoronic self-designation that he plays on (“academic strawberry picker” – Bănică 2011: 41) points at a status ambiguity: as a highly recognized intellectual forced into social marginality (hence, the comparison with the East European workers toiling on the plantations of the West). In the middle of the Swiss “paradise” (161), more than once he feels “humiliation” (179). The exaggeration is proportional to the intensity of the nostalgic reaction (manifesting itself through such repetitive actions as searching for Romanian books, radio stations or on-line dailies, diving into teenage memories from home etc.) Homesickness appears also in the discourses of Cristian Bădiliță or Codruț Constantinescu, when brooding over the Moldavian village of Nichiteni (Bădiliță 2007: 164-165), or over the native town of Câmpina (Constantinescu 2004: 122), respectively.

Having indulged in a state of hypersensitivity, the writers construct stark representations of the Romanian identity, drawing on a clear divide between the *elite* and the *mob*. The pattern, radically neo-conservative, reminisces of a whole range of 1900-1940s philosophical essays, notably of Ortega y Gasset’s *Invertebrate Spain* (1921) or *The Revolt of the Masses* (1930). Bădiliță, Bănică and Constantinescu overtly or covertly revere the “group of Păltiniș”², rooted in the local tradition of the interwar intellectuality. The references to them and to some other “boyars of the mind” (Matei 2004) – such as Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Horia Roman Patapievici, or Alexandru Paleologu – are always enthusiastic. The three authors feel either overwhelmed by what they interpret as the omniscience of the group, or feel to be their natural followers, in what concerns the cult-like respect for high culture³. The legitimization of “masters” through “disciples” and vice-versa is considered by Matei a “paramodern” practice of generating public prestige by claiming “a privileged access to intellectual resources, aura, and ‘illumination’” (idem: 7). Hence, the concept of a society split in two: the narrow circle of the “illuminati”, and the rest of the population, whether intellectual or not. As will become self-evident, this overview emerges from the discourses observed here as well.

1. Firstly, the three authors aim to construct the *elite* based on the mythicized image of the interwar “young generation” coagulated around the controversial figure of Nae Ionescu, a

² Former disciples and admirers of Constantin Noica (1909-1987), a philosopher retired in the small town of Păltiniș between 1975 and 1987, where he informally directed a “school of thinking” influenced by phenomenology and Heidegger’s philosophy.

³ Bădiliță, a fierce polemist, recently reconsidered his attitude toward Liiceanu, Pleșu, or Patapievici, contesting their capacity to embody high culture (see Bădiliță 2009: 10, 11-12 and Bădiliță 2014).

then influential professor of philosophy and journalist. Eventually, the project of the “generation” (which was, in fact, only a limited elite group) was partially compromised, due to some of its members’ affiliation or attraction to the local far-right movement. However, the writers stress on the symbolic connections between themselves and the most visible of its representatives. As Bădiliță puts it,

“[t]o better understand the situation and profile of today’s intellectual, we must start from the interwar period. In the interwar years, the Romanian society reached a peak hard to climb. From all points of view, but especially from the cultural and the spiritual ones. The two paradigms merged, at a certain moment, into the concrete form of a generation (Eliade, Cioran, Vulcănescu, Noica etc.).” (Bădiliță 2005: 159)

Therefore, the author argues, it’s high time we tied up with the interwar times, to secure “our salvation from total failure” (idem: 161). Bănică, in his turn, invokes with admiration “the crazy, Cioranean generation of the ‘90s” (i.e. a generation nurtured with the pessimistic literature of Emil Cioran, massively republished immediately after 1989 – Bănică 2011: 176). Constantinescu resorts more than once to comparisons between the “generations” of ’27 and ’90, referring to the definition of the concept by the sociologist Mircea Vulcănescu around 1930 (Constantinescu 2004: 70, 71, 72, 73, 77), so that the book could be recommended, in its preface, as a new generational manifesto (idem: 7). Striving to invent a group of forerunners, the authors tend to single out, from the collective portrait, the renowned trio Mircea Eliade – Eugen Ionescu / Eugène Ionesco – Emil Cioran. The choice of the three émigrés (“the three great Romanians”, as they are sometimes referred to by the nostalgics of the interwar culture, especially with reference to the photos of their last encounter, famously taken in Place Furstenberg, Paris, in 1986) is less than innocent, as the three young authors style themselves as new “exiles”, walking in the footsteps of the yesterday’s elite out of their country. Their pretended closeness to the model can be read as a strategy of self-promotion, intended to give efficient results both home and abroad. The references to the cases of Cioran, Ionesco, or Eliade, but also of Vintilă Horia, Theodor Cazaban, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, or even James Joyce abound in their texts as status markers, while their existential situations are dramatized by such self-designations as “a clandestine émigré in the daylight” (Bădiliță 2007: 226), “exiles” craving for the traditional dishes of home (Bănică 2011: 167-168), or cherishing the mother tongue as “the only valuable good that has been left to us” (Constantinescu 2004: 54).

However, technically, the status of a migrant student / scholar on mobility in a Western university of the “globalized Europe”, whatever the living conditions, can be hardly described as exile. The difference between an “exile” and an “expat” has been pointed out by Neubauer: while the former runs away from a regime of unbearable “political suppression”, that makes him or her “existentially endangered”, the latter gets engaged in an “unforced departure”, having the possibility to return at any time he or she wants to (Neubauer, Török 2009: 9-10). However, the intention of the authors isn’t, in the first place, to document realistically a social phenomenon, but to reinvent their identities as exiles, reimagining, in the process, their native country as a degenerated mother figure who, unmotherly, throws away her best sons, while cuddling at her bosom the worst, instead. Thus, the most valuable of our culture in the last 50 years is the creation of the émigrés:

“Apart from the great exiles, an across-the board, absolute zero. [...] The Romanian culture of the last 50 years is ‘soy salami’⁴.” (Bădiliță 2005: 89)

2. Secondly, the *elite* being associated with the migrant writers of the interwar “young generation”, Romania *of the mob* is represented as a place incompatible with their presumed refined lifestyle and high expectations. Here, the three writers draw on a set of persistent stereotypes of the intellectual discourse, revolving around the popular themes of *Communism* and *Balkanism*, with their malignant heritage in all Eastern Europe. Thus, the root of all evil is shown to be twofold.

a). On the one hand, the totalitarian Communist regimes collapsed in 1989 left indelible marks on the mentalities widely spread in Eastern Europe, and particularly in Romania. Poverty, the deprivation of the fundamental rights and human dignity fostered a society complacent in the social-political ambiguities of the transition period, unable to break up with the still recent past and embrace the values of high culture and spirituality. Not surprisingly for a neo-conservative outlook, today’s ideologists who advocate for the core ideas of globalization (political correctness, multiculturalism, minority rights, religious and sexual diversity, feminism etc.) are considered akin to the old, Soviet-style, Communism. The Western left-wing thinkers of the latest decades are pictured simplistically as naive theorists, having hatched from the (neo-)marxist doctrines, not having directly experienced the atrocities of Stalinism, and unable, therefore, to grasp the reality behind the deceitful words.

Bădiliță pretends there is a genetic link between Communism, aestheticism, structuralism, and today’s democratic thinking:

“The generations entering the stage of history after the ‘50s completely lost their bearings, and limited themselves either to a cheap aestheticism of Proletkult colour, to a structuralism whose agony isn’t over yet, or to a doubtful and resentful rationalism. Out of the Communist shell appeared, in December ‘89, another shell, maybe even more ridiculous – the chronic ‘smoke and mirrors’ approach [fumism]. The new generations, educated by the old generations of left-wing democrats, mix up and confuse almost everything: democracy with spirit, and freedom with idle talk, culture with the American stupidity and spirituality with Descartes’ philosophy, philosophy with general linguistics etc. etc.” (Bădiliță 2005: 161)

Out of “the Communist shell” also came out the “intellectual barbarian”, who is paradigmatically the engineer, but who has lately entered the field of humanities as well, after the spread of the neopositivist ideology, defined as the outcome of the Left-wing democratic thinking “deprived of any spiritual appetite” (idem: 161). The source indicated in the text is Michel Henry’s *Barbarism* (1987), but the tradition of the notion can be traced back to Jacques Maritain’s essay *Antimoderne* (Maritain 1922: 19), and includes at least another recent Romanian reference, the writer Octavian Paler, who considered “neobarbarism” as a core feature of the technologically advanced societies:

⁴ During the economic shortage of the last years of Ceaușescu’s regime, the soy salami, famously bland and unhealthy, was one of the few groceries on the market, thus becoming a symbol of (poverty in) Communist Romania.

“Neobarbarism is the outcome of civilization, not its opposite, and attacks from within the city. The neobarbarian gets usually dressed at the best tailor, travels by limousine, and not on horseback, like his ancestor the barbarian used to, has got a mobile phone, surfs the internet, is a TV star. But he wouldn’t hear about culture. Why? Nietzsche said it. Civilization wants something else than culture.” (Paler 2003: 17)

The derogatory phrase “intellectual barbarian” draws on the opposition culture vs civilization, spirituality vs materialism, with a rich descent in the 20th c. history of ideas and in the Romanian interwar culture. The anti-Communist, antimodern thinking of Bădiliță relies on the critique of the post-Enlightenment inadherence to the Christian faith, that used to represent the mainstream European culture before the 17th c. (Bădiliță 2005: 164). This vision is enlarged on in his 2007 volume: modern sciences are the works of “the Great Polytechnician”, i.e. the Devil (Bădiliță 2007: 13); today’s France, founded on the tenets of the “Bovarcic utopians”, is nothing but “the Fifth Sovietoid Republic” (idem: 36); the Romanian critics who denounced the 2005 case of Tanacu exorcism⁵ are qualified as “intellectualist-ignorant-atheist”, and blamed for their alleged remanent “Stalinist logic” (idem: 154-155). The local “barbarians” are the inhabitants, cultural journalists, and political leaders of “pseudo-Romania”, a country of a diminished ontological status, due to its foundation on a Left-wing, antireligious ideology (Bădiliță 2005: 147, 167, 170, Bădiliță 2009: 40).

A good portion of Euroscepticism is served by Constantinescu, who ironically undersigns one of his letters, where he exemplifies what he calls the Western decay, “(the incorrect) Codruț” (Bănică, Constantinescu 2007: 46). He also deplores the intellectuals “stuck in the old Mitterrandist socialist project, which poisoned France so much” (idem: 95-96), and satirizes the resemblances between the idiom of the EU institutions and the wooden language of the Communist propaganda (idem: 36). Bănică mocks at the Left-wing Swiss discourses (Bănică, Constantinescu 2007: 112), and can hardly come to terms with the postmodern and postfeminist studies present in the curriculum of the Laval University of Quebec (Bănică 2011: 230-231). In a nutshell, for the three authors, the old Communist discourse resulted in a malignant inversion of values, that the new dominant Euro-American paradigm of political correctness, *eiusdem farinae*, is incapable to reverse back.

b). On the other hand, the belatedness of the Romanian society is expressed through the clichés of Balkanism, of a long tradition in the local intellectual discourse. The main features famously described by Todorova are richly illustrated in their texts: the internalization of the Western hegemonic discourse, the overemphasis on the centre vs periphery distinction, the proliferation of the metaphors of underdevelopment, the stigma as a basis for self-perception (Todorova 2009: 38-62).

The category of space itself seems contaminated with self-depreciation, as in the recurring images of the ill-smelling national soil: “the Balkanic sauces” (*zemurile Balcanilor*) (Bănică 2011: 56), the “clay” (*glod*) from the “bucket of the province” (*hârdăul provinciei*), that the author has to dive in every now and again (Bădiliță 2005: 97), or “the slightly smelly mud of motherland” (*mălul ușor mirositor al țării mamă*) (Bănică, Constantinescu 2007: 22)

⁵ A case, intensely covered by the Romanian media, that took place in a Moldavian monastery, consisting in a mentally ill young woman being killed during an act of exorcism.

are all reminiscences of the century old "muck" (*lip*), a metaphor by which the sociologist and essayist Ștefan Zeletin bitterly represented the national identity of "Donkeyland" (*Țara Măgarilor*, i.e. Romania – Zeletin 2006: 48-49).

The psychological attributes most often referred to are anticulture, grossness (*mitocănie*), brazenness (*obraznicie*), sloth (*delăsare*), the last one taking "various guises, from the aristocratic disgust and the Oblomovian idleness to the Mioritic⁶ fatalism" (Bădiliță 2007: 115). The geo-strategic circumstances are sometimes invoked in these poignant self-representations, as in one of Constantinescu's letters:

"Briefly: we've always been some provincial, failed Europeans, exiled at the borders of the Empire, maybe destined to defend the West – a mission, though, in which we failed so many times (last time, in 1944)." (Bănică, Constantinescu 2007: 96-97)

The perception of the present Romania is even gloomier, aggravated by what Bănică calls "the landing syndrome" (i.e. a depressive mood experienced by the traveller coming back home from the West):

"The country seems to have fallen prey to a sort of savage liberalism, of Balkanic taste. Everybody dreams to get rich fast, beyond measure and with no ethical restraints. The self-hatred of the Romanians, always dissatisfied with something or somebody. The society, as a whole, is soiled in a thick layer of indolence and indifference, fatalism and grossness. Boorishness as a state of mind." (Bănică 2011: 280).

This degraded psycho-geographic environment couldn't have been deprived of references to I. L. Caragiale, the creator of Mitică – the comic, idle, unreliable character of the sketch stories published in 1901, largely recognized as the most popular embodiment of Romanian identity. Predictably, the authors' attitudes towards him are ambivalent. Bădiliță is amused and saddened by the formalism of his religious sentiments, and mockingly fantasizes about his canonization by the Orthodox Church, as "Saint Mitică" (Bădiliță 2007: 87). In their correspondence, Bănică and Constantinescu sometimes mimic Caragiale's style and catchphrases, to give a humorous turn to their, otherwise, sombre paragraphs (Bănică, Constantinescu 2007: 19, 21). However, there is another literary character who can better serve as a prototype of the Romanian *mob*, as pictured by the three authors: it is Bai Ganyo Balkanski, the hero of the Bulgarian writer Aleko Konstantinov, a contemporary of Caragiale. As compared to Mitică, Bai Ganyo's portrait is darker and etched-in-acid: not only is he the ill-mannered do-nothing, characterized by boorishness, uncouthness and the like, but he is also the parvenu, the nouveau riche, or the corrupted politician slick enough to swim in the troubled waters of a society in seemingly endless transition from the Ottoman to the European, from the agrarian to the modern civilization. He is the archetypal *Homo Balkanicus*, or the "man-mob" (Todorova 2009: 39), whose in-betweenness is hilariously symbolized by his hybrid attire:

⁶ Allusion to the old Romanian pastoral ballad *Miorița*, considered by the (post-)Romantic criticism to render the essence of the "national spirit", i.e. the philosophical resignation before death.

“a Bulgarian brimless, peaked fur cap (*kalpak*), boots, and a peasant’s sash and collarless shirt underneath an urban West European vest and frock coat.” (Friedman, in Konstantinov 2010: 4)

Caragiale himself represented the Balkanic identity in connection with the Bulgarian ethnic group, appealing, in one of his letters, to the disparaging stereotype of racial miscegenation. In accordance with another long-lasting local stereotype, Romania is symbolically split in two, Transylvania and the rest (including the capital București, notoriously nicknamed “Little Paris”), the former being distantly connected to Europe, while the latter irredeemably stuck in the Orient:

“In Transylvania reach the shoed feet of the European body; in București, Ploiești etc., it’s laden with parasites, scratched to blood, but wearing a haircut à la Parisienne, as the head of the Bulgarian-Gypsy body, the dirtiest and most disgusting part of this bastardized and ignoble Oriental type.” (Caragiale 2000: 685).

The image of București as the Oriental “head” or hub of the country was reinforced by Mateiu I. Caragiale’s 1929 decadent novel *Craii de Curtea-Veche* (“The Old Court Libertines”), opened with a motto borrowed from Raymond Poincaré (“Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère...”), soon to be turned into an informal self-deprecatory nation-branding slogan.

Thus, Bădiliță, Bănică, and Constantinescu’s texts reactivate, more or less originally, an old, pan-East-European self-representation. Their meditations over Bucharest’s lack of civilization are also just updated variations on the old theme. One of the characteristics that the three discourses share consists in the particularly high pitch that the authors use to voice their dissatisfactions. The dramatic effects of their accounts are directly proportional with their perception of the discrepancies within the Romanian society: the deeper the cleavage between the *elite* and the *mob*, the darker the prospect. Having returned home from Paris, Bădiliță feels “the sensation of an ET landed straight in the Paleolithic Age” (Bădiliță 2007: 91). Constantinescu imagines that “in this country, there are two peoples: the Western and the Oriental Romanians” (Bănică, Constantinescu 2007: 54). In another letter to Bănică, he draws a thick line between the debased and the noble citizens:

“We are a people of nosy, loud-mouthed, quarrelsome, voluble, know-it-all, bootlicking, voyeurist women. The persons who escape this general tendency are straightforwardly noble. A nobleman writes to another nobleman. Even if we are impoverished.” (idem: 21)

In a burst of temper, Bădiliță, who fancies himself a “Right-wing anarchist”, indulges in the reverie of a violent punishment for those who dare to contest the ethical uprightness of the established *elite*:

“Luckily, I left [the country] before becoming an elite sniper – the only solution against this apocalyptic brazenness.” (Bădiliță 2005: 52)

As it seems, the authors resort not to extreme gestures, but to a *rhetoric of exasperation*, which builds up with every new dysfunction observed in the society. Bănică

and Constantinescu use the rare plural “annoyances” (*enervări*) as the title of their book (moulded on the French countable “*énervement*”), in order to point at the multiple causality of their mindset (Bănică, Constantinescu 2007: 13). Consistent annoyance derives naturally from being an exile, says Bănică:

”The prolonged exile, as was our case, predisposes one to get annoyed. Any normal being can’t refrain from noticing that, coming back to your nation, certain things that seemed natural abroad become reasons of endless torments here, at home. The list is too long to reproduce right away, but a part of it may be found in the following pages.” (idem).

Indeed, long as it is, the catalogue of “annoyances” will be delivered fully to the reader, as the book gradually turns into an endless hate list: dirty sidewalks, crowded streets, ATVs roaring among beach-goers, ski-jets slaloming between sea swimmers observing no regulations, sweat smelling buses, expensive SUVs barring the sidewalks, Dan Brown’s vogue, people spitting on the street, stupidly melodramatic TV shows, car alarms going off any second, bureaucracy, corruption, poor health services etc. Maybe the epitome of our Balkanic backwardness is the music of *manele*⁷ (idem: 25). The agent behind all these socio-cultural bits and pieces may be pictured as the great-grandson of the old regional stock-character Bai Ganyo, caught in the 21st c. “transition” (from Balkano-Communism to the E.U.). His less than European motherland is called Barbaria (idem: 23), Absurdistan (27), Klaxonia (81), Bazaconia (app. “oddity”, Bădiliță 2009: 5), while Bucharest is nicknamed “The Sick City” (Bădiliță 2007: 121). The pen pals Bănică and Constantinescu steam each other up to produce more and more lists, so that their ramblings can remind of Orwell’s stimulated “two minutes hate”. The text is written in the same vein as Emil Cioran’s 1937 essay *Schimbarea la față a României* (“Romania’s Transfiguration”), denoting a similar intensity and pomposity. The map of Bucharest overlaps with a map of hate, with its highs and lows:

“I hate Bucharest from the minute I step in it. Starting with Otopeni, this bizarre village-town hybrid, crammed with new buildings covered in huge advertisements. I hate the high-class neighbourhood of Kiseleff. I hate Victoriei Square, with its hellish traffic and with the Bank tower, where dozens, hundreds of yuppies bustle up and down daily to attend to their companies’ shares, wearing designer’s clothes and expensive attaché-cases, worth at least 2 million lei apiece. I hate less Piața Romană and I even start to accept Piața Universității, that I’m fond of because of my stupid nostalgic reactions. [...] The most sinister part of the center of Romania’s center is Unirii Square, buried under huge advertising sheets, which turn the Communist blocks of flats into accurate samples of this new Wallachian regime, which is post-Communist consumerism. [...] Destroyed green areas, ordinary and obscene graffiti, delicious donuts with sour-cherry marmalade.” (idem: 128-129)

Balkanism, Communism, and post-Communism are interweaved under each line of this cityscape, composed of dirt, grey architecture, and sun-bleached ads. With București as its “head”, Romania is scrutinized with a merciless gaze. The perception of national identity oscillates between an “essentialist” and a “constructionist” approach: the core features of the Romanian character are imagined either as innate, racial, and metaphysical, or as acquired,

⁷ A mixture of ethno-pop with Oriental and Gypsy elements, widely spread, in various forms and under various names, in the Balkan area, and commonly looked upon as the music of the working class.

geo-politically and socio-culturally circumstantial. Either way, very seldom are the authors willing to take on the practical responsibilities of the civilizing hero committed to help forward his backward country, because the traits of the national character seem to them immovable or, at least, hardly movable, within a human lifetime. Instead, their writing is meant primarily as a survival strategy, to save them out of the Romanian mire. Bănică sententiously paraphrases Descartes (“I get annoyed therefore I am” – idem: 218), while Constantinescu enlarges on the idea:

“Our experiences are banal, but it is remarkable that, after one, two, or three years of surviving in Romania, we haven’t lost our strength to criticize, to notice the dysfunctions of our society. We are still not completely stuck in the Wallachian swamp [...]. We are still alive and kickin’. [...] THE ANNOYANCE will always be a way of getting free.” (idem: 220-221)

However, it is doubtful that one could equate “annoyance” and freedom, given that, as we have noticed, exasperation resorts to a set of regional stereotypes, so that, instead of cutting the way to free thinking, it draws back to old patterns of prejudice. Moreover, in spite of the health vocabulary which implies its benefits as a therapy, the “annoyance” has rather perverse effects. Not before long, it proves to be addictive, raising the appetite for new stimulants, through a mechanism which could be described as a “*Fight Club* routine”: at a certain point, when they feel the fury level has gone low, the writers start looking for new energizers, to boost it up. The episode when Bănică asks a friend to provide him with DVDs of kitsch *nouveau riche* weddings is characteristic: it’s not that the authors daily bump into scenes of bad taste and grossness, at every corner; they sometimes make efforts to procure them. Here is how Bănică renders the moment:

“My brother’s current girlfriend films weddings, from time to time, to make some extra-budgetary money. A while ago, I asked her for a film about țopi and țeape⁸. As she is a very witty girl, she quickly understood the dimension à la Kusturica of my request. At first, it was funny, but then, I got annoyed, as usual.” (idem: 189)

The double-sidedness of Balkanism, as a strategy for constructing the national identity, is transparent here: on the one hand, it is perceived as a form of entertainment similar to the circus (the reference to Kusturica’s filmmaking is telling), while, on the other, it activates reserves of frustration. The switch between the former and the latter, between laughter and anger, depends on the position that the migrant writer assumes: that of a passive observer, or that of a more or less involved participant in the role play of social life. In other words, what makes the difference is whether he considers himself rather excluded from, or included in the imagined community.

As we have seen in the case of Bădiliță, Bănică, or Constantinescu, the migrant writers’ discontent with their native country’s society (expressed through such stereotypes as Communism or Balkanism) is not necessarily a spontaneous reaction. It can also be an (un)consciously elaborated pattern of self-assertion and self-promotion, against the backdrop of the construed national identity.

⁸ Derogatory terms for a boorish, though apparently well-off, man or woman.

Works cited:

- Bădiliță, Cristian, 2005, *Nodul Gordian*, București, Curtea Veche;
- Bădiliță, Cristian, 2007, *Singurătatea păsării migratoare*, București, Curtea Veche;
- Bădiliță, Cristian, 2009, *Godul nordian. Însemnări din clandestinitate*, Tîrgul Lăpuș, Galaxia Gutenberg;
- Bădiliță, Cristian, 2014, *Tov. Pleșu, trista “intelectualitate”, trista presă, mai tristă decât România*, in *Cotidianul*, 18 March 2014;
- Bănică, Mirel, 2011, *Fals jurnal de căpșunar*, Iași, Institutul European;
- Bănică, Mirel; Codruț Constantinescu, 2007, *Enervări sau despre bucuria de a trăi în România*, cu ilustrații de Dan Perjovschi., postfață de Christian Crăciun, Iași, Polirom;
- Bracewell, Wendy (Ed.), 2009, *Orientations: an Anthology of East European Travel Writing, ca. 1550-2000*, Budapest – New York, Central European University Press;
- Caragiale, I.L., 2000, *Opere*, vol. III, București, Național;
- Constantinescu, Codruț, 2004, *Hai-hui prin Occident*, Premier, Ploiești;
- Konstantinov, Aleko 2010, *Bai Ganyo: Incredible Tales of a Modern Bulgarian* (ed. by Victor A.Friedman), Madison, University of Wisconsin Press;
- Maritain, Jacques, 1922, *Antimoderne*, Paris, Éditions de la revue de jeunes;
- Matei, Sorin Adam, 2004, *Boierii minții. Intelectualii români între grupurile de prestigiu și piața liberă a ideilor*, București, Compania;
- Neubauer, John; Borbála Zsuzsanna Török (Eds.), 2009, *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*, Berlin, New York, Walter de Gruyter;
- Paler, Octavian, 2003, *Certitudinile mele sunt ciuruite de îndoieli ca niște haine mâncate de molii*, in *România literară*, no. 4, 29 January 2003, p. 16-18;
- Todorova, Maria, 2009, *Imagining the Balkans*, Oxford, New York, Oxford University Press;
- Zeletin, Ștefan, 2006, *Din Țara Măgarilor. Însemnări*, București, Nemira.

STERE GULEA'S "SUNT O BABĂ COMUNISTĂ": PERFORMING THE (POST-)COMMUNIST NATION AND THE CHALLENGES OF GLOBALIZATION

Sorina Chiper, Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: Stere Gulea's recent adaptation of Dan Lungu's novel *Sunt o babă comunistă* moves forward the action in the book from the late 1990s to the late 2000s. This move allows the director to thematise issues of communist and post-communist nationalism within the context of international migration and globalization. Although the film, just like the novel, focuses extensively on the leading female character, it makes forays into the construction and performance of national identity, intercultural dialogue and the challenges posed to the nuclear family by the global economic crisis. The present article retraces these forays and argues that the film dramatizes the translation of national identity in intercultural dialogue.*

Keywords: adaptation, post-communist cinema, nationalism, family, globalization.

Introduction

Recent Romanian cinema has enjoyed increased popularity with the film critics. This can be seen in the ever expanding range of prestigious prizes that Romanian films have received in international festivals. The list is impressive, and if we consider the entire post-communist period, it ranges from *Luxury Hotel*, directed by Dan Piza, which was awarded the *Leone d'argento* Prize at the Venice Film Festival in 1992, to Cristian Mungiu's *Occident* - winner of the great prize of the jury in the First Film Festival in 2002, his multiple award-winning *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (Palme d'Or and FIPRESCI at the Cannes festival, the European Film Award for the Best Film and the FIPRESCI prize at the San Sebastian film festival in 2007), and the more recent *Beyond the Hills*, winner of the Best Script and Best Actress Award in 2012, to Cristi Puiu's *The Death of Mister Lazarescu* and Cristian Nemescu's *California Dreamin'*, both winners of the "Un certain regard" prize at the Cannes festival in 2005 and 2007, respectively, and to Calin Peter Netzer's *The Child's Pose*, winner of the Golden Bear award for the best film and of the FIPRESCI award in the 2013 Berlinale.

2013 was also the year of the premiere of Stere Gulea's *I am a Communist Hag* (*Sunt o babă comunistă*), adapted after the eponymous novel written by Dan Lungu and already translated in ten languages and staged in the Netherlands and in Romania. Though it has not received international recognition, the film was much waited for, as a significant cultural event at national level; on the one hand, given its status as an adaptation, fans of Dan Lungu's books were curious to see the main character on the screen, and to savour the richness of the novel's humour. On the other hand, for those who had no previous knowledge of the book, the premiere was designed as an appealing media event, one that recast myths and symbols from the communist past into the mould of contemporary commercialism and marketization of discourse and of the everyday life.

Recontextualizing the communist past

The opening night of the film was carefully staged: the 23rd of August – the date chosen for the occasion – used to be Romania's national holiday under Communism, a day

marked by parades and propaganda, manipulated cheers and tightly controlled displays of public affection for the then political leader, Nicolae Ceaușescu. In other words, the 23rd of August was a day of performance: the performance of Romanians' bond to the nation, to the Communist Party and to the ruling couple. At the same time, as part of the same orchestration of the event, Polirom – Dan Lungu's publisher – issued a new edition of the novel which, in an act of ironic re-enactment, features Luminita Gheorgiu – the leading actress – on the book cover, dressed in a white T-shirt which reads, in red, "I ♥ PCR" and wearing a proletarian red scarf that covers her head. The communist past, thus, is contextualized as a foreign country – a place of otherness, that has its attractions and fans, of whom Emilia, the main character in the novel and in the film, is one.

The overt avowal of the film's status as an adaptation, as well as the use of the leading actress' picture on the front cover of the new edition of the book, and of the last cover as a poster for the opening of the film in cinemas, shows how the film tried to build on the aura of the text to advertise itself and to capitalize on the cultural capital of a best-seller; in parallel, the new edition of the book used the extra spin of success that comes with adaptations¹ to address its public and to lure them into purchasing (or re-purchasing) the book as a cultural capital of increased cachet.

The above mentioned elements from the film's paratext highlight some of its thematic concerns: nostalgia for the communist times, and performative nationalism. Other elements, which are present in the film only – Stere Gulea's contribution to the plot, characters and issues that the book raised – add the challenges brought to the traditional nuclear family by globalization and transnational migration.

The film starts *in media res*, with a phone call that interrupts Emilia (the main character) from gluing old photos in a family album, and that announces the arrival of Alice (Emilia and Tucu's single child, currently in the United States), together with her boyfriend, Allan. The prospect of hosting an American in their home compels Emilia to visualize her immediate surroundings through the eyes of a foreigner, and she finds everything lacking: the block of flats in which they live has not been maintained in years, the neighbours abuse the public areas around it and do not mind the litter that they leave behind; the TV set is too old and needs to be replaced; Emilia herself needs new clothes and a hairdo. An estimated budget of the projected expenses would be as much as what they could get if they could sell their old Dacia car – presuming that there were any buyers. Eventually, Emilia borrows some money from her younger sister, Sanda – a saleswoman of impractical gadgets that she advertises as must-haves.

The arrival of the "Americans" occasions cultural learning: Alain – the "stranger" and the visitor to a foreign land is introduced to Romanian food and drink culture, to Romanian patterns of socializing, to the local and national history and cultural heroes. This is Tucu's task; the two men bond through drinking together and playing music, with Tucu as a Romanian flute teacher. Through Alain's photos, Tucu also learns a few things about Alain's family and about the institutionalization of children with physical disabilities in the USA.

While Emilia is depicted, throughout the film, as being entrenched in private memories, Tucu is the guide to and through collective, national memory. The city tour that

¹ It is usually successful novels that are screened, not minor ones.

they offer Alain is an incursion into Romanian history via the gallery of public statues representing princes and kings from the dawn of the 17th century, when Michael the Brave united the three Romanian principalities for the first time, to the time of King Michael, who had to abdicate during World War Two. A high-angle shot from behind the shoulder of Michael the Brave's statue dwarfs the four characters in the frame; the film seems to imply that macro-history, the history of national heroes, national myths and national symbols presides over and incorporates, in its gaze of stone, the micro-histories of family relations, loves and arguments, gifts and self-sacrifices.

The absent hero from the gallery of mythic figures that still inhabit public consciousness is Ceaușescu; though not cast in stone, he enjoys even more cultural visibility than the towering founding fathers of the nation. The story of Ceaușescu's visit in Great Britain, when he was given a ride by the Queen in her carriage, gets told twice and is quoted, as moving images, in Emilia's black and white recollections of the time when she nearly shook Ceaușescu's hand. Much to Emilia's despair, Tucu even tells Alain what Ceaușescu and the Queen spoke about during the private ride, as if he had witnessed the conversation.

Ceaușescu's ghost silences all diners during the welcome meal prepared in honour of Alice and Alain: a news reporter, on television, covers the un-burial of the former ruling couple, a procedure that was undertaken so as to test whether the interred bodily remains really belonged to the dictators. The camera focuses on Alice, set in the center of the frame, who is dumb-stricken by the fact that, "twenty years, seven months and twenty seven days" after the (alleged) fall of communism, the images and figures of the dictators have not been put to rest. Echoing opinions from the city's agora – the market place – Tucu argues that if the communists were to run during the upcoming elections, they would get 50 % of the votes plus one – his wife's. This is shocking news for Alice, who is baffled not so much by what is remembered as by what has been forgotten: the long lines for food, the lack of freedom of expression, and the few hours of broadcasting on the national television, monopolized by party propaganda.

The scene is of central importance in the film; it is during this table conversation, occasioned by the news report, that Emilia candidly avows "I'm an old communist hag" – an identity status that she proclaims as fate ("What can I do about it?"). Challenged by Alice to tell what good things communism did for her that she regrets it, Emilia argues that under Communism, they led a decent life, in which nothing was missing: the fridge was always full, everybody had a job and a place to live, and for her, personally, it meant the chance to live in the city.

While Sanda's fervent nodding shows that she shares the same opinion, Ms. Rozalia's retort stands in counterpoint to Emilia's version of what it meant to live under communism. For her, Communism was an absurd system and a utopia that encroached upon individual freedom and property, and prevented her from pursuing art education and a career as a painter, because of her presumed "unhealthy origins". Instead, as she had mentioned upon Emilia's visit, she had to make a living as a seamstress of drab, colourless clothes, a trade that she had learnt from her father, who used to have a tailor's workshop before the communists came to power. What is more, she resents the fact that in her attempts to regain her father's property, she has to struggle against the same mentality and to deal with the same people from the previous regime, with their sons or relatives. For Ms Rozalia – Emilia's neighbor and

Alice's former teacher, communism is not gone; it permeates the human fabric of state institutions and it resists being overturned.

This scene brings together the old generation (Tucu, Emilia, Sanda, and Ms Rozalia) and the new generation (Alice, Alain, Catalin – Alice's cousin and his girlfriend, Celina) and pits nostalgics against progressives, and good memories against bad memories. Later in the film, at Sanda's place, a reunion of former co-workers, initiated by Emilia, occasions the retelling of other alternative, conflicting memories. Aurelia – now a small entrepreneur who struggles hard to keep her convenience store on the market, undoes Emilia's high opinion of their former communist boss – a genius when it came to finding contracts and raw materials – by revealing that, quite contrary to Party morality, he was a womanizer. In an ironic reversal of allegiance to systems of morality, the former secretary of the Communist Party, at factory level, is now a monk at Ghighiu monastery; and Mutu, whom they could have taken for a dissident on account of the jokes that he was cracking at work about Ceaușescu, was revealed to have been, in fact, an informer to the communist secret services. These casual revelations – in indication of the fluidity of identities in communism and post-communism – challenge Emilia's view of her past as a haven of blissful sociability.

The scene is interrupted by Sanda's announcement that the results of a survey on the Ceausescu's was being broadcast on TV, and everybody – except Emilia – rushes in to see what they were. Ceausescu's name and picture punctuate several other moments in the film: it pans on the screen when the camera captures the public announcement that a film about Ceausescu is going to be made in the city, for which extras are needed; it flickers when Emilia, a perfect candidate for such an extra and a rich source of information on the communist period, visits the factory where she used to work, and which is now used as the site where the film is being shot; it features in flashbacks, as broadcast images of Ceausescu's official visits or as placards prepared for the visit that he was to pay to the factory; and it reoccurs in the final scene, when the results of the tests performed on the unearthed bodily remains are revealed.

Nationalism under socialism was performed by an inflation of images of symbolic figures: the portraits of the ruling couple, who identified themselves with the party, and which, in turn, identified itself with the nation, and portraits of the new heroes such as Nadia Comaneci, whose picture is pinned to the wall of Emilia's workplace. It was also enacted by recourse to folk traditions and the symbolic wearing the national costume for special events, such as when welcoming the dictators on their official visits. The recourse to folklore and traditions is carried over in post-communism. What is more, the banal nationalism of post-communism is performed, in Emilia and Tucu's family, in acts of consumption: home-made brandy, home-made cheese, home-made pie, and eggs from free-range chicken from the country-side.

The multiple ways in which Ceausescu's ghost inhabits public speech and the privacy of homes, as well as the appetite that the characters have for their communist memories, shows that twenty years after the alleged fall of communism, it is still strongly present in people's lives – an issue that seems quite unsettling.

Globalization and challenges to the nuclear family

The communist times of Emilia's nostalgia were an age of industrialization. In a gesture of restorative nostalgia² she would like to open a production unit in Sanda's yard, using the machines that they operated on, at the time when the factory was running, and that are now waiting to be sold off as scrap iron. However, the present time of the film is not a time of industrial production but of de-industrialization. It is the time of the service industry, of entertainment and of more or less legal financial deals, involving global capital. It is also a time when globalization and international migration have displaced what used to be the nuclear family across continents, thousands of miles away.

Emilia had hoped that Alice would work with her, in the factory, should the Communists have remained in place. Alice, however, chose to migrate to Canada. During the visit, while Tucu acts as a cultural mediator, himself in need of linguistic mediation, Emilia is more concerned to find out – or to guess, when there is no direct confession – how her daughter is doing and whether she is happy. She realizes that Alice is pregnant and that the quarrels that she overhears between her and her partner are connected to their financial impasse: due to the global financial crisis, the Canadian branch of the firm that they were working for has closed down, and they had to relocate to America. Neither of them has a job, and the bank threatens to take their house unless they pay \$ 15,000 mortgage.

In order to prevent the foreclosure, Tucu and Emilia borrow the amount from a Chinese money-lender, under very strict conditions: unless they return it plus 50 % interest within 6 months, or plus 25 % within three months, they lose their own flat, used as collateral for the loan. The final episode in the film shows Emilia and Tucu in their old car, packed with familiar objects, driving to the countryside, where they will resettle in what has been, until then, the summer house where Tucu would make his frequent visits, to tend to the garden and see his sister, Catrina. For Emilia, who had never been enthusiastic about life in the countryside (as a child, she had run away from her village in order to escape the hard work and the smell of fuel patties), this could be a dramatic change. Yet the mildly humorous tone on which the film ends dilutes the drama of the situation.

“Parenthood shows people for what they really are” – argued Emilia when Alice challenged her to state her opinion on Alain. By pawning their own flat to save their daughter's house, Emilia and Tucu act by the principle of parental self-sacrifice that is implicit in Emilia's precept and thus, with the clear consciousness of having done their best, they can start a new life in the village. Though she was not particularly nostalgic of village life, the end of the film, ironically, brings her back to the *nostos* of her “healthy” origins.

Judged through the prism of plot, the film is about family relations and about the challenges brought to them by globalization. It is a story of the post-communist mirage of the

² Svetlana Boym, in her ample study of nostalgia, argues that this phenomenon has two manifestations: *restorative* and *reflective nostalgia*. The former highlights *nostos* and attempts to achieve a transhistorical reconstruction of the lost “home;” the latter emphasizes *algia* – the longing, loss and imperfect process of remembering. Restorative nostalgics fail to acknowledge their yearning as emotion, and argue that they are concerned with historic truth and tradition, in projects that characterize national and nationalistic revivals worldwide and that find their concrete manifestation in the reconstruction of monuments and the re-shuffling of national symbols. Reflective nostalgics, on the other hand, dwell more on personal and cultural memory; they can be ironic and humorous and they cherish shattered fragments of memory (Boym 2001: 41-50).

West, exemplified in other Romanian films such as *Occident*, *Asphalt Tango*, or *Francesca*, to name just a few. But, whereas in these films, the West is an unknown destination of predictable, but not actually experienced dangers, in *Sunt o babă comunistă*, the dangers are acutely perceived by the characters: joblessness, and the risk of losing one's house to the bank.

Asked by Alice what she thinks of Alain, Emilia argues that he is a good boy and that, ultimately, what matters, in a family, is how the family comes together when children are involved. Acting on this principle of the primacy of the children's interest, it comes as almost no surprise that Emilia and Tucu choose to risk their own safety for the sake of Alice's. Ironically, the financial problems of a transnational family are solved at local level, by resorting to global capital provided by a Chinese dealer.

The local, the global and the transnational are articulated at personal level, and in ways which radically impact the structure of the traditional nuclear family. Emilia had hoped that Alice would work with her, yet the spirit of freedom after 1989 drove her to Canada, whence the secondary effects of the financial crisis moved her to the America. Neither Canada, nor the USA is a promised land. After failed attempts to redress himself financially, Alain naively hopes to make money in Eastern Europe, in Poland or in Romania. But, as the film shows, except for the Chinese money lender, locals struggle to survive, let alone to make a profit. The market is in a process of stagnation – nobody buys, nobody sells, they are all waiting, powerlessly. I would argue that this feeling of powerlessness is experienced by spectators as well, caught unawares, in their passivity, by the camera of the photographer who has come to take pictures of the flat that Tucu and Emilia have lost to the Chinese money lender.

***Sunt o baba comunista* – itineraries of reception**

As I have intimated in the Introduction, *Sunt o baba comunista* enjoyed the status of a media event. It was much waited for not only in Romania, but also in the Romanian communities abroad where it was shown³. Some critics judged the film on its own terms, admitting not having read the book (Cristina Zaharia, port.ro). Others (Iulia Blaga, for instance), who did read the book, resented the fact that the director moved the plot forward in time, from 1996 – the year when Romania held Parliamentary elections, to the summer of 2009, after the onset of the global financial and economic crisis. This change, which allows the film to tackle contemporary issues and to make it more relevant to an international audience, implies that nostalgia for the communist times is, twenty years after the Romanian Revolution, as permeating in the Romanian society as it was in the late 1990s.

Iulia Blaga argued that “the film would have been more suitable for the 1990s, from all points of view.”⁴ In her reading, the film is, like the book, about transition: from communism to capitalism, from one professional stage to another, from one nostalgia to another. Echoing the usual criticism brought to film when it comes to the construction of

³ To give just an example, the film was part of the Week of the Romanian Film in Israel, and it was sold out in all four cities that hosted the event.

⁴ <http://www.hotnews.ro/stiri-film-15431604-video-cronica-unui-film-mult-asteptat-sunt-baba-comunista-tragi-comedie-despre-oameni-care-regreta-sau-nu-comunismul-dar-incearca-faca-fata-prezentului-mizer.htm>

character⁵, Iulia Blaga claims that the adaptation lacks intensity, and that the script fails to explore the depth of nostalgia and the dark side of it (what is “hideous” and “terrifying” about Emilia’s nostalgia), to the effect that ultimately, Emilia is rather a *passéist* than a nostalgic character. The fact that, at points, the film seems to be hard to pin down in terms of its time framework – argues Iulia Blaga – makes it unrealistic. Andrei Plesu, on the other hand, takes issue with the fact that a poor Romania family pawns their flat in order to save their daughter and her American partner from losing their house to the bank. Poor Romanians save the Americans – another unrealistic element – in Plesu’s mind⁶.

Concluding remarks

The film has been rather controversial in its reception. Yet, in my opinion, the controversies come from a long tradition of pitting films against the books that inspired them. The main issues of criticism – temporal undecidability, nostalgia brought dangerously close to our times and Emilia and Tucu’s radical self-sacrifice – find their justification if we judge the film on its own grounds, according to its internal logic. Comparisons between the film and the book tend to look for faults in the former and for virtues in the latter. The issue of fidelity has bedeviled this field since its early days. Adaptations, however, need to be understood as artefacts on their own, that stand in a relationship of *entanglement*, not of *enslavement*, to a text taken to be a source.

References

- Blaga, Iulia. “Cronica unui film mult așteptat: *Sunt of babă comunistă* – tragicomedie despre oameni care regretă sau nu comunismul dar încearcă să facă față prezentului mizer,” 23 August 2013. Accessed February 28, 2014. <http://www.hotnews.ro/stiri-film-15431604-video-cronica-unui-film-mult-asteptat-sunt-baba-comunista-tragi-comedie-despre-oameni-care-regreta-sau-nu-comunismul-dar-incearca-faca-fata-prezentului-mizer.htm>
- Miller, Gabriel. *Screening the Novel: Rediscovered American Fiction in Film.*, New York: Frederic Ungar Publishing Company, 1980.
- Plesu, Andrei “Nostalgia cu chip uman,” *Adevarul*, 26 August 2013. Accessed March 4, 2014. http://adevarul.ro/entertainment/film/nostalgia-cu-chip-uman-1_521af264c7b855ff5613676f/index.html.
- Zaharia, Cristina “Ultimul mare sacrificiu” August 21, 2013. Accessed March 6, 2014, <http://port.ro/article/31715>.

Films

- 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile (4 Months, 3 Weeks and 2 Days)*, directed by Cristian Mungiu, 2007.
- Asfalt Tango (Asphalt Tango)*, directed by Nae Caranfil, 1996.
- California Dreamin’* directed by Cristian Nemescu, 2007.

⁵ Gabriel Miller, for instance, in *Screening the Novel: Rediscovered American Fiction in Film*, argued that “film is not very successful in dealing either with complex psychological states or with dream or memory, nor can it render thought” (Miller 1980: xiii).

⁶ In “Nostalgia cu chip uman,” *Adevarul*, 26 August 2013.

După dealuri (Behind the Hills), directed by Cristian Mungiu, 2012.

Francesca, directed by Bobby Păunescu, 2009.

Hotel de lux (Luxury Hotel), directed by Dan Piza, 1992.

Moartea domnului Lăzărescu (The Death of Mr Lăzărescu), directed by Cristi Puiu, 2005.

Occident, directed by Cristian Mungiu, 2002.

Poziția copilului (The Child's Pose), directed by Călin Peter Netzer

READING THE ZUCKERMAN CHRONICLE FOR MIMETIC ENDS – RHETORICAL ASPECTS OF NARRATIVE PROGRESSION

Corina Lircă, Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: On reading the Zuckerman series, readers are first and foremost concerned with tensions and instabilities and their resolution or relief in each and every book. An overview of the series shows that Roth chooses (most often than not) to resume tensions and instabilities every time he creates a new book in the series and tie (all) ends in Exit Ghost. It is equally true that about the middle of the series there are two moments in the reading process when the authorial audience have to effect changes in their assumptions and expectations. Firstly, with The Counterlife they literally have to stop trying to read for mimetic ends, recognizing that they are reading a synthetic construct, secondly, with American Pastoral (the first of a stylistically unified trilogy), they have to accept that the mimetic function of Nathan Zuckerman has been deliberately diminished, while the thematic and, most importantly, the synthetic have been augmented. Then again, Exit Ghost represents an unequivocal shift back to a full depiction of the mimetic functions of Nathan Zuckerman.

Keywords: the rhetorical approach to narrative; narrative progression; the Zuckerman series; the mimetic; tensions and instabilities

When one reads a Zuckerman book one follows the mimetic tensions and instabilities and their resolution or relief until the end of the book. If one reads the books of the series in order, it becomes clear that Roth chooses to resume (some) tensions and instabilities every time he creates a new book in the series and that in 2007 with the publication of *Exit Ghost* the author ties (all) ends, readers' expectations are met and they experience a sense of completion. However, the mimetic evolution of this series of novels by Roth is rather surprising. In general, it is not an easy task for his readers to recognize a plot pattern and to know soon enough how it is going to continue and eventually end. Roth is playful and aware, however, that texts do not have only kind of meaning, the one that results by reading a book in isolation. He knows that after his readers have finished each and every book in the series, they will think about them retroactively and in the larger context of the series, reshaping them in the process. This is the type of activity which I resolve to undertake in this paper, activating a set of *rules of coherence* (Rabinowitz 141-158) with reference to the mimetic level of The Zuckerman series.

The textual world

This series is Zuckerman's gigantic text of HIMSELF and of his art. These are all texts Zuckerman wrote himself about himself/other protagonists/significant characters and the process of writing these books. If the first four books are roughly chronicles of four key moments in his own life as a writer, the next four are the result of the imaginative force of Zuckerman's mind: *The Counterlife* is a literary construct made up of incomplete analogies, inconsistent and contradictory intentions, multiple, overlapping, and centerless selves, whereas the American trilogy is a series of literary reconstructions of other people's lives, framed by Zuckerman's own (briefly depicted) biographical circumstances. Finally, *Exit, Ghost* is a concluding (roughly) autobiographical narration. The only time when Zuckerman

does not sublimate the (real) things that happened to him – is when he delivers “The Prague Orgy”.

The Zuckerman series is, without doubt, a **personal-discovery series of books**. Each book jolts us into accepting a particular meaning about the relationship between art and life. Each progression carries us toward a climax in which Zuckerman suddenly acquires some key knowledge that gradually changes his perspective on life and art. As such, it mainly calls for the application of rules of signification requiring us to generalize from the protagonist's discoveries to larger political and philosophical statements.

This series of books is, to use Roland Barthes's terminology, *predominantly indicial* or *metaphoric* being character oriented, rather than “metonymic” (plot oriented). As a result, instead of performing (in the words of Peter J. Rabinowits) *operations of configuration* we tend to emphasize *operations of signification*. The mimetic component of the writer Nathan Zuckerman (so developed and so much emphasized) is very important for Roth. It contextualizes his thematic concerns about the act of writing, in other words it shows the process of how the writer (a professional category) has come to understand and consequently write literature. It traces the journey of the writer's consciousness through a series of “subject-positions” (Shostak defines the concept as “construction[s] of both choices and conditions” 7); these shifts of position with regard to literature and the act of writing are a consequence of the way Zuckerman experiences reality.

Getting to the bottom things regarding the textual world, I must underline that:

- in all these novels (and the novella) Zuckerman tries to get to the bottom of events, which makes the project a series about the search for coherence;
- by the end of every book Roth makes sure that the reader realizes that the events hold deeper metaphysical meaning;
- the plot of the project revolves around an American writer's conception of the relationship between art and life.

Closure

As I have resolved to see the project the Zuckerman project in its entirety I must necessarily consider here an element of progression which provides unity to the series: its closure. Due to the unique status of the ninth and final text, *Exit Ghost's* final chapter is ultimately tripartite in nature: not only does it mark the end of the playlet (fiction in fiction) Zuckerman writes, *He and She*, it also closes this novel as a unit and the Zuckerman series as a project. The words “Exit Ghost” (as stage direction or title) announce three partings. First, being addressed to *the playlet character* of Nathan Zuckerman they refer to the exit of the imagined Zuckerman (framed narrative level). Secondly *the narrator-character* states his departure with this last text: “And along the way, like Amy, like Lonoff [...] I would die too, though not before I sat down at the desk by the window [in the Berkshires] and [...] wrote the final scene of *He and She*” (280). Thirdly, the words together with the last sentence of the novel, “Gone for good” (idem), the implied author says farewell to its narrator character Nathan Zuckerman. These three partings coincide when the text ends. Zuckerman has realized his attempt at re-living has failed and his writing capability has been dissolving and that the time has come for him to return to his seclusion (and even silence). Also Roth (the author) has realized that this would be the last book featuring this character narrator, though when he set

about writing it he had no such intention: “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” (Lee, interview of 2007). Accordingly, the time has come for the Text to conclude.

Much time and space, chronological and textual, have passed between *The Ghost Writer* and *Exit Ghost*. Nathan Zuckerman has necessarily evolved as a result of this experiment in textuality. The Zuckerman who penned the last twelve pages of *Exit Ghost* is not the Zuckerman who fantasized in *The Ghost Writer* - and the differences are irreconcilable. Despite imitating the self-assured and vigorous Nathan, the aging Zuckerman realizes that the past is irretrievable.

Interestingly the end of *Exit Ghost* is not as strong as expected. Readers assume that the last pages of the last novel contain the narrator’s/author’s best thoughts, particularly congruent not only with the events of the text that precede them, but also with the novels that precede this one. This would be the bundling technique called the rule of conclusive endings (Rabinowitz 161). But this time Roth frustrates readers’ expectations, by not applying this interpretive convention that permits us to read it in a special way, as a *conclusion*, as a summing up of the work’s meaning. There is not much in the way of the author’s expressing here most pressingly his points— aesthetic, moral, social, political, epistemological. No wonder readers have remarked that this story does not really feel like the perfect conclusion and numerous interviewers kept asking Roth whether he would use Zuckerman again, or, even worse, readers (professional or not) expressed disappointment at the level of accomplishment of this last installment. Moreover, the viability of *Exit Ghost* outside Zuckerman’s system of texts has been harshly challenged. For were there no *Ghost Writer*, *Zuckerman Unbound*, *The Anatomy Lesson*, “The Prague Orgy”, *The Counterlife*, *American Pastoral*, *I Married a Communist* and *The Human Stain* to set the stage for the establishment of models for intratextual interpretations, *Exit Ghost* undoubtedly would remain a nebulous mass, despite its internal structure.

Yet, within the framework of the Zuckerman books, *Exit Ghost*’s textual function constantly points to its intratextual nature and, in so doing, encourages the reader to reread the eight other texts in a new way. What is more, only, apparently, the balance of the configuration is upset through violation of the convention of conclusive endings. Granted, this is not a very neat ending, at least not very congruent with what went before in terms of technique. But this does not imply it is a weak one. The last pages of the novel are occupied with the playlet which is obviously far from being plausible, as it is nothing else but the result of Zuckerman’s imagination. At the end of this playlet the “fictional character” Zuckerman is instructed through theatrical/stage directions to pack bags and leave before the heroine gets there. What we are dealing with here is a surprise ending. Hence the necessity to thematize it, to understand it as it has been prefigured. The complication arises out of the fact that Zuckerman chooses to express his decision to go back to his retreat atop the New England mountain by means of playlet directions and not as he has done so far telling the story in the first person (there is the method and there is the information). An explanation could be that it is easier this way for Zuckerman to accept his defeat through art and it would have been too painful to admit it directly. Another explanation may be that he uses this amplification of

reality through a piece of literature to give his feelings and his decisions the weight he could not have otherwise.

Moreover, once we receive the information about his return we understand that the entire series Zuckerman is provided with roundness. It started in the rural area of Massachussets with Zuckerman arriving at a writer's hideaway and it ends with the same writer going to live there for good. It started with an energetic, a little insecure, but brilliant young writer ready to set off in his career and it ends with a highly esteemed writer drained of energy, strength, depleted of his health and having reached the end of the road: he has gone the full circle of his career. Because all these reasons this is not an open ending, it is subtly conventional and it clearly sums up the meaning of the entire series.

Integrating the *The Counterlife* and the American trilogy in the overall design of the series

Mimetically speaking, the organicism of the Zuckerman chronicle is destabilized twice. The first time is in connection with *The Counterlife*, a text purposefully created to inspire recalcitrance by posing the challenge of post-modern fragmentation, ambiguity and the hermetically sealed wholeness. Readers, confronted with *the difficult* (a term Phelan¹ has come up with in order to explain one type of recalcitrance), have to effect a change in their assumptions and expectations, have to stop trying to read for mimetic ends here and recognize that they are reading a synthetic construct that Roth can maneuver as he sees fit. In fact, it is a text that Zuckerman, the narrator, maneuvers as *he* sees fit. Narrator and author have their readers confronted with a radical narrative with serial chapters that cancel one another and then self-cancel, and as a result striving for a clue to coherence. They find it on page 387 of the novel, when Nathan Zuckerman in a letter addressed to Maria admits that he has been recasting the ground of his being, sitting down at the word processor, cutting and pasting another self, creating a new person each time, showing us that at least in literature the self is notoriously mobile, as mobile as Zuckerman would have it. The readers in need of their mimetic coherence finally understand that in *The Counterlife* Zuckerman reinvents himself fully five times, giving himself a slightly different character profile and a different destiny in each chapter.

The second time the series is destabilized mimetically (though in my opinion only apparently) is with the publication of the American trilogy. All three novels *American Pastoral*, *I Married a Communist* and *The Human Stain* displays a strikingly reversed content. Critics agree that in 1997, 1998 and 2000 (when the novels were published) Roth's intention was to dodge the much-leveled charge of every Zuckerman novel being another bulletin from the protagonist-writer's life, some sort of "navel gazing" and, as a result, they effect a *transition to the big-picture* (depicting irresistible social forces pit against hapless souls). The truth is that with American trilogy - Roth's brilliance found an entirely new way to tell Zuckerman stories. They contain a gallery of remarkable characters, *all men* ("I have a terrific weakness for these showmen" Zuckerman states in *The Counterlife*, page 149). The mimetic explanation of this jolt is that Nathan Zuckerman has made a shift in his perspective of his life

¹ In his 1996, book Phelan distinguishes three types of recalcitrance: the *difficult* (recalcitrance that yields to our explanatory efforts), the *stubborn* (recalcitrance that will not), and the *erroneous* (recalcitrance that stems from the authors incoherent conception of the book) (177-178).

and work. The life he starts living at the age of 59 when he moves to a cabin atop a mountain in the Berkshires as well as his desire to focus his writing on someone else represent, to a large extent, the choice of a counterlife he announces in “Christendom” (the last chapter of *The Counterlife*):

As a writer I’d mined my past to its limits, exhausted my private culture and personal memories, and could no longer even warm to squabbling over my work having finally tired of my detractors rather the way you fall out of love with someone. I was sick of old crises, bored with old issues, and wanted only to undo the habits with which I had chained myself to my desk, implicated three wives in my seclusion, and, for years on end, lived in the nut-shell of self-scrutiny. (288)

Zuckerman portrays himself very dimly in this trilogy, the very broad strokes of his characterization indicating that he is a representative rather than individualized figure, but Roth uses this representativeness to offer a study in the psychology of the writer’s act of creation, a study which invites thematic generalizing but also restricts the degree and kind of that generalizing. However, in *Exit Ghost* the implied narrator is set to recuperate Zuckerman’s mimetic dimension from before the American trilogy, and has Zuckerman not only narrate what he experienced in New York in 2004, but also important incidents and happenings connected to his moving and living in the Berkshires in the previous 11 years.

My last argument in favor the idea that there can be found a sensible mimetic explanation to the organic inclusion of American trilogy with the rest of the series is that in the second trilogy Zuckerman has never deserted his favorite subject: his own subjectivity. What these three works, which might be called the trilogy of the historical Zuckerman, do is to finally allow Roth’s hero to look outside himself, which, until *American Pastoral*, was a dangerous thing (“If you get out of yourself you can’t be a writer because the personal ingredient is what gets you going, and if you hang on to the personal ingredient any longer you’ll disappear right up your asshole,” he writes in *The Anatomy Lesson* 399). The new books minimize the personal focus in an unprecedented way when he moves out of himself and writes about other people, but, as Bakhtin discovered, knowledge of the self is found in language and when one uses another voice (the writer impersonates a character) or when one engages in dialogue with another, the self becomes visible to itself: the other conditions the self, emphasizes the opposition. The alien discourse of all these other men he writes about awakens Zuckerman’s own consciousness and he defines himself against them.

Conclusion

Mimetically speaking, the nine books featuring the character Nathan Zuckerman are a series of texts authored by the writer Nathan Zuckerman. With one exception (the notes taken in the form of journal entries – “The Prague Orgy”) they are novels written to be published. Zuckerman writes all these autobiographical or biographical texts endeavoring to come to some understanding of himself and of the world. There always is a conjunction of fact with imagination, there are significant alterations, being fictionalized autobiography and biographies. This and the two rather destabilizing moments in the middle of the series (the jolts represented by *The Counterlife* and the American trilogy) do not affect the credibility of the narrator and the coherence of the overall plot, because at the mimetic level, the focus is

not on the plot, but on the protagonist. The emphasized mimetic component of the writer Nathan Zuckerman is connected with the thematic concerns about the act of writing, in other words the series shows the process of how the writer (a professional category) has come to understand and consequently write literature, tracing the writer's consciousness through a series of "subject-positions", consequence of the way Zuckerman experiences reality.

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.
- Phelan, James. *Narrative As Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1996
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1987
- Roth, Philip. *Exit Ghost*. London: Jonathan Cape, 2007
- Roth, Philip. *The Anatomy Lesson*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983
- Roth, Philip. *The Counterlife*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986
- Shostak, Debra B. *Philip Roth: Countertexts, Counterlives*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004

SEPTIMIU BUCUR IN LITERARY CONTEXT

Dumitrița Todoran, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: The interwar period was a role for literature because it contributed to its development and at the same time modernizing it. In this period appeared numerous magazines and trends in the evolution of literature such as: Life Romanian, Romania literary, Weather, New Word, Gândirea, Literary life, Romanian thought etc.

In the context of interwar literary criticism and essays Septimiu Bucur's name is ignorant though his signature is commonly found in prestigious magazines of the time. His activity knowing two stages: the pre-release, remaining in the press, characterized by limited space manifestation of timeliness chronicle literary, the publishing article, and after the Liberation, which is almost unknown, characterized by extensive studies dedicated to large specimens of Romanian writing: Eminescu, Caragiale, Blaga, Goga, Rebreanu, Sadoveanu ș.a.

Keywords: the interwar period, magazines, criticism, essays, Septimiu Bucur, article

Perioada interbelică pune capăt tranziției, dar nu și crizei de identitate care marcase epoca anterioară. „Complexele culturii române” de care vorbea Mircea Martin, în cartea sa despre George Călinescu, rămân în continuare la fel de active, chiar acutizate. Perioada aceasta este însă foarte dinamică. Prin efervescența publicisticii dar și prin numeroasele grupuri care se constituie în jurul unor reviste de prestigiu sau al unor personalități. Se poate vorbi de superioritatea perioadei interbelice, exceptând poate chiar dramaturgia.

Una din fațetele de bază de cunoaștere a Mișcării Legionare o reprezintă tezaurul scris. Încă de la începuturile ei, Legiunea a revoluționat și creat un suflu național de înnoire și înălțare a culturii pe treapta cea mai de sus a spiritualității românești.

Scrisul legionar reprezintă o autenticitate națională și el trebuie cunoscut, cercetat și aprofundat încă de la originile lui. El a apărut într-un moment în care forțele tenebroase din afară și ideile lor negativiste erau cultivate cu asiduitate în țară, el înțelegând să facă din autohtonism nu un simplu postulat teoretic, ci o fenomenologie în primatul spiritului autohton, baza autenticității noastre naționale. Prin el s-a făurit fundamentul solid al regăsirii spirituale naționale care, avea să scoată la iveală în scurt timp opere de cea mai mare valoare în cultura română și nume dintre cele mai cunoscute.

Naționalismul cultivat de toate aceste energii luptătoare prin scris pune astfel bazele unei fecunde perioade în viața culturală a neamului și prin autenticitatea sa, de împlinire vizionară a destinului românesc. Autenticitatea, originalitatea în scris, fără interferențe și aplicații din cultură străină, fără copieri și adaptări de circumstanță din curente străine, fără substituiți care să cadreze numai la suprafață cu realitatea românească, au fost bazele adevărate ale dezvoltării și primenirii culturii noastre naționale, conștiința omogenă de identitate și manifestare românească. Acest moment de naturalețe manifestă românească, avea să dea la iveală cel mai puternic curent literar cunoscut în literatura română numit "gândirist" și, atașat lui, pe aceleași baze, un alt curent numit "iconarist", ambele suplimentându-se reciproc și formând un tot unitar autentic și dominant.

Cultivarea spiritului etnic religios prin neo-ortodoxism, relevat atât la revista "Gândirea" cât și la "Iconar", corelat natural cu iubirea față de Mântuitor și cu viața în veșnicie, principiu normativ al creștinismului nostru, noua generație înțelege să-l adâncească

și să-l lărgească, cadru prețios al iubirii și înțelegerii dintre oameni. Acest spirit, "avântean" cum îl numea filozoful Vasile Bâncilă, circumvoluționa în tânăra generație prin regăsirea supremă pe linia marelui destin de dincolo de moarte, ca o dominantă prin excelență. O proteica și majestuoasă creativitate pe tărâm românesc lua astfel avânt. Având de înfruntat adversitatea regimurilor ajunse la conducerea statului, neînțelegătoare ale acestui fenomen devenit încă de la început predominant, scrisul legionar nu a sucombat. Din contra, cu fiecare prigoană, el a revenit mai puternic și mai fortificat, ancorat adânc în destinul național, prilej de meditație pentru casta ocultă, cea care printr-un nihilism accentuat, prin prostituarea culturii, înțelegea să-și lege profiturile financiare și materiale. Cum scria Nichifor Crainic în "Spiritul autohton": "România închide în țârmurile ei toată Marea vie a sângelui etnic... Dar valul ei omogen e întrupat de considerabile insule minoritare și e stropit de la un capăt la altul al țării de vitrioulul semitic... „

Apariția neamului nostru în spațiul său e un fenomen firesc cum e tâsnirea izvoarelor din coastele Carpaților. Nu cunoaștem vremea când s-au născut, dar le vedem nervurile strălucitoare de apă care circulă ca un sânge cristalin al acestui pământ. Tot astfel, dincolo de ipotezele arheologice și proto-istorice, străvechimea noastră zace în muntele de mister al vremii, de unde gâlgâie izvoarele de viață etnică, ce bat prin albiile generațiilor până în obrazul celor care trăiesc astăzi. Omul acestei autohtonii e crescut din peisaj ca grâul, ca stejarul, ca vulturul. El e microcosmosul în care se rezumă înțelesul mileniilor românești și stihiiile chimice și fizice ale mediului natal. Balada geniului ciobănesc, îi zugrăvește părul cu pană de corb și mustața cu spic de grâu. El are în fața dogorită de arșită ca pâinea coaptă din truda-i milenară. El poartă albul zilei în cămașă și seara în suman, iar femeia lui plaiul de Maiu în altița de pe umeri..." În consens, la aceasta dimensionare a elementului tradițional autohton, alte spirite elevate vin să i se alăture, formând generația de aur a creativității noastre prozodice de substanță.

Marii gânditori români recunoscuți pe plan universal, provin prin excelență ca rod al educației legionare. Pornind de la întemeietorul ei Corneliu Z. Codreanu, la Ion Mota, Vasile Marin, Mircea Eliade, Constantin Noica, Emil Cioran, Traian Brăileanu, Vasile Bâncilă, Nae Ionescu, Sextil Pușcariu, Constantin Gane, Vasile Christescu, George Tutoveanu, Ernest Bernea, Ion Gavanescu, Ion Barbu, Simion Mehedinți, Aron Cotruș, Radu Gyr, Dragoș Protopopescu, Ion Petrovici, P. P. Panaitescu, Corneliu Sumuleanu, Arthur Gorovei, Septimiu Bucur, G. G. Longinescu, Traian Herseni, Ovidiu Papadima, Mircea Streinul, Dan Botta, Dumitru Murarasu, N. C. Paulescu, Aurel Marin, Lucian Predescu, Mihail Cosmovici, Mihail Manoilescu, Victor Puiu Garcineanu, Gheorghe Manu, Petre Tutea, Vasile Andrei, Dumitru Gâzdaru, Alexandru Constant, Horia Tănăsescu, Liviu Stan, Horia Nitulescu, Eugen Chirnoaga, compozitori de renume cu aleasă vocație ca: Ion Mânzatu, Iustin Iliesu, Nelu Ionescu, Remus Tincoca și până la gânditorii legionari de mai apoi (Horia Sima, Comandantul Miscării Legionare), Faust Brădescu, Filon Verca, Stan M. Popescu, Alexandru Randa, Vasile Poșteuca, Gheorghe Racoveanu, Radu Budișteanu, ni se dezvăluie aceeași trăsătură definitorie de continuitate creativă în cadența românească și ei reprezintă numai un manunchi, un număr infim din pleiada care s-a afirmat pe plan național și universal. Odată cu instalarea forțată a noului regim de ocupație comunist prin ajutorul tancurilor sovietice după 23 August 1944, grija primordială a acestuia a constituit-o distrugerea prin orice mijloace a trăirismului de esență național-legionară, introducându-se în schimb o literatură de comandă, prozaică,

pernicioasă, care să proslăvească inamicul de veacuri al Neamului și regimul lui instalat cu forța la conducerea țării. Cele mai semnificative creații sunt prohibite, puse sub obroc, arse și distruse de noua conducere pseudo-academică, iar dascălii neamului sunt aruncați în închisori, distruși sistematic prin chinuri și torturi groaznice, asasinați brutal pentru a li se pierde orice urmă.

Literatura de esență legionară a reprezentat pentru regimul comunist o teamă perpetuă. Acest suflu autentic românesc izvorât din scrierile legionare, venea ca o ofensă pentru oamenii de cultură slugarnici comuniști aflați la cheremul sovietelor; ceea ce aparținea creației monumentale a neamului, i s-a substituit o maculatură insalubră, la ordine, depozitară a urii contra adevăratei culturi, o "literatură distrofică" după cum o definea marele poet Radu Gyr, Sfânt Francisc al închisorilor comuniste. Miscarea Legionară rămâne totuși în conștiința noilor generații ca un izvor de adapare în suflu trainic românesc, postament al continuității noastre tradiționale adevărate. Toate încercările de stâlcire a adevărului, vor eșua lamentabil; trăirismul legionar este însăși trăirea milenară adevărată prin care Neamul s-a menținut, supraviețuit și manifestat; el este "nervura cristalină" a permanenței românești. Cunoașterea obiectivă a tot ceea ce a fost interzis, îndepărtat, măsluit, distorsionat cu ura abjectă din îndemnuri străine va reprezenta pentru generația tânără de azi un sublim moment al înțelegerii adevărului și mândriei românești. Sângele care s-a scurs din pieptul tineretului în acel moment euforic decembrist al redesteptării naționale și înlăturării sistemului oligarhic- dictatorial comunist, este legătura de viață a neamului, continuată de la jertfele altei generații sacrificată pe altarul patriei, catapeteasmă peste veacuri eroică și trăsătură definitorie a rasei noastre, a românilor, pentru menținerea firului și spiritului vieții etnice.¹

Perioada interbelică a avut un rol important pentru literatura română deoarece a contribuit la dezvoltarea ei și în același timp la modernizarea ei. În această perioadă au apărut numeroase reviste și tendințe în evoluția literaturii precum: Viața românească, România literară, Vremea, Cuvântul nou, Gândirea, Viața literară, Gând românesc etc.

Perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale a fost o epocă paradoxală, marcată de un important progres economic și de un avânt cultural fără precedent dar și de puternice seisme sociale și politice (greve, legi rasiale).

După cum arată Ovid S. Crohmălniceanu în “ Literatura română între cele două războaie mondiale”, primul război mondial a întrerupt violent cursul vieții literare românești (revistele își încetează apariția, cenaclurile nu mai funcționează). Locul majorității foștilor directori de conștiință e luat de alții anonimi: Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, Liviu Rebreanu, George Călinescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu etc.

Polemicele literare se poartă mai ales în jurul specificului național și al dicotomiei tradiționalism/ modernism, dezbateră lunecând de pe zona esteticului spre cea a ideologiei politice: gruparea din jurul revistei *Gândirea* va confunda etnosul național cu ortodoxismul iar ideea unei nașteri naționale, promovată atât de cercul *Gândirii* cât și de cel de la *Cuvântul* va fi preluată din ideologia fascistă. Disputa purtată în jurul problemei traditionalism-modernism creează două curente de opinie antagonice: curentul tradiționalist care luptă pentru menținerea structurilor existente opunându-se înnoirilor de orice fel (industrializare, urbanizare

¹ Nicolae Niță, *Primatul spiritual legionar*; <http://www.miscarea.net/primatul.htm>

etc) și curentul modernist creat în jurul revistelor *Sburătorul*, *Contimporanul*, *Punct Integral*, *Alge*, caracterizat prin deschiderea către Occident și valorile civilizației europene moderne.

Cea mai importantă revistă literară de orientare tradiționalistă a fost *Gândirea*, înființată la Cluj în 1921 sub direcția lui Cezar Petrescu iar din anul următor a lui Nechifor Crainic. Aceasta urmărește să apere “românismul” împotriva “spiritului internationalist” al epocii. Nechifor Crainic va face însă din ortodoxism cheia de boltă a doctrinei gândiriste. Doctrina gândiristă semnifică așadar un traditionalism spiritualizat în sensul că ortodoxismul este identificat ca matrice spirituală a românismului.

Gândiriștii căutau inițial “sufletul național” în folclor, în miturile și credințele precreștine de unde și cultul iraționalului și abundența de motive, simboluri și mituri precreștine în literatura lui Blaga, A. Maniu, V. Voiculescu ș.a. După 1928, pe măsură ce revista se orientează politic din ce în ce mai mult către dreapta, apare o critică tot mai radicală a societății burgheze, în care autorii criticau vechea generație într-un limbaj violent, reproșându-i că reprezintă o mentalitate anacronică, definită prin raționalism, spirit critic și credință fermă în “ideea umanitară, în drepturile eterne ale omului”. Nu toți colaboratorii revistei vor adera la noua doctrină, definită de Blaga drept un “periculos mesianism rasist” asupra căruia formula următorul avertisment: “Până acum nici un popor nu a devenit mare pornind de la un program mesianic”. Revista însă va institui un adevărat stil, ignorând avertismentul său, adoptat de mișcarea legionară și de propaganda regimului antonescian, un fel de delir mistic încărcat cu metafore apocaliptice precum “poruncile sângelui”, “prăpăstiile de vremelnicie” etc.

Pe tărâmul poeziei, distincția traditionalism/ modernism e dificil de operat, dat fiind că poeții de la *Gândirea*, tradiționaliști prin orientare sunt în general moderni prin limbaj iar pe de altă parte poeții cercurilor moderniste cultivă adesea teme și motive tradiționaliste. Totuși se pot delimita trăsături specifice pentru fiecare orientare în parte: în cazul poeziei tradiționaliste, satul tradițional în opoziție cu orașul dezumanizat, istoria națională, sentimentul religios, folclorul național etc, iar în cazul poeziei de avangardă, elogiul orașului modern, al civilizației industriale, erotismul, antireligiozitatea, revolta socială.²

În contextul criticii și eseisticii literare interbelice numele lui Septimiu Bucur este ignorant deși semnătura lui este frecvent întâlnită în revistele de prestigiu ale vremii. Activitatea lui cunoaște două etape: cea de dinainte de Eliberare, rămasă în presa vremii, caracterizată prin manifestări pe spațiul restrâns al cronicii actualității literare, al articolului publicistic, și cea de după Eliberare, care este aproape necunoscută, caracterizată prin studii ample dedicate marilor exemplare ale scrisului românesc: Eminescu, Caragiale, Blaga, Goga, Rebreanu, Sadoveanu ș.a.

Septimiu Bucur publică diverse comentarii la cărți de literatură, teorie literară, filosofie, atât românești cât și străine începând cu 1934 în revistele “*Gândirea*”, “*Vitrina literară*”, “*Gând românesc*”, “*Naționalul nou*”, “*Progres și cultură*”, “*Viața literară*”, “*România literară*”, “*Azi*”, “*Eu și Europa*” etc. Deși în și lasă amprenta în revistele mai sus enumerate, numele lui Septimiu Bucur este ignorat în critica și eseistica literară interbelică. Cauza? Autorul nu reușește să alcătuiască pe parcursul vieții un volum de cronici și eseuri

² *Gândirea*, *Orizont și stil*, Anul XVI, 1936

literare, prin urmare, posteritatea l-a cam pierdut din vedere. Pe lângă acest lucru n-a fost genul de persoană care să atragă atenția asupra sa nedeclanșând polemici. Însă, textele sale critice, atât cele pe care a reușit să le publice cât și cele care au rămas în manuscris îi conferă statutul distinct de critic. Se ocupă de critica prozei discutând valabilitatea subiectelor și a temelor fiind un bun observator și analizator apreciind operele diverșilor autori, desconsiderând operele altora.

Revista de suflet a scriitorului Septimiu Bucur a fost *Gândirea*, unde îi și publică numeroasele cronici și eseuri literare în năpătuite începând cu anul 1935 până în 1941: *Creștinism și realitate socială*, *Reabilitarea realului*, *Poema Marelui Anonim*, *Spre o antropologie paradoxală*, *Două cărți despre existență*, *Orizont și stil*, *Pascal văzut de J. Chevalier*, *Spangler și momentul european*, *Thierry Maulnier și miturile socialiste*, *Constantin Noica și problema conceptului deschis*, *Cuvinte despre Germania nouă* etc. Septimiu Bucur, colaborator constant la revista *Gândirea*, publică între anii 1935-1941 un număr de treizeci și șase de cronici și eseuri literare, prin care își evidențiază cultura bogată, simțul critic foarte bine dezvoltat.

Septimiu Bucur a fost un cititor de presă înrăit. Ziaristul Carandino ne confirmă acest lucru, spunând că „În fiecare număr al ziarului, un publicist ardelean, pe nume Septimiu Bucur, asigură articolul de doctrină. Nimeni nu-l citea, nici din redacție, nici din afara, fiindcă nimeni nu era curios. Doctrina Frontului Renașterii Naționale, cine să se intereseze de asemenea amalgam, în care intrau tot felul de rezidii ale fascismului, ideologie la modă în Europa? Numai el, Septimiu Bucur, nu se descuraja. Scria mereu și devenea din ce în ce mai trist. Până într-o zi a murit, parcă intoxicat de propria sa secreție.”³

O cultură bogată, un simț critic foarte bine dezvoltat, rafinament, frază seducătoare, judecăți penetrante, foarte multă informație oferită, pasiune literară ce reiese din ideile expuse, într-un singur nume, Septimiu Bucur. Toate aceste trăsături ale personalității sale ne sunt evidențiate în volumul conceput „Banchetul lui Lucullus”, volum dedicat scriitorilor clasici, marilor valori ale literaturii române. Exprimându-se furibund, în numele unui „naționalism integral”, „sănătos”, el crede că vehemența limbajului și negarea generală pot fundamenta o nouă ordine socială. Desființează dintr-un condei pe cei patru „titani ai cugetării iudaice: Marx, Freud, Bergson, Einstein” și se arată profund scârbit de „patrupedele” de la „Sburătorul”, de nulitățile de la „Viața românească” sau de lipsa totală de vocație vădită de T. Arghezi, G. Călinescu etc. pe care îi amenință. Rezumând, el proclamă „inexistența criticii românești” și „caducitatea” literaturii autohtone.⁴ Expresie a unei atitudini pozitiviste față de opera literară, studiile lui Bucur, însuflețite de febră polemică, beneficiază de o anume densitate și rigoare a demonstrației.

³ Nicolae Carandino, *Viața de haz și de necaz a lui Constantin Tănase*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2011, p.15

⁴ http://www.crispedia.ro/Septimiu_Bucur

Bibliografie

A. Bibliografia operei

1. *Banchetul lui Lucullus*: pagini de critică literară. - Ed. îngrijită, prefață și note asupra ediției de Serafim Duicu, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, 303 pagini (restituiri)

B. Publicații în reviste

1. Bucur, Septimiu, *Orizont și stil în Gândirea*, Anul XIV, nr. 3, Martie, 1936

C. Dicționare, Enciclopedii

1. Cosma, Ana, *Scriitori români mureșeni*, Biblioteca județeană Mureș, Tîrgu Mureș, 2000
2. Papadima, Liviu, *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006
3. Zăciu, Mircea, *Dicționar esential al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000

D. Volume de critică

1. Carandino, Nicolae *Viața de haz și de necaz a lui Constantin Tănase*, Editura Bibliotecă Bucureștilor, București, 2011, p.15
2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1941
3. Crohmălniceanu, Ovid, *Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Minerva, 1975
4. Negoîtescu, Ion, *Istoria literaturii române*, volumul I, ediția I, București, Editura Minerva, 1991
5. Piru, Alexandru, *Panorama deceniului românesc 1940-1950*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

E. Bibliografie virtuală

1. http://www.crispedia.ro/Septimiu_Bucur
2. <http://www.miscarea.net/primatul.htm>

TRISTAN TZARA- UN DÉBUT LITTÉRAIRE SOUS LE SIGNE DU SYMBOLISME

Elena Monica Baci, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: Tristan Tzara the man who "planned the dada revolution" was preoccupied by literature since the time when he lived in Romania. We would like to point out that the Romanian author of French expression retains Romanian traces in his work and that rebellion which he will trigger in the artistic domain, can be interpreted as a revolt of the exile.

The Dadaist avant-garde program, will involve the denial of all artistic and traditional systems, more violent but more freely than ever. This freedom of creation concerns the reinvention of the poetic technique, reducing to "tabula rasa" any existing lyricism, to be able then to create new poem, built on new values.

Keywords: Symbolism, Samyro, influence, Romanian, anti-traditionalism

Un „ange noir du symbolisme”¹, le jeun Tristan Tzara était dans l’étape de trouver son propre chemin de la création comme le remarquait le critique littéraire Eugen Simion:” *l’adolescent de 1912 réintroduit les symboles courants (le cercueil comme messenger de la mort, la mer éloignée, le voyageur qui avance sur la rivière de la vie en cherchant les grandes énigmes et les blancs élans...) dans un schéma, symboliste, prévisible lui aussi (Sur la rivière de la vie) on pourrait remarquer ici sans difficulté les échos des poèmes de Baudelaire insuffisamment assimilés ;Chanson (publié en Symbole aussi comme Conte de fée et Dans de fée apporte l’image du Temps qui pleure en cadence à la fenêtre de sa bien aimée, et de l’amour blanc qui meure ;il n’est pas oubliée le symbole du chiffre trois qui vient de Minulescu*”²

La lecture des poèmes écrites par Tristan Tzara et Ion Vinea dans la revue « Simbolul » nous confirme que ceux-ci avaient une bonne connaissance des tendances littéraires de cette période l. En outre il nous semble juste situer le poète dans la ligne du symbolisme d’expression française, représenté par les poètes Laforgue, Maeterlinck, Vahaeren ayant comme « professeurs » Macedonski, Bacovia et Minulescu. Les deux amis entre 1913-1915 vont assez souvent à Gărceni-Vaslui où la famille Rosenstock avait une ancienne maison de famille, pour « jouer avec la poésie » d’où une toute esthétique dadaïste commence

Même si a cessé son existence en décembre 1912, l’importance de la revue Simbolul reste notable dans l’apparition de la littérature d’avant-garde parce que dans le premier numéro de la revue « Chemarea », Ion Vinea par l’„Avertissement incendiaire”, va conturer peut être le premier manifeste avantgardiste-dadaïste.³

Concernant les vers de „Vacances en province”, G. Călinescu affirmait que :

« Le pressentiment du dadaïsme est qu’en jalonnant les rapports qui conduisent à une vision réaliste, le poète associe des images disparates inimaginables, surprenant la conscience.

¹ Ov. S. Crohmăniceanu „Tristan Tzara în România”, Revista Romana, nr. 221, anul 1967

² Eugen Simion, Primul Tzara, în Caiete critice – revistă lunară de critică literară și informație științifică (București), nr. 4 – 5 (101 – 102), 1996.

³ „abandonarea tuturor dogmelor și anchilozelor” „și legiferarea răzvrătirii „împotriva presei, bălci de surle și trompete, și a cititorilor, masă amorfă și brută de victime oneste și inconștiente”

Tristan Tzara est un poète d'une incontestable aisance lyrique, sachant rire avec les ailes, la plus basse prose »⁴

Le public lecteur a manifesté une faible curiosité pour les cent soixante vers publiés en 1912, quand l'auteur était âgé de seulement 16 ans, mais nous les considérons importantes pour pouvoir suivre l'évolution artistique et esthétique du père du dadaïsme. Pour leur encadrement, le poète même dans une lettre de 17 janvier 1934 écrite à Sașa Pană, manifestait des réserves, spécialement pour le choix du titre *Poèmes avant dada* qui « laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique si je puis m'exprimer ainsi, due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (*le déchaînement d'une croyance simili mystique pour ainsi dire dada*) qui a proprement discuter n'a jamais existé, car il y a eu continuité par a coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre- pénétration quand même liées au plus haut degré à une nécessité latente »⁵ La volonté de l'auteur est en plus de ne pas publier séparément ses premières poèmes parues dans la revue *Simbolul* pour la simple raison d'éviter que la critique leur donne une trop grande importance, ignorant ainsi la signification d'ordre poétique envisagée par la parution éditoriale⁶.

Après avoir fini le lycée "Mihai Viteazul", section réelle, le jeune va s'inscrire à la Faculté de Mathématique et à la Faculté de Philosophie de Bucarest, encore passionné de littérature, y va allouer une grande partie de son temps. Il voulait voyager, mais les conditions historiques ne lui permettaient pas et c'est maintenant que sa révolte commence prendre contour. Ses rêves de liberté vont attirer l'organisation de quelques conseils de famille ou les seuls qui tenaient sa part étaient sa sœur et sa mère. C'est dans ce contexte de tension qu'il va écrire le poème *Tristețe casnică*, où il fait allusion aux discussions sur ses études dans sa famille expliqués ensuite : « Jamais, écrit-il, je n'aurais osé parler à quelqu'un de mes passions séditieuses. La brume douloureusement comprimée dans la première force qui m'attacha à la vie fit que je les assimile à une analogie de tristesse. Je me rappelle avec quelle insistance l'idée de suicide m'affectait — une chanson parasite d'arrière-boutique qui nous régit par sa répétition automatique, mais qui un jour brûle les ailes à une chandelle et meurt ».⁷

Peut être des réminiscences de cet état d'âme qui l'accablait, lui ont fourni après, des sources d'inspiration pour créer dans le style du poète allemand Christian Morgenstern avec son *Club de pendus*. Thèmes poétiques bien ancrés dans la création poétique, connaissent une étonnante transformation et prennent tout en dérision, remarquables dans ce sens étant les poèmes "Se spânzură un om" et "Glas". La gravité de l'événement est remplacée par une observation nonchalante et même ridiculise la réaction du corps pendu avec un prolongement hypothétique de l'action du spectateur.⁸

⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1981, pag 887

⁵ Sașa Pană, *Insurecția de la Zürich*, în Tristan Tzara, *Primele poeme*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 1971, pp.121-122.

⁶ Corespondența Tristan Tzara- Sașa Pană, Text citat de Serge Fauchereau, în Tristan Tzara et l'avangarde roumaine, Critique, no 300, mai 1972

⁷ Tristan Tzara, « Faites vos jeux », Les Feuilles libres no 31, mars-avril 1923

⁸ Lia, blonda Lie/ Noaptea de-o frânghie.../ S-ar fi legănat/ Ca o pară coaptă//...//Aș fi pus o scară/ Și aș fi luat-o jos/ Ca o pară coaptă/ Ca o fată moartă/ Și aș fi culcat-o într-un pat frumos....

Ses poésies « mettent en évidence la volonté de Tristan Tzara d'annuler dans la poésie le traditionnel, parlant d'abord des attitudes et les émotions considérées comme poétiques, comme par exemple l'extase devant la nature, l'attraction pour la pureté de la vie rurale, l'amour spiritualisé, la religiosité, etc. autrement dit la démarche destructive de Tzara est orientée d'abord vers le signifiant du signe poétique traditionnel. La révolte du futur dadaïsme est dirigée contre l'hypocrisie et la fausseté d'un monde glacé dans des attitudes conventionnelles »⁹. Même si la critique n'a pas payé attention à ces créations pré dadaïstes, nous trouvons important de placer l'auteur à côté de Urmuz dans la génération de précurseurs du mouvement européen d'avant-garde. Les traces dadaïstes de cette période peuvent être identifiées à partir de maintenant, par la lutte contre l'hypocrisie et la fausseté du monde. Tzara et Ion Vinea semble avoir appris leur leçon vis-à-vis de Urmuz qui finira suicidé dans un jardin public de Bucarest et restera fidèle à l'idée d'instaurer un état de révolte pour dépasser l'absurdité du monde.

Henri Behar dans les « Notes » met l'accent sur la présence de l'élément roumain qui transgresse l'œuvre entière de l'auteur, chose explicable, car il a passé une partie de sa vie en Roumanie, a étudié ici et a débuté comme poète dans la culture roumaine.

Bien sûr qu'il existe un prolongement d'une mentalité spécifiquement roumaine explicable par même l'ambition du jeune Tzara de rompre avec le traditionalisme, par la révolte, par la négation de tout. Il s'exile pour devenir libre, sa révolte est la conséquence de sa liberté, une liberté d'expression reconnue dans « les clichés d'expression, la rime, les tonalités, les jeux de mots de tout sorte, les onomatopées, qui appartiennent toutes au fond spécifique roumain »¹⁰

Donc on pourra conclure que même si l'auteur se déclare contre le traditionalisme, contre « tout » et construit son esthétique autour du « rien », c'est le sous conscient qui lui fournit des repères bien ancrés dans la littérature roumaine et celui-ci n'est pas un vêtement dont on abandonne comme l'on veut, c'est un tatouage de l'esprit.

Inconscient il utilise la liberté si présente dans la littérature populaire roumaine, que lui il va accepter comme la seule conforme dans la poésie « noire ».

Bibliographie

DICTIONNAIRES

***, Dictionar de termeni literari, Ed. Academiei, 1976

*** Avangarda literară românească, antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, București, 1983.

Tristan Tzara

OEUVRE

TZARA Tristan, Opere complete, Editura Flamarion, Paris, 1975.

TZARA Tristan, Doua zeci și cinci poeme, Editura Vinea, București, 1998.

⁹ „Transpare din ele intenția de reîntoarce la sursele originare, nealterate ale poeziei, la acel contact mai direct, mai frust cu realul, care va intra ca element fundamental în definiția viitoarei avangarde poetice”, Ion Pop, Primele poeme ale lui T. Tzara, în Avangardismul poetic românesc, EPL, 1969, P.151

¹⁰ Vasile Maruta, ibidem

TZARA Tristan, Șapte manifeste DADA, Lampisterii, Omul aproximativ, 1925-1930, Versiuni românești, prefața și note de Ion Pop, Editura Univers, București, 1996.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- BALOTĂ, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1976,
- BROWNING, Gordon Frederick, *Tristan Tzara –The genesis of the dada poem*, Stuttgart, 1979
- BUOT, Francois, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, Editura Compania, București, 2003
- CALINESCU, G., *Principii de estetică*, București, Fundația Pentru Literatură și Artă Regele Carol II, 1939
- CALINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1981,
- CERNAT, Paul, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, București, 2007,
- CROHMALNICEANU, Ov. S., *Tristan Tzara în România*, Revista Română, nr. 221, anul 1967.
- CROHMALNICEANU, Ov. S., *Literatura Română între cele două războaie mondiale*, vol. I și II, Editura Minerva, București, 1972.
- LOVINESCU, E., *Istoria Literaturii, Române Contemporane*, vol. I, Editura Minerva, București, 1973.
- MICU, Dumitru, *Limbaje lirice contemporane*, Editura Minerva, București, 1988.
- MICU, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000.
- MINCU, Marin, *Avangarda literară românească (Antologie)*, Editura Minerva, București, 1983,
- MĂRUȚĂ, Vasile, *Expression de la Poésie Roumaine dans la creation de Tristan Tzara », Présence de la Roumanie en France et en Italie »* organisé par l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, mai 1984
- PAPU, Edgar, *Teme Fundamentale în Literatura Română*, Editura Științifică și Enciclopedică, București
- POP, Ion, *Primele poeme ale lui T.Tzara*, în *Avangardismul poetic romanesc*, EPL, 1969
- POP, Ion, *Avangarda în literatura română*, Ed. Atlas, București, 2000
- SIMION, Eugen, *Primul Tzara*, în *Caiete critice – revistă lunară de critică literară și informație științifică* (București), nr. 4 – 5, 1996.

AUREL GURGHIANU'S EPIC AND LYRICAL VISION

Szabó Zsolt, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tg. Mureș

Abstract: In this paper I debate a part of Aurel Gurghianu's literary opera, the modernist poetry and prose volumes that have influenced the Romanian literary culture. Gradually, the speech access to a solemn utterance in which the lyricism catch landscape and erotic reveries consistency in the sense of panic melancholy evocations of past time. The Confession is the predominant variant in a particular rhetorical solemn, majestic, melodic way. Aurel Gurghianu is an interesting writer, because, maybe he is the only transylvanian "uprooted" poet that, is in opposite to others; in Aurel Gurghianu's poetry the rural world / the nature appear mainly in semi-nightmarish tone, a neoexpressionist one, when the city appears like a paradise in colors, because it is a protected space, an intimate one and represents an open field which leave the place for anxieties and unpredictability.

Keywords: poetry, epic, prose, rhetorical, lyricism.

În această lucrare am inventariat principalele momente biografice în creațiile lui Aurel Gurghianu. Începând de la prezentarea locurilor natale până la cele mai importante lecturi ale scriitorului care aparțin anilor 50; voi prezenta în linii mari ce a însemnat pentru Aurel Gurghianu literatura. Scriitorul s-a născut pe 11 mai 1924 în comuna mureșeană Iclânzul, într-o familie modestă de țărani cu frica lui Dumnezeu. Tatăl, George Gurghianu și mama, Rozalia, născută Oltean, nu au reușit să le asigure celor cinci copii (două fete și trei băieți) o copilărie lipsită de grijă. Poetul rămâne orfan de tată, copil fiind, astfel, necazurile familiei Gurghianu au început să se întetească. Cei cinci copii au fost crescuți frumos de mama și bunica lor, două femei necăjite, asigurându-le celor cinci cele necesare, în limita posibilităților. Aurel Gurghianu își începe studiile primare în satul natal, după care urmează cursurile Școlii Normale de băieți din Țirgu-Mureș, între anii 1937-1940. Va absolvi la Blaj, în 1941, deoarece, în 1940 școlile românești din Țirgu-Mureș s-au refugiat în județul Alba, ca urmare a trecerii sub jurisdicția Ungariei a nord-vestului Transilvaniei, conform Dictatului de la Viena din 30 august 1940. Între 1941-1944, Aurel Gurghianu va activa ca învățător în satul natal, Iclânzul, unde va adânci afinitatea sa specială pentru literatură. În anul 1948 devine student al Facultății de Filologie a Universității din Cluj, perioada studenției este cea în care își începe activitatea publicistică (1949). În suplimentul ziarului clujean „Lupta Ardealului” îi apar primele creații literare, dar între timp, colaborează și cu alte reviste literare din vremea aceea, printre care se numără „România literară” și „Convorbiri literare”. Debutul literar al lui Aurel Gurghianu este înregistrat în anul 1954, când publică prima plachetă de versuri intitulată „Drumuri”. Începând cu anul 1959 și până la stingerea sa din viață, este redactor-șef adjunct la revista „Steaua”, devenind coleg de redacție cu A.E. Baconsky, Aurel Rău și Victor Felea. Alături de colegii de generație, putem spune că Aurel Gurghianu a dus o adevărată luptă în ceea ce privește recuperarea criteriului estetic în evaluarea literaturii din acea perioadă. Un alt reper pentru care au avut un cuvânt de spus, cei din generația anilor 50, a fost reabilitarea lirismului în poezie, care, la vremea aceea era „invadat” de criteriile proletcultismului. Prin urmare, Aurel Gurghianu devine un tributar al tematismului convențional și exterior al epocii, impunându-se ca un poet al visării calme, un poet sentimental. Această stare sufletească pur melancolică a poetului este redată în mai multe

volume de poezie dintre care amintesc „Zilele care cântă” (1957), „Liniștea creației”(1962), „Biografii sentimentale”(1965) sau „Strada vântului”(1968). Poeziile incluse în aceste volume sunt dovada concretă în ceea ce privește sentimentalismul, melancolia sau visarea de care dă dovadă Aurel Gurghianu. Nu același lucru se poate spune despre poemele din volumele „Poarta cu săgeți” (1972), „Temperatura cuvintelor” (1972), „Curenții de seară” (1976), „Orele și umbra” (1980) sau „Numărați caii amurgului” (1982) deoarece aceste poezii au o tentă onirică, sunt concentrate mai mult asupra expresiei, de această dată participăm la o cenzurare a sentimentalismului. Pentru volumele de versuri „Poarta cu săgeți” și „Temperatura cuvintelor”, poetul a fost distins cu Premiul Asociației Scriitorilor din Cluj, în anul 1973. Tenta onirică, putem spune că are o deschidere spre o ironie a perioadelor în care poetul a avut diferite trăiri, nu neapărat pozitive: *„Îmi amintesc - văzînd-o crescînd - / de cei ce-au căzut aici pe colinele-Ardealului/ demult (...) Desfășurați tricolorul în vînt/ să-l vadă cînd se vor scula să cîneze/ la masa de seară,/ la masa de seară, în inima noastră, Apoi lăsați-i sa-și spună între ei:/ frumos e pămîntul pentru care-am luptat!” (Elegie la Oarba)*¹. Sinteza formulei lirice a poetului Aurel Gurghianu o reprezintă ultimele două volume de versuri „Diagnosticul străzii” (1985) și „Călărețul din somn” (postum), care pot fi considerate printre cele mai realizate².

Aurel Gurghianu a scris și trei volume de eseuri: „Terasa și alte confesiuni” (1978), „Carnet” (1981) și „Anotimpurile cetății”. Poetul a dorit să realizeze și o asimilare a poeziei grecești în literatura română, traducând un volum de versuri ale poetului elen Kostas Varnalis, precum și o asimilare cu literatura maghiară, prin traducerea unor poezii ale poetului ungar Létay János. Lecturând numeroase repere critice despre opera lui Aurel Gurghianu, pot concluziona faptul că atât prin poeziile moderniste cât și prin volumele de proză, poetul mureșean și-a pus amprenta asupra culturii literare românești și, totodată, a dat dovadă de deschidere spre depășirea granițelor literaturii române, ajungând până la literatura greacă sau maghiară, după cum am menționat anterior. Pe parcursul a mai multor decenii, Aurel Gurghianu trece prin mai multe scvhimbări literare, spectaculoase, am putea spune, atât prin modul de înțelegere al mesajului liric cât și la redefinirea imaginarului poetic, specific lui Gurghianu. Începuturile în literatură ale poetului Aurel Gurghianu, deși se dovedeau a fi firave, ne dăm seama de accentuările reportajului „liric” și satirei. În primele două plachete de versuri scrise de Aurel Gurghianu, „Drumuri” și „Zilele care cîntă” participăm, parcă, la ecourile ritmice cu motive care amintesc de lirica poezilor George Coșbuc, Ion Pillat sau Vasile Alecsandri. Tema predominantă, rămâne totuși, natura, care este tratată într-o manieră convențional-bucolică în care apar imagini de rafinate prețiozități: *„Strada Colinelor. Case de lemn./ La șapte seara bătrînele cască./ Fumul subțire, palin înseamnă. Trece-un copil c-un graur în bască”*(*Stampa*)³. Treptat, discursul liric al lui Gurghianu alunecă spre o solemnitate studiată a comunicării, în care lirismul prinde contur în contemplațiile peisagistice, în prezentările melancolice ale obârșiilor, în sentimentul de spaimă al timpului trecător. Este predominantă confesiunea în varianta biografismului chiar, într-o retorică îndeosebi solemnă, maiestuos-melodică. Odată cu descoperirea orașului, nu este provocată dezrădăcinarea, atât de accentuată în lirica ardelenescă, începând de la Octavian Goga, până la Lucian Blaga. La

¹ Aurel Gurghianu, „Numărați caii amurgului”, Editura Cartea Românească, 1982, pag. 110

² Lefter Ion Bogdan, „Începuturile noii poezii”, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, pag.131

³ Aurel Gurghianu, „Numărați caii amurgului”, Editura Cartea Românească, 1982, pag. 24

Aurel Gurghianu, în schimb, putem observa, mai ales în lirica sa de după 1972, o deznădăcinare inversă, observată de Gheorghe Grigurucu, tradusă printr-o înstrăinare față de tema rurală. Această deznădăcinare inversă, adică promovarea vieții citadine, a orașului, în detrimentul vieții rurale, își poate avea rădăcinile în copilăria scriitorului, o copilărie modestă, necăjită, am putea spune, de care, poate, poetul nu își aduce aminte cu drag. Poate, Aurel Gurghianu asociază lumea satului cu dezamăgirile și trăirile negative din timpul copilăriei, pe care nu dorește să le răscolească. Promovarea orașului, a cetățeanului, specifice mai ales scriitorilor moderniști, poate, i se pare mai lipsită de griji, de neajunsuri sau dezamăgiri. Într-un interviu pe care l-am realizat cu soția poetului, domnia sa îmi relatează mai ales despre bucuria lui Aurel Gurghianu de a se afla într-un oraș, în civilizație, forfotă, lume multă sau chiar nebunie. Deși o fire tăcută, îmi spunea doamna Gurghianu, poetului îi plăcea să se relaxeze printre oameni, cu toate că era o persoană statică, nu-i plăceau călătoriile; i se spunea că este un poet lent, ca persoană.

Decesul bunului său prieten și colaborator, A.E. Baconsky, în cutremurul din 1977, a însemnat o pierdere enormă pentru Gurghianu și pentru întregul colectiv de la *Steaua*, drept pentru care, în 1978 scrie volumul „Terasa și alte confesiuni” în care își amintește și de cel ce-a fost Baconsky. Tema preferată a poetului rămâne, totuși, cotidianul, o temă pe care poetul a prezentat-o în mai multe volume de versuri, în a cărui confort își poate descoperi intimitatea pierdută. Cu toate acestea, orașul nu reprezintă un mediu ocrotitor ci dimpotrivă, un mediu difuz. În mediul orașului, Aurel Gurghianu își construiește, prin poeziile sale, un univers ciudat, dar nu agresiv. Cuvintele pe care le folosește poetul încep și ele să se civilizeze, neologismele sunt încorporate în limbajul utilizat la începuturile sale literare, un limbaj desprins parcă din Tradiționalism. Aurel Gurghianu oscilează deseori între bizar și banal, ajungând uneori chiar în sfera ludicului: „*Umbrela mare și neagră./ umbrela mică și roză/ umblară un timp suprapuse./ Apoi umbrela roză rămase locului/ urmând a urca niște trepte/ în timp ce umbrela neagră/ trecu de cealaltă parte-a orașului./ Era aproape de ziuă. (Nocturnă)*”⁴. Unele poezii ale lui Aurel Gurghianu sunt scrise în „versuri albe”, altele sunt pline de imagini expresive de o calofilie enigmatică ori de subtile referințe livrești.⁵ În unele creații lirice, putem spune că Aurel Gurghianu are o percepție dereglată asupra realului: *A mere de toamnă miroase cămara,/ a suc molatec,/ a foc galben mocnind în două lădițe./ Se petrece-acolo o lucrare/ ca-ntr-un laborator/ unde s-ar mai căuta încă piatra filozofală. (Mere)*⁶. La extrema cealaltă, poetul folosește imagini terifiante, în care realul este halucinant, întâlnim chiar stări de contopire în somn a tuturor, o probă de armonie între om și natură: „*Un om dormind îmbrățișează iarba/ Și viespi de aur îl măsoară-n somn/ Un om dormind îmbrățișează iarba/ Și lunca și nisipul toate dorm. (Un om dormind)*”⁷.

Universul poetic al lui Aurel Gurghianu este ca un tot unitar în care temele și motivele literare, miturile, sintagmele și teoriile filozofice creează un ansamblu specific corespondențelor depline. Imaginarul poetic al lui Aurel Gurghianu, așa cum este perceput el astăzi, are calitatea unică de a ajunge din orice punct într-un centru al dezvăluirilor profunde.⁸

⁴ Aurel Gurghianu, „*Poarta cu săgeți*”, Editura Cartea Românească, 1972, pag. 49

⁵ www.poezie.ro

⁶ Aurel Gurghianu, „*Poarta cu săgeți*”, Editura Cartea Românească, 1972, pag. 78

⁷ Aurel Gurghianu, „*Zilele care cântă*” Editura de Stat pentru Literatură și artă, Cluj, 1957, pag. 21

⁸ Aurel Pantea, „*Simpatii critice*”, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2004, pag. 114

Pornind de la cea mai populară temă, a timpului, care creează și acoperă acest univers, există trasee neocolitoare, directe prin care aceleași seve poetice circulă. Simbolistica liricii lui Aurel Gurghianu ne duce cu gândul până la George Bacovia, deoarece, Gurghianu, prin intermediul sugestiei conturează o impresie plastică la nivelul textului poetic. Prin urmare, ploaia, plumbul, vântul nu precizează nimic prin ele însele, sunt folosite pentru o percepere exactă, de către cititor, a trăirilor interioare ale poetului. În volumul „*Poarta cu săgeți*”, poetul folosește o tonalitate sentimentală mai reținută, specifică Tradiționalismului; sunt amintiți părinții, străbunii, obârșiile, casa, vocile părinților. În volumul de versuri „*Orele și umbra*”(1980) predomină tristeșea eului liric. Această tristețe, cu tentă depresivă, are legătură cu mai vechile „biografii sentimentale” ale poetului, prezentate de această dată într-un limbaj specific stărilor negativiste. Lexicul utilizat de Gurghianu în aceste creații este dominat de consoane, muzicalitatea versurilor este închisă, îngrădită parcă, *Pe mâna moartei s-a așezat un bătrân șoim de pădure/ și-a întrebat-o de ani./ Mâna moartei nu s-a mișcat/ (Șoimul o visase tânără cu o noapte înainte)./ Șoimul a adunat păsările la sfat./ Dar mâna moartei a rămas inertă.*(*Păsărarul*)⁹. Simbolul, sugestia, libertățile prozodice sunt caracteristice curentului literar Simbolism, dar, Aurel Gurghianu le-a folosit, pentru o exteriorizare mai pregnantă a trăirilor sale interioare. Sentimentele poetului sunt deseori oscilatorii, între real și ireal, între pozitiv și negativ, între bucurie și depresie. Prin creațiile sale, mai ales cele de după 1960, Aurel Gurghianu reflectă explicit desprinderea sa de tradiția sămănătoristă, de tot ce înseamnă temă rurală și îndreptarea sa către un modernism de esență citadină. De obicei, în „lirica ardeleană” temele predilecte sunt cele ale originilor, ale identității, precum cele din creațiile lui George Coșbuc sau Octavian Goga dar Gurghianu, se dezrădăcinează de tot ceea ce înseamnă rural, identitate, origine. În volumul de versuri intitulat „Numărați caii amurgului”(1982), Victor Felea, apreciază în volumul său de cronici că poetul nu se lasă ademenit nici de forme fixe, nici de rupturi șocante ci se menține într-un echilibru fertil între sonurile tradiției și cele ale modernității.¹⁰ Avem în Gurghianu un observator subtil, ironic-spiritual uneori, un meditativ și, câteodată un fantast.

Cuvântul său numește dar și sugerează, precum am amintit anterior, ori se transformă în metaforă, în orice caz ne poate transporta într-o zonă a poeticului, de a ne face părtașii unei existențe lirice de un real interes. În poeziile lui Aurel Gurghianu, elementele exterioare devin fapte ale intimității, capătă semnificații deosebite în funcție de „interpretarea” la care le supune personalitatea originală a poetului. Poetul procedează la fel și în poeme ca „*Întortocheatul*”, „*Bizarul domn de la birt*” sau „*Fragment citadin*”; Gurghianu reușește să transpună cele mai banale aspecte și situații într-un spațiu desprins de realitate, în ireal. De pildă, în poezia „*Bizarul domn de la birt*”, „eroul” se află undeva într-un spațiu fabulos, realul nici nu poate fi amintit în această situație, acesta nu mai poate să participe la miracole: „*La express în picioare soarbe abstras din cafea./ Prins c-un șiret îi atîrnă între degete bastonul alb./ Murmure vin - / nepăsătoare vocile se lovesc de umerii lui, / de casca neagră a capului ascuns între sare și țărnam.* / În adînc foiesc stele de mare și resturi.” Am putea spune că el face adeseori pasul de la realitatea imediată la desprinderea de această realitate cu un fel de plăcere a ludicului dar și cu intuiția lucrurilor grave. Găsim deseori, în opera lui

⁹ Aurel Gurghianu, „*Orele și umbra*”, Editura Eminescu, 1980, pag 51

¹⁰ Victor Felea, „*Aspecte ale poeziei de azi*”, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, pag. 40

Gurghianu, destule asemenea personaje stranii, uneori aparent inocente, alteori chiar demonice, care vor, parcă, să ne amintim că trăim neconținut într-o lume de mari contraste. În poezia pe care am citat-o anterior, este vorba despre „figura” unui orb care își bea cafeaua la un expres. Observăm că nu avem de-a face cu o simplă portetizare ci cu o știință proprie lui Aurel Gurghianu, la limita dintre real și fantastic. Am spus că autorul observă oameni și lucruri, însă el nu rămâne doar la o simplă percepere a lor; privirea sa le scoate din anonimat, le transmite, am putea spune, sensibilității.

Ciclul intitulat „*Castane*” este dedicat în totalitate soției, care, pe parcursul discuțiilor avute cu domnia sa, mi-a relatat faptul că a avut privilegiul de a fi primul critic al poetului, care, așezat pe un fotoliu din colțul unei camere îi lectura doamnei Gurghianu creațiile sale. Nu putea fi vorba despre criticarea poeziilor pentru că stilul în care își citea creațiile, cu voce tare, îl transpunea pe ascultător în lumea poeticului specific lui Aurel Gurghianu. Îmi spunea doamna Gurghianu că „facea poezie din orice”; de pildă, într-o zi de duminică, în timpul unei promenade solitare prin Cluj, s-a așezat la masa unei cafenele, unde a scris câteva cuvine pe ambalajul pachetului de țigări, iar acasă își continua misterioasa aventură prin lumea cuvintelor care deveneau poezii, creații literare originale specifice doar lui Gurghianu. În acest ciclu de poezii, poetul reconstituie un anotimp recent, al iubirii, în același stil al notațiilor concrete scoase parcă dintr-un nevăzut carnet autobiografic. În „*Castanele*”, totul este scris cu sensibilitate, cu tandrețe, versurile sunt aduse la viață prin starea de prospețime a sentimentelor. Poetul revine la meditațiile sale de pelerin al cetățeanului, în ciclul „*Memento*”, manifestând o solidaritate cu tot ceea ce vede, cu tot ceea ce îl înconjoară. Devine solidar cu „*singuraticul copac*” înghesuit între două clădiri, cu piatra de cetate, cu piatra cenușie a trotuarului. În poezia „*Solo*”, Aurel Gurghianu pare a fi un nou Bacovia, cum am menționat anterior, mai puțin apăsător de solitudine, însă cu accente calme caracteristice pentru poezia sa: „*Slomnești pe-o stradă mică, pustie / când mulți dorm de-a binelea după orele zece. / Asculți foșnetul rufelor pe sfori la uscat. / O pală de vânt clatină tufele. / Eviți Opelul sumbru ca un gândac decedat. / Te miști și nu știi dacă mirosul din curți / vine de la mărar sau de la păsări. Un câine mârâie pe undeva.*” Volumul de poezii „*Numărați cail amurgului*” (1982) e o carte a artistului la maturitate, bogată în substanță lirică, marcând o nouă reușită, exemplară, în cadrul operei lui Aurel Gurghianu.¹¹

După volumul „*Curenții de seară*”, poetul pare puțin obosit în ceea ce privește creațiile sale lirice, pentru că lirica trece într-un plan secund. Înstrăinarea lirismului în proza foiletonistă, publicată între timp, nu înseamnă epuizarea sensibilității poetului. Gurghianu desoperă o sensibilitate și în creațiile epice, unde dă dovadă de un surprinzător gust al aventurii. Putem spune chiar, că sensibilitatea poetului se masculinizează. Subintitulat „*Însemnări, crochiuri, mărturisiri*”, „*Carnetul*” lui Aurel Gurghianu continuă de fapt „*Terasa*”, mai exact, ideea notelor zilnice, lansată prima dată acolo. Nu avem de-a face, însă, cu o consemnare sistematică a unor evenimente personale ci mai degrabă o intrare în sfera irealului, a părăsirii spațiului real. Prin acestea înțeleg un complex de împrejurări, întâmplări neprevăzute, curiozități, chiar, prin dispoziția sentimentală și starea psihologică a autorului la un moment dat. Este o confesiune indirectă în care mai degrabă lecturile autorului își caută o

¹¹ Victor Felea, „*Aspecte ale poeziei de azi*”, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, pag. 44

confirmare în viață, sau, încearcă a se confrunța cu un „model literar”. Consider că de aici vine de fapt farmecul însemnărilor sale. Observațiile directe asupra realității sunt transpuse într-un fantastic al cotidianului, pe când speculațiile livrești au un sens moralizator, aproape pedant¹². Aurel Gurghianu, vrând să moralizeze și să îndrepte lumea spre literatură, reușește a o halucina, prin transpunerile textelor în domeniul fantasticului. Un câștig, de ordin estetic îl constituie faptul că Gurghianu nu observă, în mod repetat, realitatea, el o schimbă, o metamorfozează, trimitând-o în ireal, fantastic. Și Aurel Gurghianu știe acest lucru, din moment ce consemnează cu un solemn sentimentalism, am putea spune, întâmplări mai puțin obișnuite din realitatea imediată. Aurel Gurghianu face parte dintre scriitorii care resimt acest paradox. În creațiile sale epice, Gurghianu scrie cu sentimentul că recuperează atât realitatea cât și literatura. În această continuare a „*Terasei*”, scriitorul identifică două ipostaze ale iubirii: o ipostază a credinței și a respectului, o altă ipostază a tandreții nesfârșite, punctul comun al celor două „lumi” fiind pietatea. Astfel, putem spune că o ipostază vine din literatură iar cealaltă ipostază din viață. Atât într-un interviu cât și în câteva mărturisiri incluse în „*Carnet*”, Aurel Gurghianu declară deschis imposibilitatea reîntoarcerii la origini, la obârșii, refuză oricare nostalgie legată de ceea ce înseamnă proveniență sau seminție. Refuză totodată apartenența la un spațiu de sensibilitate rural. Aceste aspecte se reflectă clar și în creația sa în care țaranul trăiește prin respectul pentru stabilitatea unei moralități ireproșabile, reacționând cu spaimă la zgomotele orașului. Prezența comicalului este indispensabilă în astfel de situații, scriitorul având răbufniri comico-dramatice la poluarea fonică produsă de zgomotul motoarelor de motocicletă. În același timp, și orașeanul știe să se amuze într-un mod viclean de spectacolul înfiorător al imnului studenților. Majoritatea tabletelor scrise de Aurel Gurghianu circumscriu o sensibilitate urbană, ieșită din comun câte o dată, moralizatoare altădată, dar fără nici un sentiment al înstrăinării. Terasa este un spațiu public care asigură, deopotrivă, dialogul cu ceilalți, dar și reculegerea în intimitate. Este un loc de delectare spirituală sau de confesiune. Esența ei constă în febrilitate, intimitatea ei nu se reduce la tihna interioarelor. Spunem acestea din convingerea că pentru Aurel Gurghianu *Terasa* nu reprezintă doar o rubrică ci nostalgia unei comunități artiste, a celui loc privilegiat de refugiu constant și de participare prin confesiune, la viața celorlalți. Acesta este spiritul creațiilor lirice și epice ale lui Gurghianu: de la fiziologia aluzivă, cu nuanțe caricaturale, la portretul-elogiu; de la ironizarea unor obiceiuri cotidiene la consemnarea marilor evenimente ale civilizației contemporane; de la polemici strict literare la articolul propriu-zis¹³.

Prin urmare, viziunea epică și lirică a lui Aurel Gurghianu este originală. Dacă la începuturile sale în lumea literaturii mai întâlneam ecouri din Goga, Alecsandri sau Blaga, creațiile de după 1970 ne dovedesc originalitatea lui Gurghianu, transpunerea realului în ireal, într-o manieră proprie; înlocuirea spațiului rural cu cel urban, numită „dezrădăcinare inversă” de Gheorghe Grigurcu.

¹² Petru Poantă, „*Radiografii*”, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, pag.72

¹³ Petru Poantă, „*Radiografii*”, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, pag.79

Bibliografie

- Boldea Iulian, *“Poeți români postmoderni”*, Editura Ardealul, Tîrgu-Mureș, 2006
- Boldea Iulian, *“Poezia neomodernistă”*, Editura Aula, Brașov, 2005
- Boldea Iulian, *“Scriitori români contemporani”*, Editura Ardealul, Tîrgu-Mureș, 2002
- Cistelecan Al., *“Poezie și livresc”*, Editura Cartea Românească, București, 1987
- Grigurcu Gheorghe, *“Poezie română contemporană”*, Editura Revistei Convorbiri literare, Iași, 2000
- Gurghianu Aurel, *“Curenții de seară”*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976
- Gurghianu Aurel, *“Ascult strada”*, Editura Tineretului, București, 1969
- Gurghianu Aurel, *“Biografii sentimentale”*, Editura Tineretului, București, 1965
- Gurghianu Aurel, *“Poarta cu săgeți”*, Editura Eminescu, București, 1972
- Gurghianu Aurel, *“Strada vîntului”*, Editura pentru literatura, București, 1968
- Gurghianu Aurel, *“Temperatura cuvintelor”*, Editura Dacia, Cluj- Napoca 1972
- Gurghianu Aurel, *“Terasa și alte confesiuni”*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978
- Lefter Ion Bogdan, *“Începuturile „noii poezii””*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
- Manolescu Nicolae, *“Istoria critică a literaturii române”*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
- Micu Dumitru, *“Scurtă istorie a literaturii române”*, vol.III, Editura Iriana, București, 1996
- Milea Ioan, *Sub semnul poeziei*, Editura Arhipelag, București, 1996;
- Pantea Aurel, *“Literatura onirică. Aplicații în poezia românească”*, Editura Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia, Alba Iulia, 2004
- Pantea Aurel, *“Literatura onirică. Aplicații în poezia românească”*, Editura Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia, Alba Iulia, 2004
- Pantea Aurel, *“Poezie română contemporană”*, Editura Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia, Alba Iulia, 2004
- Pantea Aurel, *“Simpatii critice”*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2004
- Simion Eugen, *“Sfidarea retoricii”*, Editura Cartea Românească, București, 1986
- Tașcu Valentin. *Poezia poeziei de azi*. Editura Junimea, Iași 1985
- Vasile Geo, *“Poezia română între milenii. Dicționar de autor”*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

PERSONIFICATION AND GENIZATION. COMPARATIVE STUDY BETWEEN ROMANIAN AND ENGLISH SYMBOLIST LITERATURE

Anca Nemeş, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The way in which man chooses to translate reality into figurative language, by way of metaphors, is not only a source of aesthetic pleasure but also a mirror of individual or collective psychology. As a way of transferring the real into the figurative, personification, defined as transferring a non-human amount into the form of a conscious human person, capable of thought and language, possessed of a face and voice, facilitates understanding of the mysterious aspects of existence, while at the same time making literary texts more lively, more alert, possibly more accessible and certainly more pleasing to the reader. But many times personification is difficult to separate from its by-product, namely the process of genderisation. In languages in which it exists, the category of gender has a significant impact on individual perception and expression. Thus, this paper aims to investigate the relationship between grammatical and imaginary gender, by way of personification, while limiting itself to an analysis of symbolist poetry, represented by the works of three Romanian and three English language poets. Only personifications clearly associated to gender characteristics will be taken into consideration.

Keywords: linguistic relativity, bilingualism, grammatical gender

1. Personification and metaphor

An analysis or personification cannot be performed in the absence of certain considerations regarding the metaphor, in whose vast category the former can be found. Creating images, symbols, metaphors in order to understand certain aspects of reality which are more difficult to conceptualise is a specifically human attribute. For this reason, the metaphor as a linguistic, rhetorical, psychological or social reality has been closely studied for centuries. Defined as a transfer of meaning by way of which an image-word replaces the object-word¹, the metaphor is appreciated as being the most refined form of artistic language.

The way in which humans choose to translate reality into a figurative language by way of metaphors is not only a source of aesthetic pleasure but also a mirror into individual or collective psychology. The concept of conceptual metaphor has been discussed often in the last decade, considered to be the bridge between linguistics and literature. Researchers involved in analysing conceptual (also known as cognitive) metaphors postulate that metaphors are not a tool of language, but one of thought. Thus, a conceptual metaphor can be understood as the vast field of man's symbolic relationship to the outside world, a relationship expressed in the sub-field of arts by metaphors as tropes. Metaphors project structures from the source-fields of human experience into abstract target-fields. This allows the reader to conceive, for instance, the abstract idea of life as a journey or a river.

Illustrating abstract ideas or concepts, personification facilitates the understanding of the more mysterious aspects of existence, while also making literary texts livelier, more alert, possibly more accessible and certainly more pleasant to the reader. Besides its cognitive-functional aspect, metaphors and implicitly personifications are a measure of artistic mastery, eloquence and linguistic creativity.

¹ Irina Petraş, *Teoria literaturii*, Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 2002, p. 101

2. Personification and genderisation

The concept of genderisation, largely treated in Romanian literature by Irina Petraş², underlines the existence of a certain strong connection between the process of personification and gender, both natural and grammatical. Many times, an inanimate object, once it receives human features, also receives characteristics belonging to one of the sexes, thus behaving accordingly in the text.

Although it is not an unusual feature of world languages, gender is not an essential attribute; many languages don't have gender systems, a fact which does not have disastrous consequences on its speakers' eloquence. Thus, in Anne Curzan's opinion, gender might be perceived as a secondary, unessential grammatical category, as it does not have what could be seen as an authentic relationship to conceptual categories³. But, in the languages in which it exists, this category has a significant impact on individual perception and expression.

There are languages in which, although the category of gender is not grammatically expressed within the noun, gender distinctions occur in the pronoun. Such is the case of English, which, besides the masculine and feminine, has "it" to name objects or animals, thus creating a category of neuters which, in Irina Petraş' opinion, is more credible than what is usually called neuter in Romanian, as "Romanian does not have a neuter, but rather an ambigenous; neuter nouns are not "neither-nor" but rather "both-and" ⁴. For speakers of English, used to a linguistic universe in which "it" covers the entire range of asexual entities and unaware of the fact that Old English used to have the same three gender categories as Romanian, it may seem absurd to speak of such asexual entities in terms normally reserved for masculine or feminine human beings, or possibly for certain animals. But, through emotional closeness, a speaker of English always has the opportunity to pull a certain noun outside the range of "it" and into either the feminine or the masculine category.

The result of this is, both in Romanian and in English, a sexed perspective which brings humans closer to things, now approached in a more familiar manner, as they are identified with either the masculine or the feminine principle.

3. Personification, gender and linguistic relativity

The theory of linguistic relativity postulates that there is a very strong interdependence between the language or languages spoken by an individual on the one hand and his or her thinking patterns or world perception on the other hand. Forced to pay more attention to certain aspects of reality and less attention to others every time they communicate, speakers will eventually form thought patterns which will have subsequent consequences on memory, perception, associations and even practical abilities.⁵

Going back to grammatical gender, it is most often emphasised in an adjectival context, but this is done unconsciously, automatically, due to the habit of seeing the world a certain way, a habit for which the very grammatical structure of the language the speaker

² Irina Petraş, *Teoria literaturii*, Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 2002

³ Anne Curzan, *Gender Shifts in the History of English*, Cambridge University Press, New York, 2003, p. 16

⁴ Irina Petraş – *Limba stăpâna noastră. Încercare asupra feminităţii limbii române*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 1999, p. 69

⁵ Guy Deutscher, *Through the language glass: why the world looks different in other languages*. New York. Metropolitan Books, 2010, p. 152

thinks in is largely “to blame”. In the case of languages which have the category of gender, it has a significant influence on imaginary gender features which speakers tend to attribute to inanimate nouns, in a grammatical gender system, noun classes do not correspond to conceptual categories. Nevertheless, in languages with two or three gender categories, usually named masculine, feminine and neuter, the speakers will inevitably establish an unconscious equivalence between grammatical gender and biological sex. This phenomenon is further supported by the fact that this correlation exists when it comes to nouns denominating human beings⁶.

This phenomenon can be objectively and quantifiably observed in the arts⁷. Artists do not create in a cultural vacuum; they have always been influenced in their allegorical topics by precedents found in history, mythology or cultural tradition, all of which shaped their personification-related choices. But, analysing European art, it is interesting to note that even when it comes to less frequent concepts, for which no historical precedent could be found (for instance geometry, necessity or quiet), a very strong correspondence between grammatical and imaginary gender is preserved.

But what happens in English, which has quite stable imaginary gender conventions without having a grammatical gender category? Intuitively, Irina Petraş considers gender classification in English to be a strict and motivated belief with sources which are anything but arbitrary and which could be traced back to time immemorial⁸. This “time immemorial” she speaks of is more rigorously identified by Anne Curzan as being the period of Old English, in which gender categories similar to those in Romanian existed. One can assume that a certain residual semantic gender classification exists in the consciousness of English speakers and can be seen reflected in art or in the conceptual metaphors of daily communication. These gender conventions must not be dismissed as arbitrary, as they might be explained by the gender categories which existed in Old English, as well as by the successive mutations which this category went through in the evolution of the language.

Thus, in both languages under analysis, the category of gender – even when it is hidden – is a fiction which functions as a reality and shapes one’s perspective. This paper will proceed to analyse to what extent poetic imagery is influenced by this minor but mighty grammatical category. It will investigate the relationship between grammatical and imaginary gender, by way of personification, limiting itself to Symbolist poetry, represented by the works of three Romanian and three English-language poets. Only personifications clearly associated to gender features will be taken into consideration. Also, concepts have been grouped according to their semantic function.

4. Frequently anthropomorphised concepts

4.1 Death

One of the most frequent themes of world literature in any era, death is an equally mysterious and recurrent concept. Conventionally, in the Anglo-American culture, death is represented in the form of a frightening male (“The Grim Reaper”). The same is true for

⁶ Anne Curzan, *Gender Shifts in the History of English*, Cambridge University Press, New York, 2003, p. 11

⁷ Edward Segel, Lera Boroditsky, *Grammar in Art*, in *Frontiers in Psychology* 1:244, 2011, doi: 10.3389/fpsyg.2010.00244, published online 13 Jan. 2011, p. 2

⁸ Irina Petraş – *Feminitatea limbii române. Genosanalize*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002, p. 64

German culture, in contrast with Romance or Slavic cultures, in which, in the crushing majority of cases, both in conventional thought and in art, death is represented as a woman: pretty or ugly, young or old, maternal, seductive or dangerous⁹. It is, of course, easy to guess that in the latter cultures, the noun “death” is grammatically feminine (la mort, la muerte, la morte, moartea etc).

Predictably, in Romanian literature, death appears in the shape of an ethereal but frightening woman: “*Ochii negri,/ Părul negru,/ Și-mbrăcată-n negru toată,*”¹⁰

But when it comes to the English Symbolists, the representations seem to be split. Defying the general male-death convention, the poets subject to our analysis depict death as a woman, as ethereal as the one imagined by Minulescu. For instance, in the poem *Laus Mortis*, which Arthur Symons wholly dedicated to death, it is seen as a maternal woman, with a warm and benevolent attitude, in stark contrast to the seductive but treacherous bride as metaphor of life: “*I bring to thee, for love, white roses, delicate Death! [...] Discreet and comforting Death! for those pale hands of thine;/ O hands that I have fled, soft hands now laid on mine;/ Softer than these white flowers of life, thy hands to me;/ Most comfortable Death, mother of many dreams, [...] I have been fearful of thee, mother, all life long, [...] I come back to thy arms, mother, and now all strife/ Ceases; and every homeward-flying dream, wind-tossed;/ My soul that looks upon thy face and understands;/ My throbbing heart that at thy touch is quieted;/ And all that once desired, and all desire now dead;/ Are gathered to the peace and twilight of thy hands*”¹¹.

Death, spoken to directly and named with a capital letter, is “delicate”, “discrete and comforting”, and the touch of its soft and pallid hands is finally accepted with relief and humility, as a welcome alternative to life – the bitter bride loved passionately, but distant and impossible to control or keep. The appellative “mother” is used three times throughout the poem.

Yeats seems to have a similar view of death, which he presents as having a delicate form and a sweet name, features which can be interpreted as feminine (-- *It had such dignity of limb --/By the sweet name of Death*).¹²

It is possible for these feminine representations to be due both to the influence of the French language, which historically had a strong shaping impact on English and to the influence of the French literary imagery upon the English, considering that the English Symbolist poets massively borrowed, translated and adapted French Symbolist creations, their original contribution being rather limited with regard to this literary trend.

But the same Yeats, in the poem *John Kinsella's Lament For Mrs. Mary Moore*, uses the masculine personal pronoun to refer to death as a seductive but merciless lover, who could have had any of the feminine presences in the poet's entourage, but was satisfied by none other than the most treasured of them all, Mary Moore: “*He might have had my sister;/ My*

⁹ Karl S. Guthke, *The Gender of Death*, Cambridge University Press, London, 1999, p. 7

¹⁰ Ion Minulescu, *Celei din urmă*, în *Nu sunt ce par a fi*, Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 105

¹¹ Arthur Symons – *Laus Mortis*, in *The Complete Works. Volume 2*, Secker, London, 1924, p. 83

¹² W.B. Yeats, *His Dream*, in *Poems. The Originals*, Hayes Barton Press, 1964, p. 194

cousins by the score,/ But nothing satisfied the fool/ But my dear Mary Moore,”¹³ Here, death manifests masculine behaviour and attitude.

Leaving aside the feminising exceptions, the vast majority of the masculine representations of death in the Anglophone culture is most likely not due to a random and sterile convention, but rather traces its roots back the masculine grammatical gender of the noun *dēap* (death) in Old English.

4.2. The moon and the sun

Another frequent motive, the moon, often occurs in conjunction or in opposition to the sun. The metaphor of the sun as a dragon (i.e. strong, imposing, fierce, ultimately masculine) occurs almost identically in a poem by Macedonski and one by Oscar Wilde. We can compare: “În Kars, sub cer cu fund de aur,/ Pe când e soarele-n apus/ Încolăcit ca un balaur/ Pe după deal aproape dus”¹⁴; with: “*the sun,/ Like a great dragon, writhes in gold*”¹⁵.

The representations of the moon by English Symbolists seem to coincide with those imagined by the Romanians, the general consensus being that the moon has rather feminine features. However, which the English Symbolists see it in welcoming, warm postures, as mother or lover, the Romanian Symbolists generally represent a cold, distant, cruel entity. Macedonski’s blind soul has eyes which are “cold, colder than the moon” and Bacovia sees the “pale, barren moon standing sadly behind a tree”¹⁶

Symons’ moon is equally pale: “*The pale moon shining from a pallid sky/ Lit half the street, and over half she laid/ Her folded mantle;*”¹⁷

A representation of the moon closer to the imagery of most English Symbolists occurs in Macedonski’s poem entitled *Lewki*, where it appears in the shape of a maiden engaging in a befitting activity (wool spinning) and content with its possible status of bride: “*Lună! fin e însă tortul de pe fusul tău de aur/ Si divin e sentimentul ce măriți cu valul roz*”¹⁸.

Such maidenly representations of the moon occur quite often in the verses of the English Symbolists. For instance, in *Lotus Leaves*, Wilde sees the moon as “an orbéd maiden”.¹⁹ In another poem by Wilde, the maiden-moon retreats to her sombre cave, wrapped in a thin veil: “*And suddenly the moon withdraws/ Her sickle from the lightening skies,/ And to her sombre cavern flies/ Wrapped in a veil of yellow gauze.*”²⁰

As was to be expected in the interactions between a poet and the moon, the poetic ego’s strictly contemplative attitude turns into an admiring stance as the distant and cold maiden is venerated like a queen and subsequently becomes a lover and a mother. Wilde’s invocation in *Endymion* – “O rising moon! O Lady moon!” – is not left without a response from the “Queen of the gardens of the sky”. Another Symbolist, Symons, confesses in *Alle*

¹³ W.B. Yeats - John Kinsella's Lament For Mrs. Mary Moore, in *Poems. The Originals*, Hayes Barton Press, 1964, p. 213

¹⁴ Alexandru Macedonski - *Acşam dovalar*, în *Excelsior. Poezii*, Editura Litera, Chişinău, 1998, p. 94

¹⁵ Oscar Wilde- *Le panneau*, in *The Complete Works*. Harper Collins, New York, 1966, p. 842

¹⁶ George Bacovia – *Crize*, în *Plumb - Poezii*, Editura Litera, Chişinău, 2001, p. 90

¹⁷ Arthur Symons – *A Winter's Night*, in *The Complete Works. Volume 1*, Secker, London, 1924, p. 84

¹⁸ Alexandru Macedonski – *Lewki*, în *Excelsior. Poezii*, Editura Litera, Chişinău, 1998, p. 182

¹⁹ Oscar Wilde – *Lotus Leaves*, in *The Complete Works*. Harper Collins, New York, 1966, p. 814

²⁰ Oscar Wilde - *Impressions II. La Fuite De La Lune*, in *The Complete Works*. Harper Collins, New York, 1966, p. 771

Zattere that above the daily camaraderie with the sun, he places his nightly play with the moon, now become a hesitant, shy but playful lover: "[...] *as for me/ I make the moon my mistress*"²¹

The next stage is inevitable and predictable. After Symons' "white moon" "nests among the waters", anticipating the state of motherhood, she becomes "heroic mother moon", finally losing herself in the madness caused by an excess of births (i.e. an excess of femininity) and wandering aimlessly in the sky: "*the white moon should make/ Her nest among its waters, [...]*"²² or "*heroic mother moon*"²³ or "*Crazed through much child-bearing/ The moon is staggering in the sky;*"²⁴

These gradual states (maiden-lover-mother-madwoman) are as many facets of femininity, situations which are evoked in varied metaphors but drawing from the same semantic fund, in the entire world literature.

4.3. The seasons

Contrary to what an analysis of the Romantics has found, in the case of the Symbolists, the unanimous perception for poets of both ethnicities is that the seasons are not only feminine, but more specifically young girls. Spring, for example is "the bride of nature", a lass resting by a fountain or a fickle boarding school girl: "*Dear Bride of Nature and most bounteous Spring!*"²⁵ or "*Primăvara,/ O copilă poposită la fântână*"²⁶ or "*Primăvara/ A izbit cu pumnul-n geam/ Și-a fugit din pension/ De la "Notre-Dame de Sion"* or "*Primăvară, primăvară,/ Inutila mea fecioară*"²⁷.

Compared to the virginal freshness of spring, summer appears as a woman with enticing shapes, prefiguring a more conspicuous femininity. Also, she appears in lazy, wilted states, anticipating the tiredness of autumn: "*Vara însă-i fata de la țară -/ Bleagă și prostuță ca o oaie -/ (...)/ Iar pe mal, gardiștii - cască-gură -/ O mănâncă cu privirea lor șireată,/ Ca bătrânii poftitori de trup de fată*"²⁸

Autumn is personified in the same feminine shape, but in two different states. On the one hand, she embodies plenty, richness and maturity, by the comely ornaments she wears or her rich locks, but on the other hand, the same maturity is manifested by depression, disease, death, as in the case of Minulescu's autumn "with a smoky look": "*The Autumn's gaudy livery whose gold Her jealous brother pilfers, but is true*"²⁹ or "*Sau toamna goală va dansa cu plete de grâu și de vin*"³⁰ or "*Palidă, toamna nervoasă, cântând a murit.../ Îmi cade vioara și cad ostenit,/ Iar*

²¹ Arthur Symons – *Alle Zattere*, in *The Complete Works. Volume 1*, Secker, London, 1924, p.194

²² Arthur Symons – *The Rapture*, in *The Complete Works. Volume 1*, Secker, London, 1924, p. 74

²³ W.B. Yeats – *Lines Written in Dejection*, in *Poems. The Originals*, Hayes Barton Press, 1964, p. 113

²⁴ W.B. Yeats – *The Crazed Moon*, in *Poems. The Originals*, Hayes Barton Press, 1964, p. 347

²⁵ Oscar Wilde – *Humanitad*, in *The Complete Works*. Harper Collins, New York, 1966, p. 791

²⁶ George Bacovia – *Note de primăvară*, în *Plumb - Poezii*, Editura Litera, Chișinău, 2001, p. 76

²⁷ Ion Minulescu – *Primăvara inutilă*, în *Nu sunt ce par a fi*, Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 123

²⁸ Ion Minulescu – *Vara în capitală*, în *Nu sunt ce par a fi*, Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 124

²⁹ Oscar Wilde – *Humanitad*, in *The Complete Works*. Harper Collins, New York, 1966, p. 791

³⁰ George Bacovia – *Vae soli*, în *Plumb - Poezii*, Editura Litera, Chișinău, 2001, p. 102

toamna, poetă, cântând a murit.³¹” or “Și femeia cu privirea fumurie/ A intrat suspectă și umilă/ Ca o mincinoasă profeție/ De Sibilă...³²”.

Surprisingly, personified winter does not follow the predictable itinerary of degradation and death, but recovers some of the youth and freshness of spring, as she wears a white ball gown, as well as some of autumn’s maternal maturity: “M-am întâlnit cu Iarna la Predeal.../ Era-mbrăcată ca și-acum un an,/ Cu aceeași albă rochie de bal,(...)/ Ce mare ești,/ Ce bună ești,/Ce caldă ești!...³³”

5. Conclusions

A preliminary research of abstract noun personifications, limited in this case to Symbolist poetry, reveals a series of conclusions, only a part of which were anticipated. Firstly, it is obvious that in all the cases cited from Romanian poetry, the gender characteristics of the personified concept are consistent with the grammatical gender in Romanian: death, the moon and the seasons are illustrated as feminine entities, whereas the sun as a masculine one. Surprisingly, in English poetry, gender representations largely coincide with the Romanian ones. This can be due either to the influence of the hidden, residual gender, or to the fact that the similarities between the two European cultures lead to certain equivalent semantic constructs within which, according to Irina Petraș, “generally, everything large, intense, violent is masculine, everything gentle, sweet, affectionate, fertile is feminine”³⁴. In the latter case, imaginary gender assignment would no longer be related to the influence of a grammatical structure but to the attitude of the speakers, largely determined by the social concepts of sex and gender.³⁵ One can assume that such cultural similarities referring to sex, gender and gender roles can be found to be common to all European cultures.

In order to determine the real cause, a serious diachronic exploration of abstract nouns in Old English, as well as of the gender mutations throughout the development of the English language should be performed. The most efficient way to obtain results to this end is to analyse literary works from the point of view of anthropomorphism, following comparatively the personification and genderisation of certain general human concepts in the two literatures subject to our study.

6. References

Primary references:

- Bacovia, George, *Plumb - Poezii*, Editura Litera, Chișinău, 2001
 Macedonski, Alexandru. *Excelsior. Poezii*, Editura Litera, Chișinău, 1998
 Minulescu, Ion, *Nu sunt ce par a fi*, Editura Litera, Chișinău, 1998
 Symons, Arthur. *The Complete Works*, Secker, London, 1924.
 Wilde, Oscar. *The Complete Works*. Harper Collins, New York, 1966
 Yeats, William Butler, *Poems. The Originals*, Hayes Barton Press, 1964

³¹ George Bacovia - *Toamna murind*, în *Plumb - Poezii*, Editura Litera, Chișinău, 2001, p. 189

³² Ion Minulescu – *Cu toamna în odaie*, în *Nu sunt ce par a fi*, Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 126

³³ Ion Minulescu - *De vorbă cu iarna*, în *Nu sunt ce par a fi*, Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 127

³⁴ Irina Petraș – *Limba stăpâna noastră. Încercare asupra feminității limbii române*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1999, p. 64

³⁵ Anne Curzan, *Gender Shifts in the History of English*, Cambridge University Press, New York, 2003, p. 30

Secondary references:

- Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, Editura Paralela 45, București, 2005
- Boroditsky, Lera, *How language shapes thought*. *Scientific American*, 304(2), 2011
- Brodskiaia, Nathalia, *Symbolism*, Parkstone Press International, New York, 2012
- Crăciun, Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2011
- Curzan, Anne, *Gender Shifts in the History of English*, Cambridge University Press, New York, 2003
- Deutscher, Guy, *Through the language glass: why the world looks different in other languages*. New York. Metropolitan Books, 2010.
- Guthke, Karl S.– *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge University Press, London, 1999
- Kövecses, Zoltán– *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press, New York, 2010
- Paxson, James J.– *The Poetics of Personification*, Cambridge University Press, New York, 1994
- Petraș, Irina– *Limba stăpâna noastră. Încercare asupra feminității limbii române*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1999
- Petraș, Irina– *Feminitatea limbii române. Genosanalize*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2002
- Petraș, Irina, *Teoria literaturii*, Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 2002
- Sapir, Edward, *Language. An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, Brace, 1921

Article

- Segel Edward, Boroditsky Lera, *Grammar in Art*, in *Frontiers in Psychology* 1:244, 2011, doi: 10.3389/fpsyg.2010.00244, published online 13 Jan. 2011

"UNCORROBORATED TESTIMONY", TRANSLATING "GYPSINESS" INTO ROMANIAN

Puskás-Bajkó Albina, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: Linguistic evidence reveals that Roma are originally from northern India and that they migrated out of the area sometime between 800-950 AD. Romani, the Rom language, is descended from Sanskrit and closely related to Hindi. Today Romani exists in many dialects, reflecting the paths of Rom dispersion. Some Rom groups, however, do not presently communicate in Romani, although it is likely that they did at an earlier time. Roma have always been bilingual and in many cases are multilingual. In the southern Balkans, Roma speak Romani plus the local south Slavic language or Turkish, Albanian or Greek.

Keywords: Gipsy, tongue, body-language, figure, stereotypes, understanding, otherness, assimilation

Linguistic evidence reveals that Roma are originally from northern India and that they migrated out of the area sometime between 800-950 AD. Romani, the Rom language, is descended from Sanskrit and closely related to Hindi. Today Romani exists in many dialects, reflecting the paths of Rom dispersion. Some Rom groups, however, do not presently communicate in Romani, although it is likely that they did at an earlier time. Roma have always been bilingual and in many cases are multilingual. In the southern Balkans, Roma speak Romani plus the local south Slavic language or Turkish, Albanian or Greek.

Although scholars differ as to the first reliable documentation of Roma in Europe, we can say with certainty that Roma were established in large numbers throughout the Balkans by the fourteenth century. Most Roma settled on the outskirts of existing communities while others remained nomadic. Reported dates of a Rom presence include 1322 in Crete, 1348 in Serbia, 1370 in Wallachia, 1407 in Germany, 1418 in Zurich, 1419 in France, 1422 in Italy, and 1425 in Spain. Since this time, Roma have been indispensable suppliers of diverse services to non-Roma, such as music, entertainment, fortune-telling, metal working, horse dealing, wood working, sieve making, basket weaving, comb making, seasonal agricultural work, and middleman marketing. Many of these trades required nomadism. Roma are extremely adaptable in the area of occupations and they often practice two or three occupations simultaneously or serially.

Initial curiosity about Roma by European people and rulers quickly gave way to hatred and discrimination in virtually every European region, a legacy which has continued until today. In the Romanian principalities of Wallachia and Moldavia, Roma were slaves from the fourteenth to the nineteenth centuries. As bonded serfs owned by noblemen, landowners, monasteries, and the state, they were sold, bartered, flogged, and dehumanized; even their marriages were strictly regulated. As slaves, Roma were an important labor and artisan source, providing skills in gold washing, bear training, woodcarving, blacksmithing, music, etc. Lautari (professional Rom musicians) serfs performed epics and accompanied armies into battle against the Turks. Some musicians belonged to a class of laborers known as laiesi who were allowed to roam in certain areas but were heavily taxed. Although slavery was abolished in 1864, patterns of exploitation have continued.

In other countries, Roma were viewed as outcasts, intruders, and threats, probably because of their dark skin, their association with invading Muslim Ottoman Empire, and their foreign ways. Despite their small numbers, they inspired fear and mistrust and were expelled from virtually every European territory. Bounties were paid for their capture, dead or alive, and repressive measures included confiscation of property and children, forced labor, prison sentences, whipping, branding, and other forms of physical mutilation. Assimilation was

attempted in the eighteenth century in the Austro-Hungarian Empire during the reign of Maria Theresa and her son Joseph II by outlawing Romani, Rom music, dress, and nomadism, and banning traditional occupations. Similar assimilationist legislation was enacted in Spain from 1499-1800. In the twentieth century persecution escalated with the Nazi rise to power. Between 1933 and 1945 Roma faced an extermination campaign which is only now being historically investigated. Over 600,000 were murdered, representing between one-fourth and one-fifth of their total population.

There have been made some estimative assumptions that there might be eight million Roma and Sinti living in Europe – located mostly in the Balkans and in central and Eastern Europe and commonly referred to as ‘Gypsies’ –however, as they are a widely dispersed people, this number is far from the true figure. They do not make up just ‘one people’, but a puzzle of groups scattered across the world. This great dispersion of Romani groups in conjunction with their way of living which doesn’t suppose having a piece of land, has led a number of scholars to identify Roma as dispersed groups. And yet, very few Roma have attempted to formulate their national identity (as one nation or as scattered groups of people). The situation is the same in Transylvania: people witnessing the Roma lifestyle made attempts to define, categorize and label them- their physical appearance and language being so different from anything seen before: these two have become through the centuries the targets of mockery, but also of attraction.

A reason for this might well be that these diasporic narratives of the Roma bear resemblance with attempts of authorities and policy-makers to mark Gypsies as ‘different’ and exclude them as undesired and undesirable ‘foreigners’ who in the distant past entered Europe from India. Such labelling is by no means a thing of the past and is not confined to official authorities: in 1995 for example neo-Nazis attacked a Roma settlement in the city of Oberwart in Austria and left there a sign saying “Gypsies go back to India” (when the Roma tried to remove the sign, a bomb went off killing four of them).

The diaspora concept currently enjoys great popularity and has gradually established itself as a key term in both the humanities and the social sciences. Despite the excessive spread of the use of the term ‘diaspora’ over the last twenty years a proliferation that is perceived by many as a problematic semantic shift from its original meaning that was confined to the Jewish case, researchers tend to agree on what should constitute the basic elements of a real diaspora, like that of the Jews. This can be referred to as the ‘classical’ or ‘analytical diaspora paradigm’.¹

According to the widely quoted definition proposed by William Safran, the key components of this classical diaspora paradigm are

- 1) dispersal from a homeland;
- 2) collective memory of the homeland;
- 3) lack of integration in the host country;
- 4) a ‘myth’ of return and a persistent link with the homeland.²

Robin Cohen (1996:515) supplemented this list of key diaspora features as follows:

- 1) dispersal from an original homeland, often traumatically, to two or more foreign regions or expansion from a homeland in search of work/for trade/colonial ambitions;
- 2) a collective memory and an idealization of the homeland and a collective commitment to its maintenance, restoration, safety and prosperity, even to its creation;
- 3) the development of a return movement that gains collective approbation;

¹ R.Brubaker ‘The “diaspora” diaspora’, *Ethnic and Racial Studies* 28(1), 2005, pp. 1-/19

² Safran ‘Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return’, *Diaspora* 1(1), 1991, pp. 83-99

- 4) a strong ethnic group consciousness sustained over a long time and based on a sense of distinctiveness, a common history and the belief in a common fate;
- 5) a troubled relationship with host societies;
- 6) a sense of empathy and solidarity with co-ethnic members in other countries of settlement;
- 7) the possibility of a distinctive creative, enriching life in host countries with a tolerance for pluralism.³

The issue of analytical interpretations of diaspora is that they are written from the perspective of sedentary majority societies and encounter difficulties in grasping the ‘deterritorialised and spatially unbounded culture’⁴ of Roma/Gypsies who are ‘at home’ anywhere, in the sense that they share their home with the non-Gypsies, yet nowhere, since wherever they go they are constantly reminded of their difference and their inability to ‘fit in’ and to be identified with a well-defined national territory. Their situation reminds us of what Agamben describes as the condition of the refugee:

[...] the refugee represents a disquieting element in the order of the nation-state [...] primarily because, by breaking the identity between the human and the citizen and that between nativity and nationality, it brings the originary fiction of sovereignty to crisis.

[...] the refugee, an apparent marginal figure, unhinges the old trinity of state-nation-territory...⁵

In the same way as the stateless refugee and the denizen, the Gypsy –their physical appearance, clothing and language– is a ‘disquieting element’ in the order of the nation-state in so far as s/he violates the basic principles of the nation-state and questions what is perceived as a mandatory link between state-nation-territory. This is why, wherever he/she appears, he/she will be „expected” to commit minor or major crimes, not abiding by the laws of the sedentary locals.

Diaspora theorists have nevertheless tried to categorise the Gypsy diaspora on the basis of the definitions outlined above. The Roma/Gypsies do indeed share some defining features of a paradigmatic diaspora. They are a widely dispersed and internally varied group, and their great dispersion is mirrored in the variety of terms and ethnonyms used by Romani groups in defining themselves. Depending on their geographical location, Gypsies call themselves Roma (Rom in the singular) in central, southern and eastern Europe, Romanichals (England, US, Australia and New Zealand), Sinti (Germany, Austria, central and northern Italy, southern France), Kalé in Spain, Manus in France and so forth. As far as the Romani language is concerned, it has been estimated that since the arrival of the Roma in Europe, at least 80 variations and dialects of the Romani language have developed, and not all of them are mutually understandable.⁶ Furthermore, the Gypsy diaspora is characterized by a difficult relationship between ‘Gypsy’ communities and their ‘host’ countries (cf point 3 of Safran’s definition). The Roma and Sinti constitute the largest ethnic minority in Europe and they are certainly the least represented and the least protected among the other European minorities. No wonder other nationalities have been so preoccupied with them-looking at them as figures. A recent report commissioned by the Directorate-General for Employment and Social Affairs of the EU revealed that the Roma in the European Union suffer severe discrimination and social exclusion in at least four key areas: education, employment, housing

³ Robin Cohen. *Global Diasporas: An Introduction* (London: UCL Press), 1997, p. 14

⁴ J. Okely. ‘Deterritorialised and Spatially Unbounded Cultures within Other Regimes’, *Anthropological Quarterly* 76(1), 2003, pp. 151-164

⁵ J. Okely. ‘Deterritorialised and Spatially Unbounded Cultures within Other Regimes’, *Anthropological Quarterly* 76(1), 2003, pp. 151-164

⁶ P. Bakker et al. *What is the Romani language?* (Hatfield: University of Hertfordshire Press), (2000)

and healthcare (European Commission 2004). The report has also revealed widespread anti-Romani racism and recurrent human rights infringements, not to mention violations of civil and political rights against the Romani minority in Europe. This has been the case ever since they showed up in Europe; though in the beginning they have been welcomed, then enslaved (on the territory of Romania, and also Transylvania, on the territories mostly inhabited by Romanians) one could purchase his/her own Gypsy at a reasonable price in the 19th century. As the report demonstrates, such violations not only occur in the new Central and Eastern EU member-states, but also in older EU member states. The situation of the Roma in Italy is particularly worrying. Italy is known in Europe as ‘Campland’, the country of ‘camps for nomads’ (campi-nomadi) which is where many Roma are forced to live, completely isolated from the rest of the population. This glaring lack of integration of the Roma within their countries of settlement is indeed another crucial element that they seem to share with other diasporic groups.

All foreign visitors to the Romanian territories expressed their shock and horror when seeing the conditions in which Gypsy slaves had to live. The need and desire for an abolitionist movement „was reflected in Romanian literature of the mid-19th century. The issue of the Roma slavery became a theme in the literary works of various liberal and Romantic intellectuals, many of whom were active in the abolitionist camp. Cezar Bolliac published poems such as *Fata de boier și fata de țigan* ("The boyar's daughter and the Gypsy daughter", 1843), *Țiganul vândut* ("Sold Gypsy", 1843), *O țigancă cu pruncul său la Statuia Libertății* ("A Gypsy woman with her baby at the Statue of Liberty", 1848), Ion Heliade Rădulescu wrote a short story named *Jupân Ion* (roughly, "Master John", from the Romanian-language version of *Župan*; 1844), Vasile Alecsandri also wrote a short story, *Istoria unui Galbân* ("History of a gold coin", 1844), while Gheorghe Asachi wrote a play called *Țiganii* ("The Gypsies", 1856)[91] and V. A. Urechia the novel *Coliba Măriucăi* ("Măriuca's cabin", 1855).[92] A generation later, the fate of Ștefan Răzvan was the inspiration for *Răzvan și Vidra* ("Răzvan and Vidra", 1867), a play by Bogdan Petriceicu Hasdeu".⁷

This movement was nevertheless instigated so to say by the much larger movement against Black slavery in the United States as locals had the possibility of studying press reports and a translation of Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*. Translated by Theodor Codrescu and first published in Iași in 1853, under the name *Coliba lui Moșu Toma sau Viața negrilor în sudul Statelor Unite din America*, it was the very first American novel published in Romanian, and it included a preface by Mihail Kogălniceanu.

The influence of slavery on Romanian civilization became a topic of interest in the years after the Romanian Revolution of 1989. In 2007, Prime Minister Călin Popescu-Tăriceanu approved the creation of *Comisia pentru Studierea Robiei Romilor* ("Commission for the Study of Roma Slavery"), which should be dealing with recommendations for the Romanian education system and on promoting the history and culture of the Roma. The commission, chaired by Neagu Djuvara, would also focus on the creation of a museum of the Roma culture, a Roma research center, a Roma slavery commemoration day and the building of a memorial dedicated to Roma slavery.⁸

Let us view a few cliché representations and symbols of the Gypsy in Transylvania, using this as a thermometer to what they are supposed to represent in our archetypal thinking.

Thievery

Gypsies in the Market by Hans Burgkmair

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Romania

⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Romania



Hundreds of Western European accounts mention the Gypsies' tendency to display the behaviour of thievery right from their appearance.⁹ One may find never -ending complaints in every document, and there are documents exemplifying hard regulations too. In the 20th century this changed dramatically and thievery has become a strong stereotype.

Ragged clothing

Ragged, tattered clothing became a visual Gypsy cliché only at the end of the 19th century. Written sources give account of the Gypsies' indifference to their items of clothing being ragged or tattered. This way of wearing their clothes was also part of their tradition. A century later, in 1992, Isabel Fonseca spent some months with an Albanian Gypsy family in a Gypsy colony near Tirana. As she points out¹⁰, one of the most time-consuming activities of the young housewife was the everyday washing and cleaning; they paid great attention to the kitchenware being clean, and the preparations of cooking were taken great care of as well. Nonetheless, they never mended their ragged cloths, since they considered that unnecessary. The strict rules of cleanness -uncleanness conventions created a rigid, often insurmountable framework to their lives (it was, for example, prohibited to wash the clothes of children, women and men together; even the soap had to be swapped); however, no rules dealt with how ragged clothing should be treated. If this phenomenon can be treated as a general tendency –given that most sociologists avoid dealing with the question of tattered clothing, there is hardly any piece of information available on this matter –, in that case a sociocultural specialty has been documented in the pictures, and it would be wrong to evaluate this cultural characteristic by the norms of the majority culture.

Dressing in “Gypsy style”

In early pictures (i.e. before 1850), no dresses can be found which an average Hungarian or Romanian viewer of today would label Gypsy-style; except for the small-gentry-like costume of the musicians, which had turned to its opposite by the first decade of

⁹ A.Fraser. *A cigányok*. Budapest, Europa Kiado, 2006, p. 70.)

¹⁰ I.Fonseca, *Állva temesetek el! A cigányok útja*. Budapest, 2010, p. 71

the 20th century. The others wore simple peasant clothing, and if the then contemporary viewer may have found one or two Gypsy -like details, this knowledge has since faded away. But almost at the same time, in the late 1860s, two new Gypsy styles appeared in the pictures that seem Gypsy -like even for a viewer of today: the Kalderash and the Vlah Gypsy (“oláh cigány” in Hungarian) styles. The former disappeared in the second half of the century, but the latter remained and became a strong visual stereotype and formed at least “the Gypsy-style”.

According to today’s popular opinion, the Gypsy -style costume consists of the following: a hat with a wide brim, a short coat and a waistcoat for men (many times they were represented with a moustache), a colourful headscarf bound on the nape, big, glittering jewels, long flower patterned skirt, sometimes slippers worn by the women. The appearance of this outfit in pictures indicates the appearance of the Vlah Gypsies in the territory. In Hungary, it happened in the last two decades of the 19th century. Before 1900, the Vlah Gypsy outfit was simply one of the visual clichés reflecting Gypsy clothing, and it became dominant only from the middle of the 20th century.

Here is an example of Kaldaresh men’s outfit



Here is an example of Kaldaresh women’s outfit



Erotic visualization

Even before the 20th century there were depictions of the bare breasted Gypsy girl - and this visual cliché has remained popular up until today . It seems to be the case that at the time of its appearance it was an acceptable way of expressing eroticism; and later on it became a commonplace. The underlying reason for this may most probably be a very strong common supposition that Gypsy girls are –to put it this way –easy going, they are considered. to be simply common possessions of non-Gypsy men and anyone has the right when given the opportunity to seduce them.

When those pictures are analysed, in which the intention of artistic representation did not interfere, it turns out that the concept of the coquettish Gypsy girl was the product of a misunderstanding between two cultures . In the view of the Gypsies the concept of bare breasts is completely acceptable, the other, i.e. the one prevailing in most of Europe, considers it intolerable and as the sign of becoming a prostitute. It can be assumed that behind this (and of the naked child) lay the concept of the cleanness -uncleanness tradition of the Gypsy culture: according to this view, the human body is considered to be unclean below the waist, thus it should be covered, whereas above the waist it is clean; therefore , there is no reason to cover that part, too. ¹¹ Easy to see in the following anonymous representation.

¹¹ .Fonseca, Állva temessetek el! A cigányok útja. Budapest, 2010, p. 71.



Naked child

This is a visual cliché that is not the most frequent but which is one of the most vivid and strong depictions of so called stereotypical ‘gypsiness’. A great number of photos taken in Hungary and abroad proves that nudity among young children was prevalent even in the last turn of the century; therefore, this visual stereotype is based on real experience. The reason lying behind the surprising custom may have been the cleanness -uncleanness tradition of the Gypsy culture: the human body is clean above the waist and unclean below the waist; the unclean part should be covered, but there is no need to cover the clean part.¹² The young child is entirely clean or, in other words, is free from uncleanness or impurity (since uncleanness is related to sexuality), thus there is no need to cover their body at all. In the case of Gypsy children, the prestige that clothing is surrounded by in the majority of societies plays no significant role. Traditional Gypsy culture did not assign prestigious position to the children; nevertheless, the adults were trying to adapt themselves to the norms dictated by the majority (see headdress, footwear) to a certain extent.

¹² K.Bari, *A cigányokról*. Budapest, 2009. p. 13-14.

Woman smoking pipes



It is the violating of a norm that flourishes even today albeit there is no rational explanation for its existence at all : smoking pipes is reserved only to men; women are not allowed to smoke pipes. Once again the Gypsies are allowed to break the norms or, more precisely put, they are supposed to do so.

There are early written sources of this phenomenon as a conceptual cliché (Contemporary sources report that Panna Cinka, the famous 18th century Gypsy violinist and music group leader used to smoke her pipe even while playing her violin. See Augustini ab Hortis , S. *A magyarországi cigányok mai állapotáról, különös szokásairól és életmódjáról, valamint egyéb tulajdonságairól és körülményeiről* ¹³ dating back many centuries and it appeared much later, in the last third of the 19th century as a visual cliché. From that time onwards it comes up frequently, even in the photos which were set and taken in studios. Although it cannot be proven from the documented data, it seems that the Gypsies eventually accepted this cliché and identified themselves with this role; even so as it had no clear negative connotations, it was only considered a curiosity.

Adult barefooted



¹³ Augustini ab Hortis , S. *A magyarországi cigányok mai állapotáról, különös szokásairól és életmódjáról, valamint egyéb tulajdonságairól és körülményeiről*. Budapest/Gödöllő, 2009.009. p.217.

This is one of the most frequent visual clichés. Simultaneously it is a commonplace . Not because the Gypsies never walked barefoot –most presumably they did–, because it was generally the case of the peasants in Hungary at that time. However, in the 17th -19th century peasants were more rarely depicted barefooted than Gypsies. It is obvious that it reflects the common idea of social prestige. When the analysis of the absence of headdress above was made, it would have been possible to add that this was not only the reflection of marginality but also of their sense of freedom and extravagancy. Depictions of Gypsies being barefooted have no such positive connotations, however. It is a clear sign of poverty, what is more, that of subjection. The common opinion made a distinction and ranked the types footwear as well, placing the sandal (the footwear made of one piece of skin, in Hungarian bocskor) at the very end, and the boots at the very beginning of the scale. Using the same principle, they also ranked the people who wore this footwear. Having nothing to put on should express that they were the bottommost members of society.

Bare-headed

Today the headdress is more than just a piece of clothing, because it is worn on the head, the visual centre of the body. Its appearance is more emphasised as well. One of its functions is to symbolise the value (being an adult) of its bearer. Superiority and inferiority relations were very often expressed by whether the headdress was kept on or taken off. In the case of a situation where one man is standing with his hat on and another is standing with his hat in his hand in front of him, we may deduce who the lord and who the inferior is in an instant. It is a late adaptation to the values of the majority that for today the hat has become a prestigious piece of clothing for Gypsy men. One of the current visual clichés of Gypsies includes men wearing hats and women wearing colourful headscarves. One and a half centuries ago the situation was the reverse; almost all major members of society, lords and peasants, adults and children had some kind of headdress in their pictures, but hardly any Gypsies. The contemporary audience at that time probably felt that bare headedness was signifying both freedom (and extravagance) and subjection. If a look is taken at the contemporary photos, it becomes clear that Gypsy adults wore headdresses almost as often as members of the majority. Even in the photographs which were taken in studio settings, there are different headdresses. So far, the artists (and viewers) of the 19th century Gypsy drawings formed an involuntary judgment about the Gypsies by depicting them bareheaded; they considered them as people out of normality, out of orderliness but inferior. Another question is that for a long time the members of the majority accepted the Gypsies as such; they acknowledged their different way of life, even though they did not want to follow their lead. They would most probably have said: “we who wear headdresses are the ordinary, and they are the extraordinary, the bareheaded”. Only one element remains active today from this visual cliché: the old Gypsy woman with long, dishevelled hair. An elderly woman letting her hair down is still not considered to be acceptable by the Hungarian way of thinking; and if somebody wears her hair in such a fashion, she is considered to be someone who contravenes the social norms: a Gypsy, a foul or an artist –that is all the same after all.

Fortune telling, wizardry

Here's a Caravaggio painting which shows exactly this stereotype



Wizardry comes even before metal craftsmanship. This source, from around 1068, includes a Bulgarian legend of a saint mentioning certain “atsinganos”, who brushed off the wild beasts from the gardens of the emperor of Byzantium with their knowledge of wizardry. Although it is not entirely certain that this text refers to the Gypsies, the scholarly sources consider it, similarly to the other instances of atsinganos being mentioned in the forthcoming centuries ¹⁴Therefore, it may be claimed that the Gypsies arrived to Europe with some knowledge of wizardry -at least that is what people assumed in connection with them. In the first half of the 20th century, the visual cliché in the form of the Gypsy woman telling one's fortune and doing cartomancy appeared in Hungary as well, but it bore no connection with real life. This was only the acceptance of the general Western European set of visual clichés, later completed by the special Spanish -French stereotypes (great round earrings, girls dancing with tambourines, etc.). During the first half of the 20th century, the coquettish Gypsy girl showing her snow-white smile and red lips to the audience, or telling fortune by cards had become a strong international visual cliché. Eventually, the role had found its performers and the visual cliché had created reality: the Gypsy fortune teller woman can be found everywhere in Hungary.

Gold washers

There are several written sources concerning the Gypsy gold washers who lived in Early Modern Transylvania . In the 18 th century a very important source, Samuel Agustini identified the gold washers as Beash . One cannot be completely sure as to what extent this identification is correct, since there are no other sources mentioning this from the age of Agustini, nor from later times. What is known for sure, how ever, is that during the

¹⁴ A.Fraser, 2006.A cigányok . Budapest, 2006, p.52.

Principality (16th and 17th century), Gypsy gold washers were well known figures in Transylvania and remained active even in the 18th century. They most probably emigrated from there to the Hungarian Kingdom, where they appeared in the 18th century. A decree of Queen Maria Theresa said that the Gypsy gold washers had certain “privileged associations” in Hungary. It may indicate some kind of organisation, but this presumption should only be accepted with reserve. Those “associations” were rather licensed groups (companies), who were obliged to pay certain taxes and sell the gold they had collected to the state treasury at a given rate (mostly half weighed official gold money). At the end of the 19th century, the Gypsy gold washing practice had finished, mostly because the exhaustion of the digging sites and the development of technologies in gold mining. Therefore, another job opportunity disappeared out of the Gypsies’ sight again. Some gold washer Gypsies gained jobs at the mines in Transylvania, but it ended in a fiasco.

Horse dealers



Horse dealing is considered to be a traditional Gypsy profession not only by the majority of society, but also by the Gypsies themselves - it is part of how they define themselves. This is not entirely correct. Among the surveyed stock of pictures there is only one single piece depicting Gypsy horse trading. The lack of more pieces should guide one to be cautious with hasty judgments. It is known from written sources that buying and selling horses has been considered to be an occupation practiced by the Gypsies for centuries.¹⁵ If there is hardly any depiction of this activity, it must have a single explanation: the stereotype is much stronger than the reality behind it. The contradiction may have been caused partly by the need of a positive Gypsy self-image, a self-identification with this prestigious activity. It was strengthened by the fact that the Gypsies really bought and sold horses quite often. But we also have to add that the majority saw this selling and buying not as real trade. The simple fact is that the Gypsies were always ready to change their horses if they thought they could gain a profit, while the peasants (the majority of society) kept their animals usually for a

¹⁵B. Mezey, *A magyarországi cigánykérdés dokumentumokban*. Budapest, 1986, p. 56

lifetime. Still, a 16th century source reports that the Gypsies “change their horses frequently”. That is where the common opinion comes from.

Musicians

It is worth noting that there seems to be no other identifiable commonplace on the pictures depicting musicians . A testimony of no other fact, than that the majority of Romani musicians, especially with respect to the second part of the 19th century, lead to a much more settled lifestyle than those still errant. That is why errant Romani people had violins, too. However, it is not possible to conclude whether the image constructed in Transylvania about the musician Gypsy merely crammed together different commonplaces into one composition.

These stereotypes are shared by many sedentary people witnessing the Roma lifestyle amongst their houses, and making these assumptions- which proved to be true or false- based on the tests of time.

Despite these shared elements, however, diaspora scholars emphasise the fact that the Roma/Gypsies also lack some crucial diasporic features. This is particularly true for the feature that lies at the core of the classical notion of diaspora, a strong link with a homeland. Safran for example underlines that Roma/Gypsies have ‘no precise notion of their place of origin, no clear geographical focus, and no history of national sovereignty’ and that they are a ‘truly homeless people’ .¹⁶ As Barany argues, the Roma/Gypsies ‘are unique in their homelessness’; for them ‘every country is a “foreign” country, a “country of residence”’¹⁷ and this is the reason why their communities cannot be defined, as a diaspora. The second crucial diasporic feature that is amissing in the Gypsy case is a consciousness of their being a diaspora.

We think of the Roma not in substantialist terms as a bounded identity, but rather as an idiom, a stance, a claim. We think of them in the first instance as a category of practice, and only then ask whether, and how, it can fruitfully be used as a category of analysis. As a category of practice, ‘Gypsy’ is used to make claims, to articulate projects, to formulate expectations, to mobilize energies, to appeal to loyalties, a sense freedom. It is often a category with a strong normative change. It does not so much describe the world as seek to remake it, as various expressions of freedom-all coming down to a sort of breaking the norm, of being wildly unrestricted, whether we think of the horsedealer or the loose haired, bare chested woman; these positive or negative stereotypes all describe our desire for freedom, imposed on the Roma.

Before analysing the main feature of Gypsy practices, it is worth pointing out that for a long time only the non-Gypsies (Gadžé) have been interested in identifying the Gypsies’ origins, and not the Gypsies themselves¹⁸ . Since the first appearance of Roma/Gypsies in Western Europe, at the beginning of the fifteenth century, there have been constant attempts by Gadžé researchers to trace back their original homeland. The very terms with which the Romani people were originally named testify the incessant search for the Gypsy origins. In

¹⁶ W.Safran. ‘Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return’, *Diaspora* 1(1), 1991, pp. 86-87

¹⁷ Z.Barany, ‘Ethnic Mobilization without Prerequisites: The East European Gypsies’, *World Politics* 54, 2002, pp.277–307

¹⁸ L.Piasere, ‘De origine Cinganorum’, *Études et documents balkaniques et méditerranéens* 14, 1989, pp. 105-126

particular the term ‘Egyptians’ (the origin of the English ‘Gypsies’, the Spanish ‘Gitanos’ and the French ‘Gitanes’) derives from the belief, dating back to the late Middle Ages, that they were pilgrims from the Orient – a belief that in all probability the Roma/Gypsies themselves helped to spread¹⁹ among the Gadžé. As will be seen, it is only during the eighteenth century, when linguists discovered the Sanskrit origin of Romanes (the Romani language) that Roma/Gypsies started to be widely associated with India. However, a pervasive tendency still exists among different nations to consider the Roma as incapable of organising themselves, and their attempt at turning their internal diversity into a unified, transnational political movement are regarded by many as simply pointless.

Romani intellectuals have helped shape a common Romani diasporic identity in several ways. They have promoted the study of Romani culture, history and traditions and supported the diffusion of a common Romani language. The standardization of Romanes was achieved in 1990, when the World Romani Congress (WRC) adopted the standard Romani alphabet proposed by Marcel Courtiade. In the European Charter for Regional and Minority Languages of 1992 Romanes, after already being recognized in several European countries, was granted the status of a non-territorial language (together with Yiddish). Intellectuals regard Romanes as ‘the heart and soul’ of the Romani people, as the factor that ultimately unifies all Romani groups by allowing them to communicate across national borders:

It is our speech which is the greatest part of [Romani common heritage], and even among those populations whose Romani [Romanes] has been reduced to only a vocabulary, as in England or Spain or Scandinavia, it remains a powerful ingredient in Romani ethnic identity.²⁰

The diffusion of Romanes has been encouraged through a number of written publications and journals, with both national and international circulation, aimed at overcoming linguistic and physical barriers and promoting a better knowledge of Romani history and culture. A more recent trend has been the launch of online news and journals in Romanes and the creation of an impressive number of Romani websites and chat groups, which ‘have become one of the main mobilization tools for Romani activism’.²¹

For analytical purposes, we can distinguish between ‘external’ conditions and ‘internal’ factors that led to an ‘ethnic awakening’²² of the Romani community. The Roma have lived for a long time as a dispersed minority existing at the margins of the dominant society. This marginality is double-faced: it is on the one hand functional to their socio-economic system, allowing the Roma to minimise the risks of cultural assimilation and to confirm their identity and their particular lifestyle. This marginality leads to ‘political invisibility’ and exclusion from the public sphere. A main result of this exclusion has been for a long time the forgetting of the Romani Holocaust. On the other hand, Roma’s marginality is the result of active social exclusion on the part of the dominant group, and demands the

¹⁹ A.Fraser. *The Gypsies* (Oxford: Blackwell), 1992, p.62

²⁰ I.Hancock, D. Siobhan, and R.Djurić, (eds) *The Roads of the Roma* (Hatfield: University of Hertfordshire Press), 1998, p. 18

²¹ I.Klímová-Alexander, *The Romani Voice in World Politics: The United Nations and Non-State Actors* (Aldershot: Ashgate), 2005, p. 18

²² N. Gheorghe, and A.Mirga, *The Roma in the Twenty-First Century: A Policy Paper* (Princeton: PER), 1998, p.1

political mobilization of Roma/Gypsies based on affirmative action and on what Charles Taylor calls ‘the politics of recognition’²³

As already remarked, the most enthusiastic supporters of a global diasporic Roma community are the members of the International Romani Union.(IRU) In 2000, during the Fifth Romani World Congress, the IRU called for the recognition of the Romani people as a transnational, non-territorial nation unified by a common Indian origin:

We ask for being recognized as a Nation, for the sake of Roma and non-Roma individuals, who share the need to deal with [today’s] new challenges. We, a Nation of which over half a million were exterminated in a forgotten Holocaust, a Nation of individuals too often discriminated, marginalized, victim of intolerance and persecution, we have a dream, and we are engaged in fulfilling it. We are a Nation, we share the same tradition, the same culture, the same origin, the same language: we are a Nation. We have never looked for creating a Roma State [...]

To conclude, Gypsy stereotypes and images have been and are internally/externally diversified phenomena throughout history and all over Europe, not only in Transylvania, or Romania. This is largely due to their nature as social practices, thereby intrinsically context-specific and subject to change. Furthermore, the plurality of voices within the Gypsy diaspora discourse reflects the great differentiation of Romani groups and their diverse situation in their host countries – what Gheorghe and Acton have defined as the ‘Gypsy archipelago’²⁴

The representatives of Romani intelligentsia have adopted the diasporic frame for purposes of identity-building. In reconstructing the history of the Gypsy diaspora, the Roma elite and not only, write about Romani history, but in a way as to create it *ab initio*. They regard this act of re-writing as necessary in order to regain possession of an image monopolized and often distorted by the majority group. In their view, historical ‘reconstruction’ and ‘deconstruction’ of stereotypes are interrelated. Gypsy practices have supplied the Roma/Gypsies with an essential course of direction cultural/political/historical self-expression, allowing the emergence of the Roma as key figures with their own collective sense of their own programme for what needs to be done, while at the same time opening up new possibilities for collaboration between Gypsies and non-Gypsies.

References

- AGAMBEN, G. (1993) *The Coming Community*, trans. M. Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press)
- AUGUSTINI ab Hortis, S. *A magyarországi cigányok mai állapotáról, különös szokásairól és életmódjáról, valamint egyéb tulajdonságairól és körülményeiről*. Budapest/Gödöllő, 2009.009.
- BAKKER, P. et al. (2000) *What is the Romani language?* (Hatfield: University of Hertfordshire Press)

²³ C.Taylor, ‘The Politics of Recognition’, in A. Gutmann (ed.), *Multiculturalism and the ‘Politics of Recognition’* (Princeton, NJ: Princeton University Press), 1992, pp.25-73

²⁴ N. Gheorghe, and T.Acton) ‘Citizens of the World and Nowhere’, in W. Guy (ed.), *Between Past and Future: The Roma of Central and Eastern Europe* (Hatfield: University of Hertfordshire Press), , 2001 pp. 54-70

- BARANY, Z. (2002) 'Ethnic Mobilization without Prerequisites: The East European Gypsies', *World Politics* 54,
- BARI, K. (2009) *A cigányokról*. Budapest
- BRUBAKER, R. (2005) 'The "diaspora" diaspora', *Ethnic and Racial Studies* 28(1), pp. 1/19
- COHEN, R. (1997) *Global Diasporas: An Introduction* (London: UCL Press)
- FONSECA, I. (1996) *Bury Me Standing* (London: Vintage)
- FONSECA, I. (2010) *Állva temessetek el! A cigányok útja*. Budapest
- FRASER, A. (1992) *The Gypsies* (Oxford: Blackwell)
- FRASER, A. (2006) *A cigányok*. Budapest, Europa Kiado
- GHEORGHE, N. and ACTON, T. (2001) 'Citizens of the World and Nowhere', in W. Guy (ed.), *Between Past and Future: The Roma of Central and Eastern Europe* (Hatfield: University of Hertfordshire Press), pp. 54-70
- GHEORGHE, N. and MIRGA, A. (1998) *The Roma in the Twenty-First Century: A Policy Paper* (Princeton: PER)
- HANCOCK, I. (1987) *The Pariah Syndrome: An Account of Gypsy Persecution and Slavery* (Ann Arbor: Karoma)
- HANCOCK, I., SIOBHAN, D. and DJURIC, R. (eds) (1998) *The Roads of the Roma* (Hatfield: University of Hertfordshire Press)
- KLIMOVA-ALEXANDER, I. (2005a) *The Romani Voice in World Politics: The United Nations and Non-State Actors* (Aldershot: Ashgate)
- MEZEY, B. (1986) *A magyarországi cigánykérdés dokumentumokban*. Budapest
- OKELY, J. (1983) *The Traveller-Gypsies* (Cambridge: Cambridge University Press)
- PIASERE, L. (1989) 'De origine Cinganorum', *Études et documents balkaniques et méditerranéens* 14, pp. 105-126
- SAFRAN, W. (1991) 'Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return', *Diaspora* 1(1)
- TAYLOR, C. (1992) 'The Politics of Recognition', in A. Gutmann (ed.), *Multiculturalism and the 'Politics of Recognition'* (Princeton, NJ: Princeton University Press), pp. 25-73
- http://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Romania

COSTACHE OLĂREANU – „PARALLEL CONFESSIONS”**Elena Lazăr, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş**

Abstract: In the middle of recall, of evocation, Costache Olăreanu feels at home. The pleasure and ease of keeping the facts and those happenings, selected by his wedge, according to the echo which he had in his soul, at that time, they are a source of delight to the heart, a luxury, a grease for the author. Costache Olăreanu find in this confession, communion, a true happiness that apparently you can't miss a moment. Remembering with a joy of the soul, hard to describe, the writer makes the reader to reverberate in the same tone with his soul and bring him through places, time and events experienced. Some things like never before, the perfume of that old town, hidden between the hills, it track him until now, urging it to dreaming, making him relive it all, as would happen now in front of our eyes. The memories are so strong, so useful, making one piece with the present and the future in the past. In these pages of the novel, "Parallel Confessions", the author shall manifest a desire of full freedom, of exit from a system that has shackled his soul, in it intimate fiber, most intimate.

Keywords : confession, time, freedom, self portrait, autobiografism.

Costache Olăreanu este un scriitor de prestigiu ce a creat în special proză scurtă și romane. Cunoscut sub numele de „Școala de la Tîrgoviște”, alături de Radu Petrescu și Mircea Horia Simionescu „revoluționează” proza românească postbelică, făcând postmodernism avant la lettre, încă din adolescența lor literară, în anii 1940, apoi construind primele opere importante ale curentului în anii 1950-1960, publicate abia după 1968.¹

Primul roman „Confesiuni paralele”, se compune prin adăugarea unor instantanee dintr-o autobiografie comentată. Meandrele digresiunilor răspund spiritului inventiv, se abat de la calea dreaptă dintr-o tiranică voință a naratorului de a-și înfățișa detaliat propria viață, nemulțumit de o autobiografie pe care și-o făcuse în cinci pagini, o însoțește de mărturisiri paralele mai puțin abstracte și oficiale.²

În plinul amintirii, al evocării, Costache Olăreanu, se simte la el acasă. „Jocul” cu verbul nu-i deloc străin, un exercițiu al minții și al inimii. Plăcerea și ușurința rememorării faptelor și întâmplărilor, selectate de pana sa, în funcție de ecoul pe care l-au avut în sufletul său, la momentul respectiv, sunt un prilej de desfătare a inimii, un lux, un balsam pentru autor.

Costache Olăreanu află în această spovedanie, împărtășanie, o adevărată fericire de care, pare, că nu se poate lipsi nici o clipă. Rememorând cu o bucurie a sufletului, greu de descris, scriitorul îl face pe cititor să reverbereze, în același ton cu sufletul său aducându-l după el prin locurile, timpul și întâmplările trăite odinioară și care, din păcate, nu mai sunt, trezindu-i nostalgii.

Ceva din neasemuitul, din parfumul aceluia târg moldav, pitit între dealuri, îl urmărește și acum, îndemnându-l la reverie, făcându-l să retrăiască totul, ca și cum s-ar întâmpla acum, sub ochii noștri.

Atât de puternice, trebuitoare îi sunt amintirile, făcând corp comun cu prezentul și cu viitorul în trecut.

¹ . Ion Bogdan Lefter „Primii postmoderni: Școala de la Tîrgoviște”, Editura: Paralela 45, Pitești, 2003, p. 175

² . Zăciu Mircea, Marian Papahagi și Aurel Sasu „Dicționarul esențial al scriitorilor români”, Editura: Albatros București, 2000, p. 591

Ca și în anii inocenți ai copilăriei și „parțial” ai adolescenței când, constrângerii și rigorii ei, preferă libertatea spiritului și fantezia gândului, iar acum, prin acest lux al său (întoarcerea în timp cu toate ale lui), Costache Olăreanu își manifestă dorința de libertate plenară, de descătușare dintr-un sistem care i-a înregimentat ființa, în fibra ei intimă, cea mai intimă.

„Cel mai mult lucrăm cu degetele mâinii stângi. Cu ajutorul lor scriam sunetele în aer, le urcam sau le coboram, detaliam nuanțe, împărtășindu-le grupurilor de instrumentiste, opream la timp talgerele ca să nu producă prea mult zgomot, pe fagoți îi ajutam să iasă din anonimat, făceam loc piculinei. Mâna dreaptă dezlănțuia furtunile, dar și trăgea o cortină grea când se încheia câte o mișcare”.

Cum să nu reverberezi, la o asemenea rememorare care trăda o sensibilitate, care nu mai ținea oricum de sex.

„La uvertura «Egmont» înnebuneam. Atât de mult îmi plăcea bucata asta, încât zguduia casa. Pe scaune stăteau violoniștii, vioara a doua o puneam la fereastră ... pe pat se tăvăleau clarinetiștii, fagotiștii și cornii englezi, timpanistul cânta sus pe sobă (nu-i găseam un loc mai bun), iar harpetistele, revoltate, stăteau în dulapul cu rufe.”³

Peste ani, reeditându-și romanul, C. Olăreanu face o mărturisire, pe cât de surprinzătoare (dată fiind diversitatea de opinii legate de această operă de tinerețe), pe atât de lămuritoare : „Pot să spun că primul meu roman, *Confesiuni paralele*, cuprinde purul adevăr. Cu excepția lui Radu (Petrescu) și a lui Mircea(Horia Simionescu), care îmi cunoșteau întreaga viață, nimeni nu și-a închipuit că întâmplările descrise în carte sunt absolut reale, că n-am imaginat nimic.”

Cu această mărturisire, autorul spulberă orice îndoială cu privire la latura dominantă a romanului său, veridicitate sau pură ficțiune.

Chiar dacă întâmplările prezentate sunt reale, ele suferă modificări prin lumina pe care o aruncă scriitorul asupra lor (trecute prin filtrul amintirii) ca și prin unghiul și momentul în care sunt evocate. Împrejurările în care, nu de puține ori, cad umbre și nu lumini asupra lucrurilor, lăsându-l pe cititor, ușor în ceață, tocmai pentru că scriitorului par să nu-i fie clare până la capăt, în dorința sa de a-și elucida mistere, fie cât de târziu, de a-și afla propria identitate, mecanismul interior, resorturile intime care generau o stare sau alta.

Chiar dacă veridicul suferă alterări, interferând adeseori cu ficțiunea, raportarea la real, întoarcerea în timp la evenimente sau stări care i-au marcat existența, rămâne o constantă a epicii lui Costache Olăreanu.

Fiind și o operă de tinerețe, contactul cu realitatea, ca sursă, este foarte puternic, proiecția în imaginar fiind fragilă, abia la început, stilistic vorbind.

Este eul vibrând, nedetașat de evenimente sub imperiul lucidității, al intelectualismului rafinat, deși în toate există un început. Își face loc ironia, incipient, intuitiv, ca armă a unui scriitor în formare.

Ce e indubitabil, de netăgăduit, rămânând iarăși ca o constantă a creației sale, este dorința de a evoca, ori de câte ori i se ivește prilejul, nevoia confesării.

³ . Costache Olăreanu „Frica”. Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p.52

Parțial, se regăsește în el, darul moldoveanului , ușor introvertit, al târgovețului de a-și spune păsul. Poate sta și asta la baza oralității stilului lui Olăreanu care, nu întâmplător a fost numit de către unii un „alt Creangă”, al timpurilor și meleagurilor noastre.⁴

Flerul lui ține de o anume realitate, specific moldavă, de aici apropierea de marele povestitor, păstrând proporțiile, bineînțeles.

Cine nu cunoaște meleagurile hușene, unde scriitorul și-a petrecut primii ani de viață („zilele mele cele mai fericite, pe care nu aveam să le mai întâlnesc niciodată”), nu va putea sesiza cât e adevăr și cât adăugire în portretele și faptele immortalizate în paginile sale.

Numai un om al locurilor, dacă se poate unul avizat în ale scrisului poate despărți cu acuratețe realul de închipuire, aceasta din urmă văzută ca o latură complementară, necesară, întregitoare a demersului scriitoricesc, narativ, prin excelență.

Scriitorul este afiliat Școlii de la Tîrgoviște prin liniile directe care îi unesc pe cei trei unanim recunoscuți, dar se și detașează prin unicitatea și originalitatea sa , care fac din Costache Olăreanu un creator în sine independent, el și romanul său, inconfundabil totuși

Dacă e să-l comparăm, fugăr, cu un alt scriitor hușean, Gheorghe Chiper, autorul lucrării „Tîrgul trăsniților”, apare, încă de la primele pagini, originalitatea fiecăruia dintre ei.

Dacă Ghe. Chiper se apropie cu duioșie și nostalgie nedisimulată, vie, de locurile pitorești ale copilăriei sale, văzând în „trăsniții” evocați, niste figuri luminoase, tratând cu umor și condescendență până și personajele cenușii ale Hușilor, viziunea și părerea despre concitadini a autorului „Confesiunilor”, este cu totul alta, pornind de la tănuirea, nedevoalarea numelui localității în care prozatorul se naște (doar R. Este numele orașului) și până la optica, percepția dură, până la respingere., a locuitorilor acestui târg, care la Olăreanu sunt considerați în majoritatea lor bețivi, în timp ce celălalt autor dintr-un sentiment exprimat de simpatie (până la identificare!) îi numește, îngăduitor „băutori” iar nu bețivi, ținutul fiind unul, preponderent, viticol, latura aceasta a hușenilor, de oameni veseli, „bine dispuși” (astfel, oameni de ispravă!) s-ar explica oarecum.

„Dar ...când oamenii care au trăit și care mai trăiesc într-acolo, au inimă primitoare și sufletul înțelegător pentru toți și toate câte de Dumnezeu au fost lăsate sub soare, cum să nu te îndrăgostești de ce-a fost și de ce este...

Casele gospodărești de pe străzile întortoachiace, cu grădinițele lor, din care trandafirii suie cerdacul până la ferestre spre a-și cădelnița parfumul...adăpostesc suflete blajine, cu temeri de Dumnezeu și încredere în viață...”⁵

Niște „trăsniți – în sensul plăcut al cuvântului, niște oameni altfel decât oamenii din alte centre ale țării...

- Îți mai aduci aminte ,prietene, de săptămânile petrecute la noi în târg?...
- De târgul cu „trăsniții” și vinurile lui, cum să nu-mi aduc aminte? Ba încă, totdeauna îmi fac o vină că nu m-am dus mai des în târgul vieții neprefăcute.”(Ghe. Chiper).

Iată acum și percepția lui Costache Olăreanu despre același târg, atât de iubit de autorul prozei „Tîrgul trăsniților”, care este când asemănătoare, când complet diferită de a

⁴ . Ion Rotaru. „O istorie a literaturii române de la origini până în prezent”. Editura: Dacoromana, București, 2009, p.277

⁵ . Ghe. Chiper „Tîrgul trăsniților”, Editura: Cartea Moldovei- Ath. Gheorghiu,, Iași, 1943, pag, 8

concitadinului său, în funcție de amprenta lăsată de timp pe sufletul său, ca și de aspectele pe care naratorul vrea să le reliefeze cu pana sa acidă ori, măcar, ironică:

„Să încep chiar cu nașterea mea, care... s-a petrecut în 26 iunie 1928, în orașul R. , un oraș de șapte mii de suflete, cu case modeste și străzi întortochiate, cu o vegetație năbădăioasă, pătrunzând până și sub paturile oamenilor... cu dealuri mari și voinice înconjurând orașul din trei părți- poate lucrul cel mai frumos al acestei așezări- în fine, cu o viață tihnită, rareori străpunsă de cuțitul vreunui eveniment.

Toate lucrurile astea vi le spun nu pentru a fi , Doamne ferește!, pitoresc, ci doar pentru a vă atrage atenția asupra laturilor contradictorii ale sufletului provincial: pe de o parte, blândețe, aer supus și un fel de amânare a neplăcutului, ilustrat cel mai bine de expresia foarte mult folosită de concetățenii mei: «Ei, lasă, nu-i nimic!», și pe de altă parte o sălbăticie, o violență a purtării și a vorbelor, ca o supapă la repetatele și închisele în ei , necazuri...

Dacă nu m-aș mai fi întors acasă? Dacă aș fi continuat să merg cu nasul în blana parfumată, oricând și oriunde?...

Orașul natal! Ce era orașul natal spre care mă întorceam? Câteva clădiri mai arătoase, în rest, case povârnite cu geamuri mici, mirosind a lut și a lemn vechi, curți insalubre și străzi desfundate, cu noroaie eterne. Cu o lume mărunță, de orașeni nici măcar foarte ambițioși, clevetind toată ziua, iar spre seară retrăgându-se cu toții în odăile lor cu perne multe și copii mulți, și lăsând străzile câinilor și bețivilor...⁶

În acest oraș m-am născut, un oraș cu niște oameni mărunți dedați la plăcerea vinului și a mâncării... un oraș cu oameni care cad în gropi înaintea mortului, unde nici măcar nu te poți sinucide pentru că nu are clădiri înalte, ape adânci sau automobile”.

Nostalgicul Olăreanu pare să privească înapoi prin prisma experiențelor sale sufletești, a dezamăgirilor sale, nu puține, care îi rămân pe retină timp îndelungat și care îi impun, din păcate tonul amintirii. „Tărâmul” amintirilor, de care nu se poate desprinde (indiferent de vârstă!), este unul tipic provincial, născând în egală măsură și genii și monștri.

De aici starea hilară a personajului, un ins cu o identitate neregăsită, într-o goană continuă de a explora propriile hățișuri, mergând până la cea mai fragedă vârstă, clipe mustind, latent, de amintiri pline de umbre și lumini:

„-Renunț să te întreb de ce într-o scrisoare spuneai una și acum aflu cu totul altceva.

- Pentru că nu sunt sigur dacă acest personaj a existat sau nu...O fi existat și vreun nea Jenică, sunt sigur că a existat, dar atât de amestecat cu alte chipuri, siluete și vorbe încât cu greu pot să-l identific. Minte mea este plină de fragmente ce se alătură, de multe ori absurd, după o gramatică ce-mi aparține. Imaginea dominantă însă rămâne, pentru mine, cea a unei umanități strivite și stricate. Văzând lucrurile direct, eu nu păstrez despre acea perioadă decât o amintire acră și urâtă, plină de insanități. Dar nu mai puțin dacă întorc un buton, să-i zicem, al pitorescului, atunci lucrurile apar altfel. Nea Jenică devine un bătrân sfătos..., iar colegul care a zis despre mine la sedință că citesc literatură pornografică, un ins plin de haz.⁷

Personajul, iar în spatele lui autorul, însuși, admite a se fi contaminat de o anume mentalitate a târgului de provincie, fapt din care cauză se poate vorbi și de o oarecare relativitate a „unor fapte care, deși foarte concret delimitate , au avut pe plan mental niște

⁶ . Costache Olăreanu, op. cit. , p. 110

⁷ . Idem, p. 104

„continuări”, ce nu mai au nici o legătură cu realitatea...Puși, apoi să istorisim întâmplarea unei alte persoane includem , aproape fără să ne dăm seama și cuvintele pe care adversarul nostru nu le-a auzit (rostite „după un timp și în absența adversarului, replică crudă și oarecum definitivă”). Este dacă vreți, un fel de compensație și, în același timp, mica noastră istorie adnotată și adăugită, câteodată, foarte mult adăugită”.

Impactul raportului ficțiune-real este , după părerea mea un fals impact, importantă fiind opera în sine, produsul artistic final, un roman a cărui textură cuprinde ingrediente dintre cele mai diverse și mai rafinate, în susținerea demersului epic.

Deși cartea se constituie din felii de viață dispartate, fără o ordine anume (totul fiind o pendulare între prezent și trecut), în final, toate aceste episoade iau forma unui tot unitar care se numește C. Olăreanu, vorbind cititorului, prin intermediul personajului său, despre o existență tumultuoasă, învolburată, nu lipsită de pitoresc (comică, chiar!) dar și de neprevăzut, până la dramatism, estompat, însă, de atitudinea sa diplomată, structural precaută.

Autorul se arată de-a dreptul sedus de propria narațiune, fiecare episod duce inevitabil la altele, pofta și plăcerea relatării nu pot fi anihilate.⁸

Falsele autobiografii sunt subterfugii ale personajului și, implicit ale autorului, dictate de momente limită din viața scriitorului care i-au deviat adesea parcursul, clipe despre care autorul, prin personajul său, își amintește cu multă, multă amărăciune, abia stăpânită:

„Sunt flămând și slăbit, tovarăși! Masa la cantină e mai mult decât mizerabilă, iar de dormit dorm într-un salon de douăzeci și două de paturi înghesuite, în care n-ai nici cum să te miști, nici cum să te odihnești. Aerul este imposibil... Ce citesc?... Citesc pe Platon și Aristotel, pe Descartes și Călinescu, îi țin sub pernă pe Blaga și Arghezi, în tramvai îl deschid pe Dante. Mi s-a spus în atâtea rânduri că nu citesc cărțile de școală... Ce păcat am săvârșit? Că am eșuat-o de la început , sistematic, fără îngâmfare, dar și fără ezitări?

Cuvintele dumneavoastră, dragi tovarăși, cuvinte care mă ard la inimă și mă fac să stau în bancă fără respirație și alb la față, sunt niște blocuri de piatră prăvălite peste ceea ce am încercat să fiu, cu disperare.

De aceea vă cer înțelegere, cât de puțină. Nu vedeți că eu, eu fără Mărioara asta a mea sunt lipsit de apărare?...

Închei dară scurta mea luare de cuvânt , desigur fără a fi epuizat toate problemele, strigând cu disperare (vă rog să nu aplaudați!): Ah, ce mult o iubesc pe Mărioara!”

Ironie sau nu, strigătul acesta trădează suferința (întâlnită, de altfel și în alte pagini) unui Adam expulzat din Rai, dintr-o viață tihnită(cu bune și cu rele) cu care nu se va mai întâlni ulterior, oricâte alte satisfacții i-ar oferi aceasta.

De unde, creațiile sale, mai toate cu reveniri în trecut, apoi revenirile, la propriu, din timp în timp, pe meleagurile unde a văzut lumina zilei:

C. Olăreanu nu face în cărțile sale altceva decât să-și rescrie continuu biografia.⁹

Și lucrurile! Cât de reale îi sunt lucrurile care îl leagă strâns. Acum, aici! N-a scris el o carte intitulată chiar așa: „Lucrurile care ne leagă?” va scrie C. Olăreanu într-o pagină din „Ficțiune și infanterie”, mai târziu.

⁸ . Mircea Dragolea „În exercițiul ficțiunii : eseuri despre Școala de la Tîrgoviște”. Editura: Dacia, Cluj-Napoca, 1992, p.151

⁹ Ion Bogdan Lefter, op. cit., p.174

„O sută de file în care încercase să comprime toate senzațiile avute de-a lungul anilor, de la firele de iarbă ce-i gâdilau tălpile în copilărie până la palmele umplute de sânii fetelor îmbrățișate. Dar numai senzații, nu idei și sentimente, la astea se pricepe orcine. Un milion de senzații, de nuanțe olfactive, gustative, vizuale sau auditive, în valuri neîntrerupte, umflându-i pielea, ochii, mâinile, genunchii de microorganisme, ca după scufundarea într-un lac.

Să le porți cu tine și să le simți permanent, așa cum o plantă foarte sensibilă își simte în orice moment cea mai îndepărtată frunză... Un fel de carte de telefon a senzațiilor. Un simplu apel și cea căutată zbârne în ureche sau pe braț...

...ce carte! O rupsesse în mii de bucăți... Totuși o scrisese cu o pornire dementială. Un fel de război al lui cu elementele, cu acei atomi ai existenței, invizibil, plouând asupra sa cu tone de amănunte, pe care alții le uită, dar el, nu le poate uita. Și cum ar fi putut uita grămezile de lucruri, mici și disparate, care i-au călit ochii, brațele, nasul, urechile, pielea, făcându-i-le apte pentru „ideile” de mai târziu?

Așadar scriitorul așterne gânduri cu toată ființa lui, cu toți porii. Nu întâmplător realitatea îi este mai dragă decât orice improvizație(oricât de rafinată și la locul ei, pusă). Îl leagă, face parte din el, cordon ombilical, de unde și nevoia de a lămuri lucrurile în romanul reeditat, „Frica”, unde, repet, subliniază că faptele narate sunt reale, fără vreo altă intervenție a scriitorului.

Înseamnă că ceea ce pare a fi „adăugat” ține de scriitorul, de construcția în pagină, ori de ansamblul romanului, făcând acțiunea mai complexă, îmbrăcând realitatea nudă, dând unitate conținutului, incitând la lectură, fiindcă C. Olăreanu rămâne un povestitor fermecător, întreținând interesul cititorului prin prospețimea trăirii(a retrăirii mai bine-zis!), spirit sclipitor, ironie și rafinament, toate dublate de o anume discreție, sfială în fața a tot, rareori răbufnind în invective.

Fire singuratică și rebelă, un neajustat la „imperativele” școlii sau ale vremii, încă de pe acum, din anii adolescenței, face saltul spre o lume imaginară, „paralela” cu cea trăită, compensatorie și complementară. Mai întâi se cufundă în lumea cărților pe care personajul le devorează, abandonând, cu ușurință bibliografia impusă la școală pentru care nu simțea nici o atracție, neconsiderând-o utilă, nici pentru suflet, cu atât mai puțin pentru spiritul său.

Este, poate, prima cărămidă pe care personajul romanului, T. o pune la temelia devenirii sale. Au urmat apoi, alte și alte „refugii” din care femeile nu lipsesc, ba dimpotrivă, ocupă un loc privilegiat în viața sa, deși, unele dintre ele, dacă nu i-au complicat existența, nici nu i-au simplificat-o.

Prozatorul din spatele personajului își asumă, însă, cu stoicism, finețe și umor întreg „bagajul” cu care a navigat, curajos pe valurile învolburate ale existenței sale modificându-și din „joc” sau necesitate, după caz, propria autobiografie, „timpurile” trăite având și ele un rol hotărâtor în aceste fluctuații ale personajului său.

În „Istoria Literaturii Române- de azi pe mâine”, Marian Popa susține că naratorul Domnul T. poate fi o replică la Doamna T. dintr-un roman camilpetrescian, care concepe niște istorii fără relații între ele și fără a determina schema relativ romanească.¹⁰

¹⁰ Marian Popa „Istoria literaturii române- de azi pe mâine”. Editura: Fundația Luceafărul, București, 2001, p.987

Scriitorul lasă, nu odată, perdeaua peste momente care-i înnegurează amintirile, adumbrindu-i privirea, dorind să le păstreze numai pentru sine. Aici intervine, discret și cerebral, ironia prin intermediul căreia prozatorul ocolește sau amână confesiunea, devoalarea totală.

Scriitorul nu se descoperă complet în fața cititorului, ci lasă o undă de mister, de „supoziție”, cum o numește el, generatoare de mister, îndoială și întrebării pe marginea personajului. Nu întâmplător apare disputa aceasta de opinii, cât e real și cât ficțiune în opera lui C. Olăreanu, care, încă, generează discuții. Olăreanu însuși menține uneori o anume stare de ilaritate și ambiguu, nelimpezire oricum în momente când chiar vrea să precizeze un lucru:

„-Vrei în acest fel să justifici...

- Micile noastre neadevăruri biografice...
- Și ce înseamnă la urma urmelor, toate astea?
- Că ar trebui s-o iau de la capăt și să vă povestesc viața mea căutând, bineînțeles, să despart amănuntul real de cel adăugat de mine, inventat. Desigur e doar o supoziție.”¹¹

Împătimit de arta evocării, a rememorării, C. Olăreanu te duce cu el, procedând prin multiplicare, poveste din poveste, romanul său devenind asemenea unui bulgăre de zăpadă care tot crește, crește, stârnind interes. Sufletul personajului este în permanent neastâmpăr existențial dorind să se descătușeze, să dezlege, să-și pună întrebări, adesea retorice, să caute, să afle.

Este un fel de a spune la Olăreanu: „s-a încheiat romanul” pentru că senzația e alta, că povestea continuă, se poate prelungi la nesfârșit, autorul fiind genul omului care-și lasă rest de tramvai, scoțând când nu te aștepți câte un as din mânecă cu care să-și surprindă cititorul. Dacă filonul de rezervă a secăt, închipuie un altul, la fel de verosimil și fascinant, după nevoie.

E greu de depistat, din acest punct de vedere, unde încetează veridicul și unde începe fantezia, nemaivorbind de faptul că, adesea ele se întrepătrund, dând paginii, culoare în plus și sens.

În semn de omagiu, pentru că nu a lăsat să piară fiorul iubirii în tumultul vieții, odată cu trecerea necruțătoare, ireversibilă a Timpului, poeta hușeană Aura Dan îi dedică scriitorului, acest poem emblematic.

„Confesiuni paralele”

lui C. Olăreanu

Șoptesc, poemele, din închisori:

„Cum strânge, cerul, uneori!”

Șoptesc, poemele, din Infinit:

„Cât te-am iubit! Cât te-am iubit!”

Șoptesc de printre nouri, stele:

¹¹ Costache Olăreanu, op. cit., p.105

„Albastre-s dorurile mele!...”

Șoptesc tăcerile-n fâneți:

„Ce trist e ceru-n dimineți!”

Timizi, doi tineri, își șoptesc

De patime, fiori, trezesc.

Pe boltă, Luna, blând, veghează

Iubirile care durează.

Bibliografie

Chiper, Ghe. (1943) *Tîrgul trăsnițiilor*. Iași, Editura: Cartea Moldovei- Ath. Gheorghiu

Dragolea, Mihai. (1992). *În exercițiul ficțiunii : eseuri despre școala de la Tîrgoviște*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Lefter, Ion Bogdan. (2003). *Primii postmoderni: Școala de la Tîrgoviște*. Pitești: Editura Paralela 45.

Olăreanu, Costache. (2002). *Frica*. Pitești: Editura Paralela 45.

Popa, Marian. (2001). *Istoria literaturii române- de azi pe mâine*. București: Editura Fundația Luceafărul.

Rotaru, Ion. (2009). *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*. București: Editura Dacoromana.

Zaciu Mircea, Marian Papahagi și Aurel Sasu. (2000). *Dicționarul esențial al scriitorilor români*. București: Editura Albatros.

THE INTERPRETATION OF IOANICHIE OLTEANU’S BALLADS

Delia Natalia Trif (Anca), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: Once with the publication of the first ballads Ioanichie Olteanu is considered, rightly initiator of a new poetics, whit Radu Stanca.

The lyric of the poetis ancoredin real world based on authenticity, in an era when fashion was still poet interbelic. Ballads known of the author are: Ballad cheating husband, Ballad suicidal, Sunkey ballad.

Keywords: ballads, authenticity, lyric, initiator.

Odată cu publicarea primelor balade, Ioanichie Olteanu este considerat, pe bună dreptate, inițiatorul unei noi poetici, alături de Radu Stanca. Lirica poetului este ancorată în real, bazată pe autenticitatea lumii, într-o epocă în care la modă era încă poetul interbelic.

Poet original și inovator, Ioanichie Olteanu mizează pe dezinvoltura unor procedee expresive, precum prozaismul, discursivitatea narativă, reportajul, pasișă dorind să discrediteze toposuri literare excesiv valorizate, mituri și solemnități, intangibile încă în concepția multora.

Concepția lirică a lui Ioanichie se aseamănă foarte mult cu a lui Radu Stanca prin ironie și autoironie, luciditate, umor și joc verbal, detașare, intertextualitate și aluzii livrești, anticipând astfel declinul lirismului modern și apariția unei noi poetici, a postmodernismului.

Față de Radu Stanca și Ștefan Augustin Doinaș, acest baladist original ar fi fost mai interesant decât toți dacă ar fi perseverat să scrie, deoarece în substratul operei sale epice relatează evenimente reale în care inserția fantasticului nu depășește o doză realistă inefabilă. Autorul baladelor stăpânește un limbaj viguros, în care limfa lingvistică svâcnește frust, extrasă din trăirea directă, fără să fie trecută prin distilerile sterilizante ale culturii.

Astfel, putem vorbi de un Ioanichie Olteanu mai eretic, care nu dorește nicio clipă să piardă contactul cu lumea reală, la el existând și o priză ironică de real, aparținând stării atitudinale persiflante, specifice poezilor din grupul lui Geo Dumitrescu.

Baladele „cherchistului” aduc în primplanul epic personaje bizare, figuri ale unor personaje ciudate, tratate cu umor, ironie și autoironie.

Întreaga creație artistică a lui Ioanichie este un joc de interferențe între ideal și real, prin raportarea iluziilor fanteziste la real, în prima parte a creației, sau prin reinterpretarea realității și traducerea ei în imaginar, în partea a doua.

Baladele cele mai cunoscute ale autorului sunt: *Balada înecaților*, *Balada sofului înșelat*, *Pășania teologului cu arborele*, *Balada sinucigașului*.

Poetul utilizează în aceste balade, resursele umorului negru, în care grotescul și carnavalescul se întrepătrunde cu unele accente ale poeziei cotidianului de mai târziu.

În *Balada sofului înșelat* este conturată o atmosferă plasată între înscenarea ludică și insertul narativ cu iz carnavalesc în care dragostea, gelozia, remușcarea se concentrează în versuri eliptice.

Această baladă a făcut senzație în rândul grupării sibiene.¹

Tema acestei balade o constituie gelozia și răzbunarea „soțului înșelat”.

Vocea narativă aparține protagonistului „soțului înșelat”, un moșier rănit nu atât în orgoliul său masculin, cât în idealul său de a trăi în acord cu „strămoșii”:

„Când a pășit întâi pragul/ în casa părinților mei/ lăsa-i vânătoreea și amicii de dragul/
surâsului, ochilor ei./ Stam ceasuri întregi lângă mâna/ care-mi ștergea de pe frunte țărâna./
Printre holde și codrii am purtat-o să guste/ mireasma sângelui greu de strămoși;/ între
coapsele-i june și robuste/ leagăn vedeam de copii sănătoși/ - Soție ziceam, scumpă soție,/
bucuros lângă tine sunt foarte;/ înfipți împreună cu temei pe moșie/ nu ne mai temeam de
moarte.”²

Evident, între viziunea idilică a soțului și statura moral-pihologică a soției se deschide o prăpastie, fiind două mentalități opuse: una a calmului, a reculegerii terestre, cealaltă, a soției, desprinsă de planul terestru, tânjind după necunoscut.

Femeia, în această baladă întruchipează străina care tulbură simțurile bărbatului. Ea are o statură existențială, marcată de un instinct bovaric, singura soluție prin care se poate depăși universul familiar, investit de reflexe negative, fiind un spațiu miraculos și benefic, iubirea: „Înțeleptelor mele cuvinte/ ea zâmbea ca trezită din vis,/ urmărind poate absentă în
minte/ nu știu ce taină, pierdut paradis./ În ochii ei mari strălucea o lumină/ atât de ciudată,
atât de străină .../ Cert e, femeia aceasta/ (mai târziu cu durere-mi spuneam)/ deși o iubesc, nu-
i nevasta/ cuminte pe care mi-o doream./ În vreme ce eu mă trudes pe ogoare/ și umblu
pădurile, biet, ea stă și citește romanțuri ușoare/ sau scrie-n caietul secret.”³

Următorul tablou epic surprinde drama iubirii înșelate, Ioanichie Olteanu notând, cu subtilitate psihologică, toate nuanțele geloziei și toate frământările interioare ale soțului înșelat.

(„De-atunci luni vreo patru trecură/ și aș fi uitat acest incident/ de n-ar fi avut o figură/
tot mai străină, mai tristă, un chip mai absent./ O vedeam ofilită pe zi ce trecea/ și-n ochii-i pe
altul vedeam./ Eu plecam dimineața săltând cu mai multă furie în șea/ și seara foarte târziu
mă-ntorceam./ Până ce azi când intra-i în cămară/ la ea, îi zisei cu glas tunător:/ <<Soție,
poamă dulce, poamă amară,/ am să te-nchid sub zăvor...>>/ Și tăcu-i speriat: ea zâmbea
sfidător!/ În ochii ei mari ca-ntr-o limpede apă/ văzui încă o dată pe cel dansator/ tot zâmbind
ca și ea, cu privirea șireată.”)⁴

Scena uciderii soției infidele se consumă sub privirea cititorului: „Înnebunit de necaz/
și ars ca de flăcări, de fire, / îi puse-i mâinile groase-n grumaz - / muiere, perfidă muiere.../
Acum voi lăsa-o pe patu-i culcată/ mai albă, mai albă ca varul/ și zâmbitor voi ieși pe terasă/
unde m-așteaptă notarul.”⁵

Ceea ce pedepsește eroul nu este trădarea ci inadecvarea femeii la visul său patriarhal. Crima însăși scoate în evidență umorul negru ca mod de reinstaurare naturală a lucrurilor.

1 Petru Poantă, *Ioanichie Olteanu, baladistul*, în *Apostrof*, VIII, 1997, nr. 4, p. 4

2 *Balada soțului înșelat*, în *Revista Cercului Literar*, I, 1945, nr.1, p. 25-27

3 Ibid

4 Ibid

5 Ibid

Altă baladă semnificativă a lui Ioanichie Olteanu este *Balada înecașilor*, capodoperă de ironie metafizică care face posibilă întâlnirea dintre viață și moarte, precum în celebrele „epitafuri” ale lui Edgar Lee Masters din *Antologia orășelului Spoon River*.

Balada înecașilor prezintă un decor în care predomină imaginile dezmembrării, ale risipei și pierderii în imensitatea acvatică. Atmosfera dominantă e una de carnavalesc cu inervații livrești în care terestru și acvaticul, binele și răul se află într-o conjuncție revelatoare: „Așa până când într-o zi pe un vapor mare/ am fost aruncați șapte în mare, - / trebuia să se recurgă la acest mijoc/ fiindcă nu mai era de mâncare./ Disperați valurile am despicat,/ dar probabil că până la fund am sucombat./ Nu știu cât a trecut de la acest accident - / când ne-am revenit ne descompuneam lent;/ câteva celule le împrumutasem ca hrană/ la vecini: niște pești luminoși și o actinie bălană./ Acum cu membrele în risipire/ stăm aici în mare fericire/ și nu știu de ce (cel puțin mie) nu-mi pare deloc straniu/ că mi-a pătruns apă în craniu/ și că mi se zărește prin carnea străvezie un femur/ extrem de alb și pur./ Luna ne mai vizitează și aici înaltă și goală,/ dar mai mult ca o presimțire domoală,/ cu chipul ei tot așa de ciudat și livid/ irizat prin imperiul lichid.”⁶

Camuflarea în adânc provoacă o stare de beatitudine, de confort în așteptarea judecății de apoi, când sufletele vor părăsi corpul contopindu-se astfel cu înaltul: „Altfel o ducem bine. Aici putrezim în tăcere/ cu peștii morți, cu algele ce nu mai au putere/ să se înalțe sus către cer/ să vâneze vreo corabie sau baream vreun corăbier (...)/ Așteptăm însă toți/ șapte și câți or mai fi pe departe, mateloți,/ aventuri etc., o noapte mai supremă decât toate nopțile supreme/ când trâmbițele cerești o să ne cheme; / atunci ne-om aduna atomii împrăștiați în mare/ trăind clipe de grea frământare/ și ne vom ridica balansându-ne lin/ să spargem suprafața tărâmului marin.”⁷

Povestea înecașilor lui Ioanichie Olteanu răzbate un tragism detașat, transfigurat de însăși trecerea lui în baladă.

Balada sinucigașului este o operă în care „lirismul purității” îmbracă forma unui nihilism, suferat de atmosfera nocturn-hibernală dar și de fronda cinică ce contrapunctează tăios monologul apocaliptic al „sinucigașului”: „Iubito, aerele tale sportive și lejere/ dorm sub zăpadă un somn neguros/ dimpreună cu sângele albastru apos/ care freacă subțire prin artere.”

Bibliografie

Balotă, Nicolae, *Labirint*, București, Editura Eminescu, 1970, p.340

Balotă, Nicolae, *Un poet al tăcerilor*, în *Luceafărul*, 1997, nr. 13, p. 19

Boldea, Iulian, *Literatura română târgu-mureșeană postbelică*, în *Tribuna*, IX, 2000, nr. 1-2-3, p. 48

Boldea, Iulian, *Ioanichie Olteanu și Cercul Literar de la Sibiu*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Tîrgu-Mureș, Editura Ardealul, 2009, p.139 – 149

Csoma, Ana, *Scriitori români mureșeni. Dicționar bibliografic*, Tîrgu-Mureș, Biblioteca Județeană Mureș, 2000

6 I. Olteanu: *Balada înecașilor*

7 Ibid

- Crohmălniceanu, Ovid S; Heitmann, Klaus, *Baldele lui Ioanichie Olteanu în Cercul literar de la Sibiu*, București, Universalia, 2000, p. 152-166; *Ioanichie Olteanu traducător al lui Esenin. Alte tălmăciri*, ibidem, p. 353-354
- Crohmălniceanu, Ovid S., Heitmann, Klaus, *Baladele lui Ioanichie Olteanu în caiete critice*, 1999, nr. 6-7, p. 40-42
- Datcu, Iordan, Introducere la volumul *Zburătorul. Balade culte românești*, București, Minerva, 1973, p. XXVI (B.P.T., 774)
- Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*, coordonator Dim. Păcurariu, București, Univers, 1979, p. 282
- Dicționar general al literaturii române*, IV, (L-O), București, Editura Univers enciclopedic, 2006
- Dicționarul scriitorilor români*, M-Q, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, București, Albatros, 2001
- Doinaș, Ștefan Aug., *Amintirea lui Ioanichie în România literară*. XXX, 1997, nr.14, p.7
Reluat parțial în comentariul *Un post modern avant lettre: Ioanichie Olteanu*, în *Scriitori români*, București, Editura Eminescu, 2000, p. 129-134
- Doinaș, Ștefan Aug., „În Cercul literar de la Sibiu m-am născut a doua oară”, în *România literară*, XXXVIII, 2005, nr. 22, p. 16, Interviu de Mircea Iorgulescu
- Doinaș, Ștefan Aug., *Un post modern avant la lettre: Ioanichie Olteanu*, în *Scriitori români*, București, Editura Eminescu, 2000, p. 129-134
- Manu, Emil, *Ioanichie Olteanu și „Ceasul plantelor amare”*, în *Eseu despre generația războiului*, București, Cartea Românească, 1978, p. 15, 281, 298-300, 307-310, 381, 401
- Horea, Ion, *Mentorul meu literar în Acasă*, I, 2008, nr. 4, p. 51-52
- Negoșescu, I., *Glose la poezii tineri de azi*, în *Scriitori moderni*, București, Editura pentru literatură, 1996, p. 459
- Nistor, Eugeniu, *Rânduri pentru neuitarea lui Ioanichie*, în *Izvoare filozofice*, tom 4, Tîrgu-Mureș, Editura Ardealul, 2009, p. 150-153
- Poantă, Petru, *Ioanichie Olteanu, baladistul*, în *Apostrof*, VIII, 1997, nr. 4, p. 4
- Maxim, Ion, *Trei prezențe poetice: Radu Stanca, Ștefan Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu*, în *Orizont*, XXI, 1970, nr. 7, p. 51-52
- Vasilescu, Stelian, *Romember Ioanichie Olteanu*, în *Al cincilea anotimp*, Oradea, I, 1997, nr.3, p. 7

I. L. CARAGIALE AND VATRA LITERARY MAGAZINE

Nicoleta-Doina Pop (Pocan), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The understanding of Caragiale's work has been a constant challenge along the time. His work has taken shape of a mirror which reflects his age but also our contemporaneity. The complexity of his epic universe explains the interest that still stirs Caragiale's work. Current interest in actuality, the unique ability to "see" and reflect his epoche, the passion for media, inexhaustible verve, and the rigor of his argument have emerged him as genuine "journalist by profession". Vatra Magazine is one of the publications whose founder was, along with Ioan Slavici and George Coşbuc.

Key words: journalist, Caragiale, Varta magazine, media, culture

Receptarea operei lui Caragiale a constituit de-a lungul timpului o permanentă provocare. Creația lui a căpătat conturul unei oglinzi poliedrice în care se reflectă epoca sa dar, în egală măsură, și posteritatea. Complexitatea universului scriitoricesc, deschiderea către multiplele perspective de interpretare pot explica permanenta sa actualitate și interesul crescând pe care îl stârnește în continuare Caragiale.

De la debutul său ca jurnalist (în 1873, la revista *Ghimpele*), Caragiale a făcut de toate, de la corectură la directorat, s-a exprimat în toate genurile publicistice, de la știri, la cronici teatrale sau articole de opinie. A abordat o problemă diversă, firească pentru un autor care se caracteriza astfel: "*simt enorm și văd monstruos*". Interesul pentru actualitate, capacitatea unică de "a vedea", pasiunea pentru presă, verva inepuizabilă, rigoarea argumentației, spontaneitatea cu care se mișca în spațiul comicului (reflectat în toate formele sale de manifestare), întreaga artă a scriiturii l-au impus ca veritabil "ziarist de profesie".

Prezența consistentă și consecventă a ziaristului în spațiul literaturii și a scriitorului în publicistică implică multiple interferențe în raportul **realitate** (publicistică) - **ficțiune** (operă) -(interferențe absolut necesare înțelegerii operei, pe de-o parte, cât și cunoașterii "spectacolului" propus de presa românească din acea vreme, pe de altă parte). Pragul dintre discursul publicistic și cel literar e trecut de Caragiale cu o ușurință mereu surprinzătoare. Genurile publicistice se transformă aproape firesc în literatură iar articolele sale sunt îmbibate de literaritate.

"*Eu scriu pentru dumneata, cititorule*", afirma Caragiale. Formula are o valoare emblematică și îi va governa atât literatura cât și publicistica. Se simte o anume stare și o anume atitudine comună. Comună este și "*ocupația cea mai răspândită în lumea lui Caragiale: statul de vorbă*", după cum spunea Mircea Iorgulescu în lucrarea sa **Marea trăncăneală** - eseu despre lumea lui Caragiale

Caragiale - jurnalistul "stă de vorbă" cu cititorul său pentru că, așa cum observă Adriana Chițoi, "*Publicistica lui Caragiale acreditează imaginea unui cititor complice. La nivel textual această complicitate este în strânsă legătură cu teatralitatea discursului său publicistic.*"¹

Acest lucru e evident în utilizarea formelor adresării directe (implicite sau explicite), a dialogului ca factor de teatralitate, și a mărcilor oralității, care particularizează scriitura lui publicistică: "*Va întreba cineva*", "*Dumneata știu ce-ai să-mi zici*", "*Ce putem noi să*

¹ Adriana Chițoi - *Caragiale publicist*, Ed. Tritonic, București, 2005, pag. 87

zicem?", "Atunci, dacă e așa, zii dumneata, cititorule,", "ți s-a întâmplat poate, cititorule, ca și mie, "Iubite cititorule", "Stimate cititorule" etc. Caragiale nu-și ignoră niciodată cititorii și, poate, tocmai aceasta atenție pe care o acordă receptorului său i-a asigurat longevitatea jurnalistică.

De-a lungul a 40 de ani de presă a colaborat la peste 30 de gazete (pe unele le-a creat singur sau cu ajutorul unor colegi de breaslă) și a publicat sute de articole. Câteva dintre revistele pentru care a scris au fost:

Claponul, Calendar al Claponului, Ghimpele, continuând cu România liberă, Timpul (unde se va și angaja), Moftul român, Vatra, Gazeta poporului, Epoca literară, Povestea vorbei, România jună, Pagini literare etc.

În peisajul publicisticii culturale românești, revista *Vatra* stă sub semnul unui destin remarcabil. Aflată în descendența nobilă a *Daciei literare* și a *Tribunei* sibiene, revista *Vatra* a apărut în 1894 la București, având subtitlul "*Foaie ilustrată pentru familie*". Alături de I.L. Caragiale, întemeietorii revistei au fost doi dintre cei mai de seamă scriitori ai epocii: Ioan Slavici și George Coșbuc. Orientarea național-tradiționalistă este explicit exprimată în articolul-program intitulat sugestiv *Vorba de acasă*. Intenția celor trei fondatori era aceea de a contribui la unificarea culturală și spirituală a românilor, depășind granițele politice arbitrare.

Revista a apărut, în opinia lui Șerban Cioculescu, din inițiativa lui Caragiale care, auzind că editorul G. Sfetea s-a hotărât să scoată o "foaie ilustrată pentru familie", a apelat mai întâi la Slavici:

"*Dragă Slavici,*

Vrei să ne întâlnim într-o zi împreună cu Coșbuc și cu Sfetea, librarul, pentru ca să vorbim despre o afacere care, desigur, te-ar interesa?"

Înființată în 1894, la București, revista *Vatra* va avea o apariție bilunară, cele 44 de numere fiind publicate între 1 ianuarie 1894 și august 1896 (în primul an a avut o apariție regulată, pentru ca în 1895 să apară doar 15 numere, iar în 1896 ultimele 4 numere ale revistei). Titlul simbolic al revistei, ca și articolul-program *Vorba de acasă*, indică intenția celor trei fondatori de a îndruma creația literară spre tradițiile comune ale vetrei strămoșești:

"*Trebuia să ne întoarcem, pe cât întoarcerea mai e cu putință, la vatra strămoșească, la obârșia culturală a noastră.*"²

Revista apare într-o atmosferă de tensiune politică și socială. Acutele probleme sociale și naționale reveniseră în actualitatea politică, răscoalele din 1888 și 1894 readucând în prim plan problema țărănească. Rezolvarea acestei probleme sociale majore devine un deziderat al epocii și se subordonează idealului unității naționale. Din acest motiv redactorii revistei sunt preocupați în special de funcția socială a literaturii, care trebuie să reflecte elementele tradiționale și naționale. Conștientizând riscul îndepărtării de tradiție și primejdia pe care o reprezintă "literatura marfă", *Vatra* consideră că adevărata cale spre literatura veritabilă este întoarcerea la tradiție, la "obârșia culturală".

În viziunea celor trei scriitori, semnatari ai articolului program, specificul național se suprapune celui țărănesc "*Așa cum în desvoltarea limbii noastre numai prin întoarcerea la graiul viu al poporului am putut să ajungem la stabilitate și unitate, și în desvoltarea noastră culturală vom ajunge la statornicie și la unitate numai dacă vom ține în toate lucrările*

² Revista *Vatra*, nr.1/1894

noastre seama de gustul poporului."³ Nuanța național-transilvăneană este evidentă și în intenția directorilor de a face din revistă "un organ pentru toți românii, un mijloc pentru propagarea aceluiași gust și aceluiași fel de a simți și a gândi în toate părțile poporului românesc"⁴, de a nu impune o critică severă, de a nu se adresa exclusiv "celor aleși" ci mai ales de a oferi românilor "o lectură nu numai variată și interesantă, ci, totodată, românească."⁵

Unul dintre motivele ce au dus la crearea revistei a fost, probabil, dorința lui Slavici de a oferi o revistă de larg interes, care să educe gustul estetic al publicului cititor prin publicarea unor creații originale ale redactorilor revistei sau ale colaboratorilor acesteia. Ioan Slavici a fost, de altfel, unul dintre cei mai implicați jurnaliști ai spațiului publicistic românesc al sfârșitului de secol XIX. În același timp, este și gazetarul care a folosit potențialul maxim al ziaristicii pentru a-și susține ideile. Format și călit la *Tribuna*, publicistul ardelean este omul de presă capabil să-și asume deplin ceea ce a scris. Nu l-a descurajat nimic.

"După câte am trecut eu, am ajuns ca prin minune, acum, la vârsta de 40 de ani, să am nevasta ca mine și copii ca mine... Și-n loc de a mă bucura, eu, ani de zile de-a rândul, am stat câte 10 – 14 ceasuri cârcit la masă și m-am bălăbănit cu toți rătăciții..."

Pentru Slavici a sta "cârcit la masă", (după cum spune gazetarul în scrisoarea trimisă din închisoare lui Septimiu Albini, la Sibiu, în primăvara lui 1889), înseamnă muncă de jurnalist. Mai mult, este activitatea specifică unui publicist care își asumă toate responsabilitățile și toate scăderile acestei nobile meserii. În Vatra, Slavici publică articole precum *Ardealul*, *Familia lui Mihai Viteazul*, *Graiul omenesc*, începând, încă din primul număr al revistei, să publice și fragmente din romanul *Mara* (în foileton).

Cel mai mare aport la realizarea revistei îl va avea însă George Coșbuc, cel care va susține în mod concret și consecvent rubrica literară prin publicarea a numeroase poezii: *Ziua 'nvierii* (poezie ce urmează articolului program din primul număr al revistei), *Mama*, *Lupta vieții*, *Pașa Hassan*, *Doina*, *In opresoare*, *Iarna pe uliță*, *Noi vrem pământ* etc. De altfel, în momentul constituirii definitive a colectivului redacției, Coșbuc era destinat să fie factorul coagulant al întregului demers publicistic, așa cum va mărturisi și Slavici în *Amintirile* sale:

"Când noi, Caragiale, Coșbuc și eu, am luat cu C. Sfetea, înțelegerea să publicăm *Vatra*, ne puneam nădejdea în Coșbuc, pe care-l știam înzestrat cu multe și mari destoinicii și totodată și muncitor. Editorul rămânea deci răzămat numai în Coșbuc. Ne întâlneam, ce-i drept, adeseori ca să stăm de vorbă, dar acela care muncea era Coșbuc, numai el, și mai ales. Mulțumită ostenețelor lui a fost *Vatra* o revistă ilustrată care poate fi citită și azi cu plăcere."⁶

Deși revista are un caracter preponderent literar, există și rubrici cu caracter enciclopedic ce au rolul de a atrage interesul unei categorii largi de cititori. Rubrici precum *Fel de fel*, *Varietăți*, *Revista politică*, *De ale casei* vor asigura caracterul instructiv, pe care revista și l-a propus, mizând și pe accesibilitatea informațiilor transmise. Rubrica *Revista politică* va oglindi în special evenimentele socio-politice majore din Transilvania: procesul

³ Ibidem

⁴ Idem

⁵ Idem

⁶ Ioan Slavici - *Lumea prin care am trecut*, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2004, pag. 83

memorandiștilor, interzicerea revistelor *Tribuna* și *Foaia poporului* etc.

Coșbuc va iniția începând cu 1895 o rubrică permanentă numită *Vorba ăluia* în care explica etimologia unor expresii idiomatice sau lămuria tâlcul unor zicători sau proverbe. Despre această rubrică Slavici afirma: "*Era înainte de toate rubrica "Vorba ăluia" în care dădea lămuriri nu numai interesante, ci totodată și instructive asupra zicătorilor românești.*"⁷ Tot el va traduce proverbe indice și imnuri din *Rig-Veda*.

Fără a renunța la caracterul tradiționalist, redactorii revistei vor alege și texte din literatura universală pe care le vor publica în paginile acesteia. Operele aparțin marilor scriitori ai literaturii universale: Balzac, Ibsen, Gogol, Poe, Dickens, Hugo, Dostoievski, Turgheniev, Maupassant, Andersen etc.

În cazul lui Caragiale, entuziasmul inițial (manifestat la nașterea publicației) se estompează treptat iar activitatea sa în cadrul revistei *Vatra* se va concretiza, în special, în texte ce vor apărea nesemnate, în diverse rubrici.

În primul număr al revistei publică și semnează schița *Reforma*, schiță al cărei subiect era ancorat în realitatea contemporană lui. Prin intermediul personajelor, inspirate de personalități istorice ale epocii postpașoptiste, autorul surprinde travaliul "re-nașterii" nației sub auspiciile modernității. "*Suntem în epoca reformelor; spiritul public se agită asupra atâtor cestiuni, toate vitale, a căror deslegare nu mai poate suferi întârziere.*"⁸ Concluzia la care ajunge naratorul schiței are o dureroasă actualitate "*Reforma trece, năravurile rămân!*"⁹

În numărul 3/1894 al revistei, Caragiale publică anecdota *Cum se înțeleg țărani*. Acest exercițiu stilistic va declanșa o reacție violentă din partea lui Al. Vlahuță, și va constitui subiectul unei polemici cu revista *Viața* (1893-1896). Caragiale este acuzat de „dispreț ciocoiesc” față de țărani, iar în *Viața* din 20 februarie 1894 apare o replică dialogată cu titlul *Ce cred țărani despre „Vatra” noastră*, semnată El.

Caragiale ripostează în *Vatra*, cu articolul *O a doua provocare* și îl "amenință" pe Vlahuță cu un duel literar dur, în cazul în care nu va înceta cu astfel de provocări. Anecdota este, cum însuși autorul explică, "*un fel de charge d'atelier, cum o numesc francezii, care jucată, iar nu simplu citită, poate fi mai bine înțeleasă și gustată.*" (*O a doua provocare* articol apărut în revista *Vatra*, nr 5, 1894).

Vlahuță răspunde într-un editorial din *Viața*, 13 martie 1894 (*Supărarea d-lui I. L. Caragiale*), negând că el ar fi autorul replicii publicate în 20 februarie 1894:

"*Foarte bine, dar de ce-mi spui mie asta? De ce numai mie?... La Vieța mai sunt colaboratori, și dacă ai fi voit să știi numele autorului care te-a supărat așa de grozav, n-aveai decât să ni-l ceri, și ți l-am fi spus bucuros. E un scriitor de mare talent, un scriitor foarte cunoscut și foarte iubit de public [...].*" Scriitorul la care face aluzie Vlahuță ar fi Delavrancea, crede criticul Șerban Cioculescu (Notă, în volumul I. L. Caragiale, Opere, II, 1960).

Textul caragialian a avut ecou și în gazeta ieșeană *Evenimentul literar* (nr. 12, 7 martie 1894). Acolo, sub titlul *Duelul Caragiale-Vlahuță*, publicarea schiței-dialog *Cum să înțeleg țărani* este considerată «o prostie»: "*fleacul în chestie manifestează un despreț adânc pentru țărani, pe care ni-i zugrăvește ca pe niște tonți ridicoli.*" (*Evenimentul literar*,

⁷ Ibidem - pag. 83

⁸ Revista *Vatra*, nr.1, București, 1894

⁹ Idem

nr.12/1894)

Așadar, se pronunță o judecată eronată, asemănătoare cu cea care a stat la baza dialogului-replică din revista *Viața*, ignorându-se tocmai esența artistică a «șarjei de atelier» (procedee artistice asemănătoare regăsindu-se și în schițele *La poștă* sau *Căldură mare*).

În următoarele numere ale revistei implicarea lui Caragiale este mai puțin vizibilă iar acest lucru se va reflecta (probabil) și în lipsa de longevitate a publicației.

Deși existența *Vetrei* (coordonată de Caragiale, Slavici și Coșbuc) nu a fost îndelungată, cele 44 de numere ale revistei au stat sub semnul cuvintelor editorului C. Sfetea *"Această revistă ilustrată va fi dirijată de unii dintre cei mai apreciați scriitori români, cu menirea de a oferi Onor. public cititor român cele mai bune scrieri ale celor mai apreciați scriitori români din toate părțile locuite de români. Trebuia în sfârșit o foaie care să ocupe un loc de cinste pe masa fiecărei familii românești. Nu va fi cruțată nici o jertfă pentru atingerea acestui scop."*¹⁰

Destinul revistei a făcut ca existența ei să nu înceteze definitiv în 1896. La mai bine de șapte decenii, în 1971, *Vatra* renaște la Tîrgu-Mureș, ca serie nouă a revistei bucureștene, sub coordonarea lui Romulus Guga. Revista își propune să promoveze valorile autentice, păstrându-și nealterate principiile deontologice. Din colectivul redacțional fac sau au făcut parte personalități marcante ale literaturii și ale criticii literare contemporane : Dan Culcer, Cornel Moraru, Alexandru Cistelean, Mihai Sin, Sorin Alexandrescu, Iulian Boldea, Anton Cosma, Serafim Duicu, Virgil Podoabă, Andrei Zanca, Ioan Radin etc.

Într-un demers firesc de "recitare " și de (permanentă) redescoperire a sensurilor operei lui Caragiale, revista *Vatra* (seria nouă) a dedicat numeroase pagini analizelor sau studiilor ce surprind actualitatea scrierilor marelui dramaturg. Numărul 12/2012 al revistei (an ce stă sub semnul lui Caragiale) este dedicat, aproape în întregime, unei "re-lecturi multiple", provocată de realizarea unei anchete pe care colectivul redacțional a numit-o sugestiv *Caragiale - contemporanul nostru*

Întrebările adresate unor scriitori sau critici literari au fost:

1.Vi se pare legitim prestigiul lui I.L. Caragiale și locul pe care îl ocupă în istoria literaturii române? Cum ați preciza, în câteva argumente, actualitatea operei caragialiene? Există prejudecăți în receptarea ei? Cum se raportează, în opinia dvs., mentalul colectiv de azi la Caragiale?

2.Cum îl vedeți pe Hyperion în țara lui Mitică? Ce vă place și ce nu vă place la Caragiale? Este Caragiale „alesul nostru”? Care e replica dvs. preferată din opera caragialiană? Motivați, vă rog, alegerea.

Au răspuns acestor întrebări:

Virgil Nemoianu (*Comicul multiplu*), Mihai Zamfir (*O prezență vie*), Cornel Ungureanu (*Avem încă răbdare: puținică*), Mirela Roznoveanu (*Cum este să fii Caragiale*), Dan C. Mihăilescu (*Valențele clasicului*), Cornel Moraru (*Unic și neînlocuibil*), Marta Petreu (*Cei șapte"mari"*), Constantin Cubleșan (*Constructorul literar*), Iulian Boldea (*Un prestigiu pe deplin legitim*), Ion Buzași (*Fondul clasic*), Horea Gârbea (*Contemporan cu orice epocă*), Ioan Derdișan (*Ion Luca Caragiale - tentația Nordului*), Mircea A. Diaconu (*Caragiale, contemporanul nostru*), Eugeniu Nistor (*O dragoste cu semn negativ*), Gheorghe Schwartz

¹⁰ Revista *Vatra*, nr. 1, București, 1894

(*Un etern popor caragialian*) etc.

Concluzia: o operă completă și complexă ca a lui Caragiale nu-și va epuiza niciodată, pe deplin, sensurile. Fiecare contact cu creația sa poate deveni un prilej de a ne vedea propria imagine reflectată în oglinda conștiinței și de a descoperi vitalitatea și actualitatea inalterabilă a unei opere ce eludează timpul.

Bibliografie:

Caragiale, I.L., *Publicistică și corespondență*, Ed. Grai și Suflet - Cultura Națională, București, 1999.

Călinescu Alexandru, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Ed. Institutul European, București, 2000.

Cioculescu, Șerban, *Viața lui Caragiale*, Ed. Eminescu, București, 1977.

Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979.

Ghițoi, Adriana, *Caragiale publicist*, Editura Triton, București, 2005.

Hangiu, Ion, *Reviste și curente în evoluția literaturii române*, Ed. Virtual, 2011.

Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală - eseu despre lumea lui Caragiale*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1994.

Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale - jocuri cu mai multe strategii*, Ed. Cartea Românească, București, 1983.

Pârvulescu, Ioana, *Lumea ca ziar - A patra putere: Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2011.

Petcu, Marian, *Istoria presei române - antologie*, Ed. Tritonic, București, 2002.

Rad, Ilie (coord.), *Secvențe din istoria presei românești*, Ed. Tribuna, Cluj-Napoca, 2007.

Râpeanu, Valeriu, *O istorie a presei românești. De la Mihail Kogălniceanu la Nicolae Iorga*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Fundației de Măine, București, 2008.

Revista *Vatra* nr. 1; nr. 3 (format digital oferit de Biblioteca București)

Revista *Vatra* - serie nouă, nr. 12/ 2012, Tîrgu-Mureș

Slavici, Ioan, *Lumea prin care am trecut. Memorialistică. Publicistică.*, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2004.

THE RELIGIOUS CATECHETIC LITERATURE IN INTER-WAR CALENDARS

Antonina Silvia Frandeu Andone, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The issue of preserving our nation's religious nature was seen as an opportunity for numerous arguments in the publications belonging to the orthodox and Greek-Catholic churches. The dangers of distorting our ancient faith were not only the superstitions and useless convictions but especially "the cunning and lying sectarianism", "the destructive Bolshevism" or "the anarchical socialism". Under these circumstances the priests assume as a supreme duty the defending of faith and moral education of the nation through the religious literature.

Starting from the 16th century we'll encounter more and more Romanian religious printings, extremely important in catechetical plan as well.

In the inter-war period the catechetical, homiletical and historical literature finds itself in a closer and more direct relationship with the believers, with the society to whom it addresses directly due also to such publications as calendars. The articles found in their pages comprise teachings for all the believers' worries, joys and hopes, but also urges to keep their faith and moral, contributing thus to the enforcement of religious feeling.

Keywords: religious literature, moral education, catechization, calendar, inter-war period.

Educația creștină își întemeiază rostul și își definește țelul prin a imita activitatea lui Hristos în scopul mântuirii omului. Iisus rămâne chipul desăvârșit al pedagogului creștin: „Biserica noastră a moștenit de la Dumnezeuiescul ei Întemeietor întreaga misiune didactică, adică de a învăța și propovădui adevărul Domnului nostru Iisus Hristos; un ram al acestei misiuni este catehizarea sau introducerea tineretului în cunoașterea învățăturilor creștine”¹

1. Cateheza

Cateheza reprezintă acea acțiune formativă, derulată în cadrul bisericii de către personalul de cult sau laici instruiți, care are ca obiectiv introducerea metodică a credincioșilor (de toate vârstele) în cult și în tainele credinței, prin cunoașterea, punerea în situație și profesarea efectivă a valorilor unei confesiuni. Ea reprezintă o inițiere sistematică într-un cult sau credință anume, prin prezentarea specificității dogmatice, liturgice, morale etc. și este exercitată de către preot, sacerdot în perspectiva aderării la credință și a unei evanghelizări explicite. Ea se poate manifesta și ocazional când circumstanțele o impun, fie a botezării - în cazul persoanelor de altă religie, confesiune - fie a aprofundării învățăturilor de credință. Conținuturile valorice care se transmit în cateheză sunt diverse, plurale, funcție de specificitatea credinței, particularitățile publicului, ale spațiului comunitar. Cateheza nu are un caracter neutral față de formațiunea religioasă pe care o reprezintă, ci unul vizibil apologetic și misionar.²

¹ Ioan I. Papp, *Dispozițiuni către toate oficiile protopresbiterale și parohiale și către cateheții școalelor neromâne de pe teritoriul Consistorului român ortodox din Arad* în *BISERICA ȘI ȘCOALA*, anul XLII, nr 4, Tiparul și editura tipografiei diecezană greco-orientale române din Arad, 1918, p.3

² Constantin Cucos, *Catehizarea și educația religioasă. Abordare comparativă*, în Lucreția Vasilescu (coord.), *Cultură și religie. Statutul religiei și instrucția școlară*, Editura Universității București, 2009, ISBN 978-973-737-753-1, pp. 12-22.

Catehizarea copiilor și tinerilor întotdeauna a avut un loc însemnat în lucrarea misionară a creștinismului. Din primele secole creștine apar o serie de instituții eclesiale abilitate să contribuie la catehizarea creștinilor. Ele îi pregăteau pe neofiți – adică pe cei nebotezați, păgâni sau eretici, ca după o perioadă de pregătire spirituală, să primească Taina Sfântului Botez și să devină membri deplin ai Bisericii Creștine.

Cu timpul se deschid școli bisericești, care funcționau pe lângă biserici mari sau catedrale și mănăstiri. Iar cei dintâi dascăli ai generației în creștere au fost slujitorii bisericești, care îmbinau rugăciunea cu studiul, ambele având menirea să crească adevărate personalități creștine, trăitori autentici ai celor divine și cărturari în viața de toate zilele

În astfel de școli se încerca o explicare pentru copii și tineri a învățaturii despre Dumnezeu și întruparea Lui, despre Sfânta Scriptură și autenticitatea cărților scripturistice, Bisericii și Tainele ei.³

Înainte de istoricul act de la 1 Decembrie 1918, starea învățământului din Transilvania era extrem de grea. Școlile aveau ca limbă de predare limba maghiară, excepție făcând școlile confesionale ortodoxe și greco-catolice, școli care erau susținute în totalitate de biserică.

Religia a jucat un rol foarte important în educația interbelică, după cum a observat Ovidiu Botoșineanu (n.n. directorul Direcției Județene Iași a Arhivelor Naționale): „Orele începeau cu rugăciunea de dimineață. Biserica Ortodoxă era o biserică dominantă în Statul român, așa cum arăta și Constituția de la 1923. Preotul avea un rol decisiv în viața comunității, mai ales rurale, dar și în școlile din mediul urban. Sunt diverși memorialiști care povestesc că în școală adoptau un anumit comportament, mergeau la biserică, în corul bisericii, chiar dacă nu era un învățământ confesional. Statul a încurajat mult biserica să se implice, ca o formă de încurajare morală și de constituire a unei identități creștine”⁴. Legea învățământului în România cerea strict de la toți elevii de orice confesiune învățarea religiei lor în școli, pentru a nu „contribui la dezvoltarea între tinerime a ateismului cu toate consecințele lui”.⁵

Comunitatea greco-catolică interbelică a promovat prin intermediul literaturii religioase de popularizare cateheza și modelul educativ al catehetului în viața tinerilor.

Revistele editate la Tipografia „Sf. Vasile” de la Mănăstirea Bixad se adresează în primul rând preoților, articolele referitoare la cateheză expunând clar scopul catehizării copiilor în școală. Se accentuează importanța educației religioase care depășește nivelul transmiterii propriu-zise a cunoștințelor: „cuvântul catehetului trebuie să aibă darul nu numai de a comunica cunoștințe religioase, ci de a produce viață.”⁶ Fără formarea deprinderilor religioase precum rugăciunea, lectura religioasă, umblarea la biserică, spovedania și împărtășania, educația religioasă era socotită o pierdere de vreme.

Se aduce în atenție în sprijinul acestor afirmații cartea lui Lucian Blaga „Psihologia vieții religioase”. Autorul susține că în cazul copiilor influența cea mai mare o exercită atmosfera religioasă, apoi practicile religioase și în al treilea rând educația religioasă. În urma

³ Dumitru Călugăr, *Catehetica*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1976, p.55

⁴ Oana Rusu, *Pe holurile școlii interbelice* în *Ziarul Lumina*, luni 16 februarie 2009, Imprimeria Pharos, București

⁵ Arhivele Naționale ale României, fond Ministerul Instrucțiunii, dosar nr. 306 / 1929, f. 1.

⁶ Nicolae Brînzeu, *Catehetul nu dă cunoștințe, el face educație* în *Cuvântul adevărului*, anul X, nr. 5, Tipografia „Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad, 1932, p.360

unui sondaj, menționat în cartea amintită, s-a constatat că învățământul religios nu numai că nu a contribuit la formarea tinerilor, dar religiozitatea acestora a fost slăbită de acesta. Motivele enumerate includ profesorul (care transmite cunoștințe spre a fi memorate) și reducerea conținuturilor la o înșiruire de cunoștințe și date rigide.

Influența personală a preotului asupra copiilor era considerată o chestiune de primă importanță : „el face educație prin tot ce face el, prin întreg felul său de a se prezenta”⁷ și de aceea preoții erau sfătuiți să-și asume cu multă responsabilitate rolul de cateheți.

Sf. Augustin spunea că cea mai mare grijă a catehetului trebuia să fie buna dispoziție sufletească, și vedea intrarea la ora de religie asemuită cu intrarea la rugăciune, întrucât aceasta presupunea atât pregătire intelectuală cât și spirituală.

Apoi calitățile de bun psiholog erau considerate indispensabile pentru cel care făcea educația religioasă a copiilor. Dar, mai presus de toate, însușirea principală a catehetului trebuia să fie dragostea: „Căci ce e catehetul? E un alt Hristos” iar Hristos a iubit copiii. Iar dragostea aceasta trebuia să fie izvorâtă din motive supranaturale, fără a face deosebire între copii. Din dragoste mai apoi decurg firesc răbdarea și stăruința. Sf. Augustin se exprimă minunat și acum: „Cu toate că se datorește tuturor aceeași dragoste, nu se aplică tuturor aceeași medicină; însăși dragostea, unora le dă viață, cu alții suferă; pe unii caută să-i întărească, pe alții se teme să nu-i vatăme, spre unii se pleacă, spre alții se ridică; unora li-e blândă, altora severă, nimănui nu e dușmană, tuturor li-e mamă”.⁸

Nu sunt trecute sub tăcere nici dificultățile ale căror surse sunt identificate a fi nepriceperea și zburdălnicirea copiilor pe de o parte, precum și „o plictiseală și o ariditatea sufletească” din partea catehetului.

În paginile aceleași reviste, *Cuvântul adevărului*, regăsim expuse noțiuni pedagogice referitoare la metodele de predare a cunoștințelor religioase. Astfel sunt pe larg prezentate și analizate narațiunea, descrierea sau explicarea.

Narațiunea este considerată o artă iar celui care o utilizează i se recomandă să-i confere un spirit copilăresc, să prezinte faptele într-o ordine naturală și de interes crescând. Iar ca amănunt definitoriu - tonul povestirii determină fondul ei.

Descrierea este echivalentul metodei demonstrației în pedagogia modernă, când se aduc în sprijinul înțelegerii copiilor obiecte reale sau substitute ale lor (imagini, tablouri).

Explicarea, considerată și ea o artă, dă catehetului posibilitatea de a evidenția esențialul, de a trezi participarea sufletească și lucrarea proprie a elevilor.

La succesul instrucției contribuie foarte mult limba, ritmul, tonul și o bună dispoziție sufletească:

„Limba de care se folosește învățătorul la expunerea lecției are să fie curat românească, stilul simplu, vocabularul ales, pronunția distinctă, tonul potrivit.”⁹

Forma cea mai importantă în școala primară este cea „dialogică”. Învățătorul predă întrebând, așa că tot succesul lecției depinde de întrebările învățătorului. Drept urmare sunt

⁷ ibidem, p. 362

⁸ Nicolae Brînzeu, *Sufletul catehetului în Cuvântul adevărului*, anul VI, nr. 6, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad, 1928, p. 555

⁹ Nicolae Brînzeu, *Chestiuni pedagogice: Lecția, formele și modurile învățământului în Cuvântul adevărului*, anul XIV, nr. 1, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad, 1936, p. 41

enumerate însușirile întrebării: aceasta trebuie să fie scurtă, simplă, precisă, potrivită inteligenței copiilor și exprimată într-un limbaj corect. Răspunsurile la rândul lor trebuiau să fie juste, exprimate corect, în propoziții întregi.

Metodele tradiționale precum *memorizarea și repetiția* sunt descrise pe larg, surprinzând avantajele și dezavantajele acestora.

De o importanță covârșitoare este considerată ținuta învățătorului. Se recomandă ca el să vorbească puțin, iar copiii să vorbească mult pentru a se deprinde cu vorbirea și cugetarea.

Scrierile cu caracter catehetic sunt redactate într-un stil familiar, apropiat, adresarea la persoana a II-a, interogațiile, realizând o impresie de comunicare orală: „Te întreb cetitor creștin oare iubești-ți tu pe mama ta...”¹⁰; „Iubite creștine, tu știi că atunci când Dumnezeu a făcut pe oamenii cei dintâi: Adam și Eva, strămoșii noștri i-a dăruit cu foarte mari bunătăți, așezându-i în raiul pământesc.”; „Trebuie să știi, iubite creștine, că orice societate, orice grupare de mai mulți oameni ...este necesar să aibă în frunte un cap, un conducător.”; „Ai văzut, iubitul meu cetitor, cum Isus s-a îngrijit, ca Biserica Lui să aibă un cap văzut...”.

Adevărurile de credință erau prezentate prin intermediul analogiilor cu elemente din universul apropiat pentru a facilita înțelegerea tuturor categoriilor de potențiali cititori. Biserica este asemănată cu mama, iar sentimentele creștinului pentru ea trebuie să însumeze cele mai profunde sentimente: „Mama ta firească te-a născut dându-ți viață naturală, sf. Biserica prin taina botezului te naște din nou, dându-ți viață supranaturală.”

Subtitlurile sunt concepute sub formă interogativă pentru a sugera cititorilor că ceea ce urmează sunt răspunsurile: „Cine ne-a dăruit pe noi cu această scumpă mamă care este sf. Biserica?”, „Cine este Capul sau Conducătorul sfintei Biserici?”, „Cine este urmașul sfântului Petru în scaunul de Cap văzut al sf. Biserici?”.

Periodicele creștine interbelice conțin numeroase astfel de exemple, dorind prin acestea să vină în întâmpinarea credincioșilor care aveau nevoie de lămuriri în multe privințe.

În demersul catehetic deseori se apela la pilde sau povestioare cu scopul de a veni cu mai multe argumente în sprijinul înțelegerii adevărurilor de credință. De cele mai multe ori se făcea referință la personaje din viața cotidiană, la exemple cât mai apropiate de viața cititorilor sau din viața sfinților, care să aibă un impact pozitiv.

2. Pilde, istorioare și povestiri moralizatoare

a) În calendarele greco-catolice

Pentru a evidenția importanța și efectele benefice ale participării la Sf. Liturghie, ieromonahul Teodosie în articolul său „Binefacerile ascultării sf. liturgii”, oferă câteva exemple concludente în acest sens. Se pornește de la Familia Sfântă din Nazaret, care, asemeni tuturor evreilor care îmliniseră 12 ani, nu se abăteau de la a-și împlini îndatoririle religioase: trebuiau să meargă de trei ori pe an la Biserica din Ierusalim pentru a aduce jertfă lui Dumnezeu. Acest fapt era greu de dus la îndeplinire pentru cei care locuiau la distanțe mari de orașul sfânt, însă toți își respectau obligațiile.

La rândul său un părinte misionar din Africa povestea una din experiențele sale când lucrătorii la o cale ferată, care munceau câte 10 ore pe zi într-o căldură teribilă, parcurgeau

¹⁰ P. Miron, *Sfânta Biserică și noul cap văzut al ei în Calendarul de la Bixad pe anul Domnului 1940, anul al VIII-lea*, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad, p.34

câte 140 kilometri pe jos săptămânal pentru a participa la Liturghie. „Despre aceasta se poate spune că este o jertfă”¹¹ concluzionează părintele.

Altă povestioară vorbește despre un credincios care întârzia mereu la Liturghie, iar pe patul de moarte preotul ajunge prea târziu pentru împărtășanie. Morala a fost : „De aici se vede, că cei cari în viața lor nu-și găsesc vreme pentru Isus, nici Isus nu are vreme pentru ei în ceasul morții.”¹²

Pilde preluate din scrierile Sf. Leonard de Port Maurice sau din viața sfintei Elisabeta, regina Portugaliei, reliefează puterea salvatoare a participării la Sf. Liturghie. Cei care și-au făcut timp pentru Dumnezeu au fost feriți de primejdii, pe câtă vreme cei care au fost nepăsători față de cele sfinte, au trecut prin tot felul de încercări.

În paginile aceluiași calendar¹³ povestirea „Mamă fără inimă” redactată în stilul poveștilor moralizatoare aduce în fața credincioșilor o întâmplare tulburătoare ai cărei protagoniști sunt o mamă și fiul ei. Fiul, proaspăt absolvent de liceu, dorea să devină preot, având calități reale în acest sens, și întreaga susținere a profesorilor și a monahilor de la o mănăstire. Mama sa însă, influențată de oameni necredincioși, s-a opus vehement exprimându-se: „Mai bine vreau să te știu bețiv, desfrânat, muritor de foame, în temniță, huiduit de toată lumea, schilav, mort, numai popă și călugăr nu...” Băiatul, ascultându-și mama, s-a înscris la Politehnică pentru a deveni inginer de aviație, instrucție care a epuizat toate resursele familiei. În cele din urmă, fiul s-a prăbușit cu avionul dar înainte de moarte i-a scris mamei despre greșelile făcute și despre faptul că el s-a împăcat cu Dumnezeu.

b) În calendarele ortodoxe

Paginile calendarelor ortodoxe ofereau cititorilor povestiri moralizatoare puternic ancorate în folclorul românesc. Virtuțile creștine, păcatele, precum și componente ale corpului uman, antropomorfizate, au devenit personaje pline de savoare, angrenate în tot soiul de întâmplări. Titlurile sunt foarte sugestive în acest sens: „Dreptatea și Strâmbătatea”¹⁴, „Înțelepciunea omenească”¹⁵, „Jupâneasa *Limbă* și cucoana *Inimă*”¹⁶, „Răutatea omenească”¹⁷. Impresia de poveste, de basm popular este dată chiar de formula de început, atemporalitatea și perenitatea adevărilor morale prezentate fiind sugerată și de expresiile consacrate ale poveștilor : „S-a întâmplat odată...” , „Se spune că....”, „Dreptatea și Strâmbătatea s’au întâlnit și ele odată pe lumea asta.”, „ Doi oameni porniră odată la drum după treburi.”

Dreptatea și Strâmbătatea

¹¹ Ieromonah Teodosie, *Binefacerile ascultării sf. liturgii în Calendarul de la Bixad pe anul Domnului 1940*, anul al VIII-lea, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad, p.44

¹² ibidem, p.45

¹³ *Calendarul de la Bixad pe anul Domnului 1940*

¹⁴ *Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul 1926*, anul IV, Institutul de arte grafice, editură și librărie „Cartea românească”, Cluj, pp.93-94.

¹⁵ *Calendarul creștinului de lege răsăriteană pe anul comun 1947*, anul XXV, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Cluj, pp.36-37

¹⁶ *Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul 1937*, anul XV, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, Cluj, pp.88-89.

¹⁷ *Calendarul creștinului de lege răsăriteană pe anul comun 1946*, anul XXIV, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Cluj, p.77

Întâlnirea celor două protagoniste, Dreptatea și Strâmbătatea, este plasată într-un spațiu familiar cititorului, pe un drum de țară, aproape de un han. Prezentarea antitetică creionează trăsăturile de caracter ale celor două personaje. „Dreptatea” apare ca o femeie sărmană, flămândă, oropsită și „necăjită de amarul ei” pe când „Strâmbătatea” este o cucoană „greoaie de saț și îngâmfată, fudulă și trufașă ca una ce hălăduia bine de tot”. Dialogul dintre cele două scoate în evidență firea semeață a „Strâmbătății” care o abordează pe „Dreptate” cu apelative disprețuitoare: „...de unde vii așa de amărâtă, prăpădită și zdrențoasă?”. Totodată o acuză că nu se știe descurca. Cele două se ospătează într-un han iar „Strâmbătatea” fără a plăti cere rest și reclamă pe cel care le-a servit stăpânului, acuzându-l de înșelăciune. Băiatul pedepsit invocă Dreptatea: „Doamne, Dreptate, unde ești să vezi și să auzi cele ce se întâmplă aici?” Dar Dreptatea este neputincioasă și nu poate interveni. Cititorul este lăsat să tragă singur concluziile.

Trăsăturile limbajului popular transpar din utilizarea verbelor la perfectul simplu „uitași”, „dădui” sau utilizarea apelativului „cucoană”.

Impresia de oralitate este dată de prezența întrebărilor, a exclamărilor („*Ți se cade!*”, „*Ce fel de treabă-i asta?*”) și a onomatopeelor („*jap,jap*”).

Înțelepciunea omenească

De această dată virtutea nu apare ca personaj ci creștinii sunt sfătuiți prin intermediul acestei pilde să o accepte în viața lor ca pe cel mai de neprețuit dar.

Discuția dintre un gospodar și Dumnezeu relevă neștiința omului chiar dacă era bun gospodar. Acesta era profund nemulțumit de felul în care Atotputernicul cârmuia vremea pentru recoltele sale iar Dumnezeu auzind acestea i-a încredințat ocârmuirea vremii pentru anul următor. Gospodarul a rânduit ploaia și vremea bună după voia sa crezând că astfel va obține recolte bogate. Însă la seceriș spre uimirea sa spicele erau goale. Tot Dumnezeu a fost cel care l-a lămurit. Nerodnicia pământului a fost cauzată de faptul că nu a cerut vânt sau furtună, câteodată necesare și ele pentru agricultură.

Prin extrapolare se spune că și suferința și necazul sunt de folos în viața omului dându-i tărie și putința să biruiască greul vieții, de aceea creștinul mulțumește lui Dumnezeu și pentru bune și pentru rele. Învățătura pildei este concentrată în versetul biblic cu care e încheie: „Celui ce iubește pe Dumnezeu toate i se lucrează spre bine” (Rom.8,28)

Jupâneasa *Limbă* și cucoana *Inimă*

Povestirea aduce în prim-plan o întâmplare imaginară al cărei personaj central este jupâneasa Limbă. Ea a fost pârâtă la tribunal pentru că era „plină de venin otrăvitor”. În susținerea lor pârâșii aduc argumente din Sfânta Scriptură: „...așa limba este așezată întru mădulările noastre care spurcă tot trupul și aprinde roata firii” (Iacov 3-6), și cer ca să i se pună frâu.

Limba, iscusită, s-a dezvinovățit considerându-se o fire pașnică precum „megieșii” săi – jupânul *Nas* și coconașii *Ochi*. Iar nervozitatea ocazională a pus-o pe seama cucoanei „Inimă” care o atâta în continuu. Mai mult, rude fiind, se socotea rușinată de comportamentul ei. Judecătorul pentru a restabili ordinea și liniștea în „megieșie” a hotărât că Inima este cea care trebuie înfrânată iar Limbii i-a dat sfatul de a fi mai cumpătată pentru că în cele din urmă va da socoteală.

Limbajul pare desprins din lumea satului lui Creangă, regionalismele (*jupâneasă, jupân, megieși, megieșie, luare de seamă, coconaș*) dând savoare povestirii. Dacă în cazul lui Creangă vorbim de o erudiție paremiologică, în acest caz textul este presărat cu versete biblice introduse prin expresii tot din limbajul popular: „Zice doară și sfânta scriptură”, „Doară se spune și în sfânta Carte”.

Recomandarea finală de a citi Proverbele lui Solomon, făcută Limbii, este de fapt o aluzie subtilă la adresa oricărui creștin care nu-și poate stăpâni pornirile de a vorbi lucruri nesăbuite și implicit un îndemn de a se lepăda de acest obicei.

Răutatea omenească

O inspirată ilustrare a acestui sentiment regăsim în această scurtă povestire. Sf. Petru, trimis de Dumnezeu pe pământ pentru a-i duce vești despre comportamentul oamenilor, se întâlnește cu doi oameni catalogați ca zgârcit și răutăcios.

Acest mod de prezentare a lucrurilor apare frecvent în creația populară (colinde, povești) când Dumnezeu atotștiutor coboară antropomorfizat alături de Sfântul Petru pentru a cerceta starea lucrurilor pe pământ. Plăsmuita întâlnire cu divinitatea vine din nevoia omului de a avea certitudinea că Dumnezeu veghează neîncetat la tot ce se întâmplă în lume.

Poporul crede că Sf. Petru e mâna dreaptă a lui Dumnezeu și de aceea îl aflăm în povești, coborându-se și amestecându-se printre oameni, „alături cu Ziditorul, îndreptând laolaltă cele nu tocmai bine alcătuite, îmbucurând pe cei mergători pe căile dreptății și înfrânând pe trufași și pe rățăciți”¹⁸

Sfântul Petru vorbește ca un țăran neaoș, împrumutând caracteristicile mediului în care se afla. Totodată, asemeni altor personaje cu puteri supranaturale din povești, vrea să răsplătească celor doi drumeți faptul că i-au ținut de urât în călătorie. Dar acesta este doar un pretext ca ei să-și descopere adevărata fire, întrucât Sf. Petru cu iscusință spune că va îndeplini dorința unuia dintre ei, iar celui de-al doilea îi va da îndoit ca celui dintâi.

Cei doi drumeți au început să se sfătuiască dar, măcinați de patimile care-i stăpâneau, ajung la exprimarea unei dorințe pe cât de inconștientă pe atât de meschină: răutăciosul cere să i se scoată un ochi. Îndelînindu-i cerea Sf. Petru s-a făcut nevăzut iar „răutăciosul rămase orb de un ochiu, iar zgârcitul de amândoi ochii.”¹⁹

În credința poporului tot ce face Sf. Petru, făcut și bine primit este și de Dumnezeu.

3. Concluzii

Prin povestiri sau pilde asemănătoare mesajul religios ajungea mult mai lesne la inima creștinilor iar această modalitate de expresie era potrivită atât pentru adulți cât și pentru copii.

Dornici să aducă în atenția credincioșilor materiale cât mai variate care să-i educe religios, moral, cultural și chiar social, redactorii periodicelor religioase și-au exprimat crezul și misiunea cu toată convingerea: “Să facem totul pentru popor și să nu-l dăm pradă curenților dușmane credinței lui adevărate; să-i dăm hrană sufletească la timp și cât de multă vreme”

¹⁸ Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, Editura Saeculum I.O., București, 1997, p.79

¹⁹ *Răutatea omenească* în *Calendarul creștinului de lege răsăriteană pe anul visect 1946*, anul XXIV, Editura Episcopiei Ortodoxe Române Cluj, p.77

Bibliografie:

Călugăr, Dumitru, *Catehetica*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București , 1976;

Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, Editura Saeculum I.O., București, 1997;

Publicații și articole:

Arhivele Naționale ale României, fond Ministerul Instrucțiunii, dosar nr. 306 / 1929, f. 1;

Bichigean, Gavril, *Vrem literatură religioasă și bibliotecă pentru popor* în (lipsește coperta și paginile 1-88);

Brînzeu ,Nicolae, *Cathetul nu dă cunoștințe, el face educație* în *Cuvântul adevărului*, anul X, nr. 5, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad, 1932;

idem, *Sufletul catehetului* în *Cuvântul adevărului*, anul VI, nr. 6, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad, 1928;

idem, *Chestiuni pedagogice: Lecția, formele și modurile învățământului* în *Cuvântul adevărului*, anul XIV, nr. 1, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad, 1936;

Calendarul creștinului de lege răsăriteană pe anul comun 1946, anul XXIV, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Cluj;

Calendarul creștinului de lege răsăriteană pe anul comun 1947, anul XXV, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Cluj;

Calendarul de la Bixad pe anul Domnului 1940 anul al VIII-lea, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad;

Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul 1926, anul IV, Institutul de arte grafice , editură și librărie „Cartea românească”, Cluj;

Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul 1937, anul XV, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, Cluj;

Cucoș, Constantin, *Catehizarea și educația religioasă. Abordare comparativă*, în Lucreția Vasilescu (coord.), *Cultură și religie. Statutul religiei și instrucția școlară*, Editura Universității București, 2009;

Ieromonah Teodosie, *Binefacerile ascultării sf. liturgii* în *Calendarul de la Bixad pe anul Domnului 1940*, anul al VIII-lea, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad;

Papp ,Ioan I., *Dispozițiuni către toate oficiile protopresbiterale și parohiale și către cateheții școalelor neromâne de pe teritoriul Consistorului român ortodox din Arad* în *BISERICA ȘI ȘCOALA*, anul XLII , nr 4, Tiparul și editura tipografiei diecezane greco-orientale române din Arad, 1918 ;

P.Miron, *Sfânta Biserică și noul cap văzut al ei* în *Calendarul de la Bixad pe anul Domnului 1940*, anul al VIII-lea, Tipografia “Sf. Vasile”, Mănăstirea Bixad;

Răutatea omenească în *Calendarul creștinului de lege răsăriteană pe anul visect 1946*, anul XXIV, Editura Episcopiei Ortodoxe Române Cluj;

Rusu, Oana , *Pe hohurile școlii interbelice* în *Ziarul Lumina*, luni 16 februarie 2009, Imprimeria Pharos, București ;

A VISION OF LUCIAN BLAGA WITH RELIGIOUS ELEMENTS

Cioată Valeria, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: Since ancient times people have believed in supernatural. They used to invoke those forces whenever they felt threatened. Thus, a powerful connection with the world beyond has always been part of peoples' lives. The symbols were created in order to express the connection with the transcendental world. As time went by, the symbols started losing their power, partly because there were too many symbols for people to remember, partly due to the opposition religious belief/ scientific thinking. So, art began to visualize the way symbols became ill. The symbolist painter Hugo Simberg has a creation in which a wounded angel is carried on a stretcher by two boys. This particular type of understanding the relationship with the world beyond can be seen in Ana Blandiana's poems. The angels are either unable to communicate with humans, or when they are able to speak, they can't get their message through. Other poems portray sick angels, or angels who can't return to paradise because they forgot their way. There can be seen old angels, tired angels, or angels who switch places with humans to the point where the difference cannot be told anymore. In other poems, angels behave absurdly, running through the forest eating blackberries, they laugh at the humans. The poet is the only human being who is able to see angels, but the real communication between the two worlds is lost.

Keywords: angels, transcendence, symbols, belief, lost connection

Oamenii din cele mai vechi timpuri au crezut în forțe supranaturale la care au apelat ori de câte ori s-au aflat în pericol. O puternică legătură cu o lume de dincolo a existat mereu, fiind exprimată în mituri și simboluri religioase. Simbolurile au forța de a reprezenta relația cu transcendența, mă refer aici la sfinți, icoane, îngeri. Simbolurile făceau o trimitere la un discurs secund cunoscut de ceilalți membri ai comunității. De-a lungul timpului credința în aceste simboluri s-a diminuat, în parte, datorită faptului că ele s-au înmulțit, în parte, datorită opoziției știință – credință. Fără o trimitere spre o lume de dincolo, simbolurile suferă o degradare, *se îmbolnăvesc* și apar situații cum este cea ilustrată de Hugo Simberg în tabloul *Îngerul rănit*. Doi copii triști poartă pe un fel de targă un înger legat la ochi, cu aripile rănite.

Astfel de raportări la sacru se pot găsi și în poemele Anei Blandiana. În textul *Dovezi* îngerii care apar sunt „bătuți cu pietre”. Eul liric le oferă un adăpost printre foile caietelor sale. Poetul, prin natura condiției sale, e singurul care-i mai vede și-i ocrotește de clasificarea lor ca „specii noi de păsări de pradă”. Întâlnirile cu îngerii au loc în vis. (Somnul este un motiv pe care poeta îl are în comun cu poetul din Lancrăm). Titlul se referă la amprente pe pagini. Realitatea poetului e alta decât cea a oamenilor de știință. Singurele urme lăsate de îngeri sunt în poezie. „Lirica Anei Blandiana se naște dintr-o conștiință dezbinată. Se poate constata, pe de o parte, un scepticism lucid, iar pe de alta, o exasperare elegiac-pasională (contrarii care stau, de altfel, la baza sensibilității moderne, sesizate încă de Unamuno). În căutarea unor certitudini, a stabilității lumii, a unei ordini universale, poeta poate are revelația exasperată a permanentelor metamorfoze, a prefacerii ca sursă a declinului. Universul însuși, în manifestările lui cele mai fecunde, nu reprezintă altceva decât imaginea compensator-strălucitoare a perisabilului.”¹

¹ Poantă, Petru, Radiografii, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 232

Îngerii apar și în opera *Penel*, unde ei sunt profesorii tăcerii: „Îngeri muți și stângaci/ Mă învață să tac// Nențelese poeme/ Picurând din zăpadă:/ Ieri era prea devreme,/ Azi au fost altădată.” Textele de neînțeles sunt scrise de umbrele pe care le lasă iarna crengile copacilor pe zăpadă. (Cât de mult seamănă cu arghezianul vers „Norilor copacii le urzesc brocarte”). Poeziile japoneze scrise pe zăpadă nu pot fi descifrate fără ajutorul îngerilor. Tăcerea e un alt nivel de înțelegere la care omul modern nu mai are acces. Cei din veacurile anterioare aveau mai ușor acces atât la simbolurile de pe zăpadă, cât și la cele ale tăcerii. Îngerii sunt muți nu numai pentru că au devenit bolnavi ca și cel rănit din tabloul lui Simberg, dar și pentru că omul nu mai are acces la ceea ce exprimă aceștia. Ei au devenit stângaci în relația cu omul pentru că omul refuză să-i privească și să le accepte existența.

Poetul, artistul, în general, e privilegiat deoarece e singurul care mai vede îngeri, chiar dacă aceștia apar în somn sau sunt muți sau se comportă absurd. Ana Blandiana mărturisește în *Pământ* că are armate întregi de îngeri. Prezențele angelice sunt puse în antiteză cu concretețea trupului. Pământul despre care se vorbește este trupul „din care aripile/ Au renunțat să mai crească”. Corpul uman e înfățișat ca o insulă, singura, pe care stăpânul său își poate clădi „o împărăție lumească”, echivalent al unui fragil univers interior. Întrebarea din final exprimă o reținută angoasă în fața neantului. Poeta mărturisește în *Elegie* că are răni naive prin care credința i s-a scurs. În lipsa credinței sau în prezența insuficientă a acesteia, simpla vedere a îngerilor nu mai oferă siguranța că viața de după moarte există și, dacă ea există, e așa cum ni s-a spus în Biblie. Rugăciunea poetei se referă la chemarea unei ninsori. Ninsoarea e simbolul purității care e un motiv des întâlnit la poeta ardeleană. Ingenuitatea e ceva de dorit. Puterea îngerilor asupra oamenilor se manifestă după credința celor din urmă. Atâta timp cât îngerii sunt vizibili credința nu a dispărut, ci e rănită ca îngerul lui Simberg.

În poezia *Leagăn* îngerii își leapădă veșmintele, acestea cad pe pământ, ei se plimbă prin păduri goi și „Mânjiți de rouă pe obraz/ Cu dinții negri de afine/ Cu spini și frunze agățate-n pene”. Pe unde calcă, strivesc fructe, marcând semințele neroditoare. Erosul se plasează în paralel, cuplul de îndrăgostiți e sortit „să nu închege rod”. Îngerii încearcă să-și desprindă semnele transcendenței de pe umeri, mirându-se că nu reușesc, se comportă asemenea unor copii capricioși și puțin obraznici: „Se-apleacă supărați/ Și-ncep s-arunce-n mine/ Cu fructe și semințe”. Octombrie este singura lună în care se pot vedea astfel de fenomene, din cauză că este luna de mijloc a toamnei, când încă frigul nu s-a instalat și toate roadele pot fi culese și pedepsită ne-rodirea. Acest fel de a crea imagini ține de simbolismul manifestat în pictură. La Ana Blandiana motivul maculării este asociat cu cel al rodirii, în timp ce, puritatea, ține de sterilitate. Fiecare dintre aceste stări poate fi atât o binecuvântare, cât și un blestem, categorisirea lor depinzând de unghiul de vedere.

Imaginea arhanghelului se schimbă, acesta devenind plin de funingine. Eul liric încearcă să ghicească de ce s-a murdărit și emite mai multe ipoteze, una fiind poluarea, alta „obiceiul îngerilor/ De-a se vâri peste tot.” Ultima ipoteză este cea mai hazardată: „Un arhanghel murdar de funingine/ Poate fi și un arhanghel care/ Și-a dat foc/ Uitând că nu poate să ardă...”. Cerul devine un spațiu din ce în ce mai aglomerat: zei, îngeri, păsări, avioane, rachete, poluare. Cu o așa aglomerație în cer arhanghelul se poate simți inutil, încercând să-și dea foc. Din cauza suprapopulării spațiului celest se produc diverse accidente pe care nu le percep decât cei cu o sensibilitate exacerbată. Printre aceștia e și poetul. Multe din aceste texte sunt arte poetice.

Condiția poetului, în textul *Întrebări*, este aceea de fi un copil obositor care pune multe întrebări la care află sau nu, răspuns. Ana Blandiana face referire la aporii, transformându-le în jocuri copilărești cu nesfârșite șiruri de întrebări: „De ce nu le cresc pomilor aripi/ Și păsărilor rădăcini?/ De ce nu ciripesc pietricelele fericite/ De pe marginea râului?/ Eu de ce nu învăț să urăsc?/ Eu de ce?/ – O, Doamne, ce copil obositor,/ Oftează îngerul.” În această ipostază vocea îngerului se aude clar, dar el nu explică nimic, nu transmite niciun mesaj, omul rămânând la fel de nedumerit ca și în textul cu îngerii muți. Textul *Bănuiala* intră în același ciclu de poeme cu întrebări obositoare. De data aceasta întrebarea nu mai e copilărească, ci una filosofică: „Dar ce este atunci libertatea?”. Răspunsul îngerului se înscrie în aceeași linie a exasperării: „Ce întrebare! Se miră/ Îngerul clipind din petale.”

Trupul eului liric este văzut ca o armură a unui arhanghel deghizat care trece prin lume în poezia *Armura*. S-a spus despre Ana Blandiana că are un deficit de orgoliu, se pare că din când în când acest deficit se pierde și își face loc vanitatea. Arhanghelul și-a propus „să treacă prin lume/ Și, astfel travestit,/ Cu aripile împachetate/ Înăuntru,/ Cu viziera zâmbetului/ Coborâtă etanș peste față,/ Pătrunde în iureșul luptei,/ Se lasă-acostat cu mășcări,/ Împroșcat cu priviri,/ Și chiar mângâiat/ Pe platoșa rece a pielii/ Sub care repulsia clocește/ Îngerul exterminator.”. Astfel se explică ne-rodirea și obsesia purității.

Îngerii seamănă cu niște ființe vegetale: când vine toamna, ei cad din cer ca niște prune coapte: „...Din când în când/ Un pocnet înfundat/ Ca la căderea/ Unui fruct în iarbă./ Cum trece timpul!/ S-au copt și-au început să cadă/ Îngerii:/ S-a făcut toamnă și-n cer...” (*La cules îngerii*). Toamna e un anotimp al începutului sfârșitului și al contabilizării roadelor și al anunțării apropierei morții. Toamna e văzută de poetă ca un anotimp cu frumoase culori în care se desfășoară moartea frunzelor. Prin analogie, toamna anunță moartea oamenilor și apocalipsa cerului și pământului. Tonul abordat este calm, simplu, fără dramatism sau spaime. Și cerul are toamna lui; și roadele sale cad pocnind de coapte ce sunt.

Degradarea îngerilor continuă în *Îngeri bătrâni*. Aceștia au aripile ude, cu miros stătut, pielea plină de psoriazis, părul rar, dureri reumatice. Se apropie de mundan și de condiția umană: „Cu dureri reumatice la încheieturile aripelor/ Tot mai ascunse-n pământ,/ Tot mai moșnegi, tot mai oameni...”. Imaginea din tabloul menționat la început se adâncește, bolile îngerilor devin tot mai grave, tot mai dese. Dar, spre deosebire de tabloul menționat, la Ana Blandiana nu se oferă nimeni să le sară în ajutor și să-i vindece. Este aici un alt nivel al depărtării de lumea transcendentă. Legătura nu e ruptă de tot, dar lumile nu se pot ajuta între ele. Se văd, se aud uneori, dar nu interacționează, parcă ar fi despărțite de un zid impenetrabil de sticlă sau de un câmp de forță.

Cădere tratează blagian prăbușirea îngerilor, nu din păcat, ci din oboseală. Îngerii sunt duși, încolonați în piețe pentru a fi judecați și privesc în jur cu „ochii încețoșați de somn”. Somnul este o altă temă comună la Ana Blandiana și Lucian Blaga. Legătura cu viziunea lui poetului din Lancrăm este nuanțat explicată de Al. Cistelean după cum urmează: „Un proces de blagianizare cuprinde tot mai mult poezia Anei Blandiana. Fără a intra neapărat în umbra poetului și fără a se abate de la cursivitatea sa organică, această poezie ajunge, totuși, parcă inevitabil, să întâlnească și să valorifice o parte din simbolistica și din atitudinea vizionară a lui Lucian Blaga. Firește, fără contextul mitic de acolo și fără retorica misterului, dar într-o variantă plină de candoare și cu o grație atinsă, ce-i drept, deseori de grațiozitate. Celebra

poetică a corolei de minuni și a misteriozității lumii revine și la Ana Blandiana, viziunea ei integrându-se poeticii mirajului și imanenței miracolului, cu aceeași interdicție a deflorării tainei”.²

Tema candorii și a neprihănirii este reluată și în textul *Gol sfâșiat*. Ana Blandiana nu se poate hotărî să părăsească puritatea. Demiurgul este forța care are curajul să opteze în timp ce totul în jur pare a fi stăpânit de nehotărâre, inclusiv, stelele: „Puterea de-a alege/ Între a fi implicat/ Și a fi singur./ Curaj de-a opta/ Între suferința țipătului/ Și cea a tăcerii./ Forță în stare să se hotărască/ Între fuga în afară/ Și fuga înlăuntrul/ Tu stăpânești universul/ În care/ Stelele ard/ De nehotărâre./ Gol sfâșiat în două./ Eternitate duală/ De unde/ Cad jumătăți de rachete/ Și ciosvârte de îngeri.” Rachete care se întâlnesc cu îngerii și îi fac să explodeze. Ce imagini! Acestea ascund nu numai o angoasă în ceea ce privește transcendența, ci și o revoltă împotriva demiurgului care ia aceste hotărâri. Se reia motivul aglomerării celeste.

Piața Buzești este un poem în care îngerul se identifică cu un copil al străzii care își împarte bucata de pâine cu un câine. Textul este scris sub forma unei rugăciuni. Universul se reduce la bucata de pâine. „Lasă, Doamne, câinele și copilul/ Să muște din aceeași bucată de pâine/ Printre grămezi de gunoarie/ Sub soarele moleșitor/ Reușind să-i adoarmă/ Încolăciți și împăcați./ Cu universul redus/ La bucata de pâine/ În care se mai văd/ Dinții îngerului.”

În *Retorică* poeta își imaginează ce ar putea face dacă ar fi arhanghelul sfârșitului lumii. Textul este plin de interogații retorice. Dacă lumea ar putea fi salvată prin rugăciunile de ploaie ale arhanghelului? Presupunerea Anei Blandiana este că îngerul ar putrezi pentru că a refuzat lumii șansa de a fi purificată prin foc. Nehotărârea și plânsul sunt motive prezente în poem. Acest arhanghel ar plânge invocând ploaia. O astfel de purificare presupune cruzime, poeta fiind incapabilă de așa ceva. În schimb, lumea este lăsată să putrezească. „Eul liric e pus în situația de a observa anomaliiile lumii, care țin de un mecanism ce instituie momente nefirești în devenirea elementelor.”³

Selecție este un alt text care abordează o viziune apocaliptică, de această dată perspectiva folosită este din garderobă: „Cei care n-au aripă/ Se îngheșuie să le ia de la garderobă./ Cei care au/ Trag peste ele, cu grijă, fermoarul./ În aceste condiții/ Este foarte greu să știi/ Cine va fi în stare să zboare/ La momentul oportun./ Atunci când pământul/ Se va deschide/ Pentru a face/ O atât de târzie./ Încât inutilă selecție.” Aici nu se mai face diferența între oameni și îngeri, confuzia devine din ce în ce mai adâncă.

Poeta se plasează pe sine în descendența unei credințe care și-a pierdut puterea până a ajuns la ea. În poemul *Requiem* se delimitează de crezul tatălui său, numindu-l „naivul meu tată”. Pentru el toate cuvintele biblice aveau un sens precis, literal: „Credea că munților dintr-un moment în altul/ Picioare ca păianjenilor le vor crește/ Și vor umbla după credința sa”. Sufletul este văzut în mod metaforic: „Credea că-n piept, sub gratii moi de os,/ Purtăm cu toții colonii de păsări/ Care așteaptă clipa fericită/ Când ne vom hotărî să ne zdrobim”. Îngerii sunt prezenți și aici, cum sunt și în alte texte, într-un alt fel decât cel propovăduit prin biserici: „Nu bateți din aripă, voi, cete îngerești,/ Nu roștiți adevăruri sub pleoapele lui./ Fiți cuminți, îngeri mici, lăsați-l să doarmă./ Fiți buni, îngeri mari, lăsați-l să creadă./ Nu-i spuneți nimic, nu-l tulburați”. Există o complicitate între eul liric și îngeri.

² Cistelean, Alexandru, *Poezie și livresc*, Ed. Cartea românească, București, 1987, p. 146

³ Boldea, Iulian, *Ana Blandiana – monografie*, Ed. Aula, Colecția Canon, Brașov, 2000, p. 14

Credința este o temă abordată într-un text ce nu are simboluri religioase, ci se leagă de mitologia greco-romană: *Unde-i mândria?* Poeta vede credința ca pe un act de orgoliu: „Unde-i mândria/ Strict necesară de a crede/ Că orice vorbă-a mea rostită/ Dezlănțuie în cer planete?” Din acest motiv se delimitează de tatăl său.

Oarecum în prelungirea acestor idei se află și textul *Cât timp vorbesc*. Poezia presupune o permanentă legătură cu transcendența și o deosebită sensibilitate la energiile care vin pe verticală. După modelul *Cogito, ergo sum*, divinitatea trebuie să existe atâta timp cât poeta i se adresează: „Cu dinții strânși între vecii,/ Orice cuvânt e o încredere/ Pe linia frântă/ Între cer și mine – / Vorbindu-ți, trebuie să fii”. În aceeași persoană se identifică mai multe roluri: muza, iubitul, fiul, tatăl, Dumnezeuul. „Iubitul meu pe care nimeni/ Nu l-a văzut decât în somn,/ Tată cuvintelor din mine/ Și peste nerostire domn,/ Nesigur fiu/ Născut din ruga/ Pe care ți-o înalt,/ Am obosit de-atâta cânt,/ De-atâtea gânduri fără șir,/ De-atâtea vorbe îngerești./ Ești fără milă,/ Nu te văd, n-aud – / Cât timp vorbesc cu tine,/ Ești.” Poeta obosește și ea de atâta creație și contemplare și de-atâta căutare a unui semn arghezian („Vreau să te pipăi și să urlu *este*”).

Credința prea puțină este tema poemului *Ce greu e să mângâi*. Îngerii sunt muți „Cuvintele sunt nepotrivite/ Ca să-i exprime,/ Mesajul lor mut e prezență.” Imaginea îngerilor în acest text se îndepărtează de cea a îngerilor degradați sau bolnavi. Neputința comunicării cu ei e distanța impusă de un „handicap al credinței” care presupune „Să nu știi dacă ești auzit, nici dacă auzi/ Și din toate simțurile să rămână doar visul tactil/ De-a mângâia, fără să-l sperii, un înger pe aripă...”. Ei zboară în apropierea oamenilor, li se aude foșnetul aripilor, dar nu se lasă atinși, de teamă să nu fie prinși. Viziunea din acest volum (*Patria mea A4*) mai recent al poetei este oarecum diferită de celelalte.

Motivul muțeniei poate fi întâlnit și în poemul *În absența sunetelor* care este și o artă poetică. Acest motiv apare în mod repetat în lirica poetei ardelene. E un fel de furie în absența sunetelor din poeziile cu îngeri. De această dată absența sunetelor exacerbează vederea care poate străpunge cerul. Din păcate, în cer nu se vede mare lucru: „În absența sunetelor/ Văzduhul devine compact./ O piatră moale/ Prin care se vede/ Din când în când/ O pasăre vâslind/ Ca și cum și-ar pipăi/ Drumul cu aripa/ Între pereții capitonați/ Ai universului.”. Se pare că pereții universului sunt, nu numai capitonați, dar nu se lasă descoperiți nici vederii. Imaginea păsării care vâslește lin e singura care i se arată artistului care nu-și mai găsește drumul înapoi spre rai.

Tăcerea devenită insuportabilă e abordată și în *Rugăciune (Principiu al tuturor lucrurilor)*, invocând divinitatea pentru a primi fertilitatea rostirii. Este singura fertilitate acceptată la Ana Blandiana. Poezia sugerează existența unui paradis în care intră doar cei care posedă darul rostirii. „Principiu al tuturor lucrurilor,/ Loc geometric al golului/ Ce se cere umplut/ Pentru a deveni;/ Cale pe care se intră/ Într-un loc neexistând/ Decât în măsura rostirii/ Lasă să cadă/ Din gura ta sfântă/ Silabele,/ Lasă-le să mă pătrundă,/ Să mă însămânțeze,/ Fă-mă să rodesc plante-răspunsuri/ Din care să crească/ Înspre tăcerea supremă/ Arbori de sunete/ De unde toamna să scuture sensuri.”. Atingerea tăcerii supreme presupune asumarea rostirii. Din nou e prezentă toamna, anotimp al rodirii.

Tonul rugăciunii se completează cu textul *Dependentă*. Eul liric își plânge condiția umană de care se cere a fi dezlegată. Ridicarea la o condiție superioară presupune libertatea absolută. Acest tip de libertate se obține foarte greu și nu poate fi accesată din cauză că

oamenii au tot felul de dependențe: „de soare, de umbră, de nori, [...] de frunze și flori,/ De vântul răzgândindu-se/ și suflând din altă direcție/ în arborii care se zbat răuprevestitori,/ De venirea și de plecarea cârdurilor de cocori [...] De mulțumirea celor vii, de aglomerarea celor morți,/ De propriii mei ani înțelepți, idioți,/ dar mai ales trecuți. [...] De timp și de loc, de strămoși, de nepoți,/ De toate și toți”. Cea mai gravă este dependența de sine, lumea pe care o contemplă poeta pare să o urmeze peste tot. De această dependență cere ea să fie dezlegată. Singura responsabilitate pe care și-o asumă eul liric este cea față de propriul scris.

Prin unele texte, poeta se apropie de viziunea argheziană. Nicolae Balotă afirmă, citind psalmii lui Tudor Arghezi, că de la primul până la ultimul text se observă o îndepărtare de Dumnezeu și o apropiere din ce în ce mai puternică de Satana, fenomenul amplificându-se în *Duhovnicească* și alte texte. La Ana Blandiana există câteva astfel de texte, viziunea fiind, mai degrabă, suavă, față de cea argheziană care e plină de forță. Un astfel de text este *Pietă*. Iisus în cele trei zile când este mort se întoarce în brațele mamei sale. Până și folosirea persoanei I este de factură argheziană. „Durere limpede, moartea m-a-ntors/ În brațele tale supus, aproape copil.[...] Trupul meu, dezghiocat din taină,/ Este numai al tău./ Dulci lacrimile tale îmi picură pe umăr/ Și mi se strâng cuminți lângă claviculă./ Ce bine e!”. Confortul din brațele mamei e singura alinare, singurul răgaz până la înviere. „Liniștită de suferință-nțeleasă/ Mă ții în brațe/ Și pe furie/ Mă legeni ușor./ Leagănă-mă, mamă./ Trei zile numai sunt lăsat să m-odihnesc/ În moarte și în poala ta [...] Mi-e atât de bine/ În poala ta coborât de pe cruce,/ Încât, de nu mi-ar fi teamă că te-nspăimânt,/ lin mi-aș întoarce gura/ Spre sânul tău, sugând”. Ultima imagine e una macabră: un Iisus mort, plin de răni, întorcându-se spre sânul mamei sale să sugă, redevenind prunc. Într-un fel această imagine respingătoare poate fi legată de obsesia Anei Blandiana de a se întoarce la inocența copilăriei. Pe de altă parte, imaginea unei fecioare Maria care nu înțelege lucrările Fiului Său e parcă desprinsă din Ion Pillat și Nechifor Crainic: „Neînțelese peregrinări și cuvintele,/ Ucenicii de care ești mândră și care te sperie,/ Tatăl, bănuitul, nerostitul, veghind,/ Toate-s în urmă. [...] Va veni apoi învierea/ Și din nou nu-ți va mai fi dat să-nțelegi.”

O prelungire a acestei imagini se găsește într-un alt text cu același titlu din volumul *Soarele de apoi*. Se folosește tot persoana a doua, dar de această dată nu mai e vocea lui Iisus, textul luând aspectul unei rugăciuni. Moartea este comparată cu încolțirea unei semințe care face ca din bobul putrezit să apară o plantă nouă: „Mai dormi, mai dormi atât de greu/ Somn al seminței în pământ,/ Ca să încolțească-n primăvară zeul/ Cu moartea pe moarte călcând”. Se repetă motivul blagian al somnului. Se observă o frică de trezirea la viața de apoi prezentă în mai multe texte ale poetei. Lumina puternică este cea care trezește: „Te vei trezi în soarele de-apoi,/ Ridică-te din brațele Mariei/ Și-nvie-ne, Isuse, și pe noi.”

Temele somnului și a purității sunt abordate în creația *Rugăciune*. Din nou apare ninsoarea care acoperă tot, ca o pătură care ascunde toate mizeriile vieții de pe pământ. Eul liric vrea să se întindă pe zăpadă „închipuind o nespus de frumoasă/ Cruce cuprinsă de somn/ Dinadins,/ Pe care doar îngerii ar merita/ Să se răstignească/ Pentru păcate făcute/ În paradis”.

Moartea este un somn din care se trezește eul liric, o dimineată de septembrie în care și-ar dori să nu se trezească atât de devreme. Luna septembrie e prima lună de toamnă, marchează o trecere la un alt anotimp, un alt ciclu al existenței și, ce este moartea altceva decât un alt ciclu al existenței? Toamna însăși e un anotimp de tranziție din vară în iarnă. Ceea ce impresionează este absența imaginilor auditive, este o tăcere imensă prezentă atât în

acest text cât și în cel comentat anterior: „Și-o să mă rog să mai adorm/ Încă puțin,/ Stând nemișcată./ Cu ochii închiși și fața în pernă./ În timp ce liniștea asurzitoare/ Mă va trezi tot mai plin/ Ca să încep./ Ca pe-o dimineață de toamnă./ Ziua eternă.”

Trăind pe pământ, în realitatea înconjurătoare, concretă nu putem fi siguri că ceea ce vedem, auzim sau simțim e adevărat și ne rămâne doar să ghicim care e hotarul dintre rău și bine. Siguranța e ceva exclus, de aceea îngerul din poezia de mai sus nu răspunde la întrebare în timp ce alții sunt muți. Tonurile clare din poezia *Intoleranță* îi sunt refuzate poetei și în textul *Hotarul*: „Caut începutul răului/ Cum căutam în copilărie marginile ploii./ Alergam din toate puterile să găsesc/ Locul în care/ Să mă așez pe pământ să contemplu/ De-o parte ploaia, de-o parte neploaia./ Dar întotdeauna ploaia-nceta înainte/ De a-i descoperi hotarele/ Și reîncepea înainte/ De-a ști până unde-i seninul./ Din toate puterile/ Alerg și acum să găsesc locul unde/ Să mă așez pe pământ să contemplu/ Linia care desparte răul de bine./ Dar întotdeauna răul încetează-nainte/ De a-i descoperi hotarul/ Și reîncepe-nainte/ De a ști până unde e binele”. Această neclaritate duce la căutări din cele mai diverse.

Abordarea originii sau, cel puțin, a unei explicații în ceea ce privește existența răului și a păcatului în lume se găsește în textul *Nordul*. Ignoranța e adevărata cauză a celor mai multe greșeli: „Nu trișăm din ticăloșie,/ Ci din nepricepere./ Aburiți, nu mai știm/ Cine suntem și cum [...] Ce știm? Pe cine cunoaștem?/ Ne mișcăm nesiguri:/ Facem un pas, apoi încă unul,/ Și altul, și-n cele din urmă pornim/ Privind nostalgic în direcția opusă...”. După spusele poetei ar trebui să avem cel puțin un reper sigur: *un nord* după care să ne ghidăm în continuare. Nu putem verifica adevărul *nordului* pe care alegem să-l urmăm.

În prelungirea temei nesiguranței în fața marilor adevăruri ale universului se situează și textul *Cine din mine*. Nesiguranța se traduce de această dată într-o nehotărâre specifică, așa spune eu, unei femei curtate de mai mulți pretendenți: „Cine din mine ți se închină/ E vinovat în fața mea./ Cine din mine nu ți se-nchină/ E alungat din fața mea.// Cum să mă-mbun și cum să m-astâmpur,/ Ca în fragede foi învelită-n eresuri?/ Cu gânduri și frunze, cu șoapte și sămburi,/ Ironice înger, zadarnic mă-mpresuri”. În strofa din finalul poeziei se revine la motivul somnului, ca la un deziderat fundamental: „Să cad într-un somn ca-ntr-un fund de ocean/ Fără ieșire și fără plângere,/ Unde visându-te o dată pe an/ Mult să mă mir de viața mea, îngere”. Repetițiile țin de aspectul ludic al scriiturii care se-nscrie în caracteristicile generației '60. „Întreg universul poetei se constituie în cele din urmă ca o structură ambiguă, fundamental fragilă. Consistența solidă a lumii se lichefiază, tinde spre o alunecare imperceptibilă, spre o plutire ireală vecină cu starea de vis, de somnie dulce-otrăvitoare, un fel de «libertate» absolută a ființei, a «somnului din somn», *topos* derivat din cunoscutul motiv baroc *viața ca vis*.”⁴

Imaginea Marelui Anonim prezintă în poemele lui Blaga se regăsește în scrierea *Oh, râzând*. Ființa supremă se numește sfântul marele mim și pare a predestina orice gest din viețile oamenilor care fac gesturi absurde nici de ei înșiși înțelese, se comportă ca niște marionete: „Oh, râzând și plângând și plângând și plângând/ Ne ivim ne-ntâlnim ne-nmulțim ne-amintim/ Până unde fixat și fixat până când/ Liber e sfântul marele mim.// Pân' la ultimul pas de la țipătul prim/ Totu-i prestabilit și în cer și-n pământ/ Dar nimeni nu poate ști când izbucnim/ Brusc râzând și plângând și plângând și plângând.// Ce supunere geamănă ce

⁴ Poantă, Petru, op. cit., p. 234

același abim/ Și pisicile-ascultă au și câinii cuvânt/ Ne salvăm ne cunoaștem ne-nălțăm ne numim/ Doar râzând și plângând și plângând”. Ideea unui destin implacabil care nu lasă loc libertății e prezentă și în textul *Bănuiala* pe care l-am abordat mai sus.

Tot de viziunea blagiană ține și poemul *Bătrâni, sihaștrii* în care aceștia se contopesc cu natura la fel cum e prezentat Pan în volumul marelui poet și filosof. „Îmbătrâniți sihaștrii în păduri,/ Blana de lup s-a lipit de trup./ Părul le țese ochii,/ Le astupă urechile/ Și-n bărbile-ncâlcite albinele-și fac stup./ Ei nu-și aduc aminte de ce-au venit aici/ Și nu mai știu demult cuvântul/ Pe care trebuiau să-l strige lumii./ Din când în când, în chip de vultur,/ Li se trimite semn de voia cerească./ Dar bătrânii se joacă/ Împletind în penele păsării flori/ Și Dumnezeu mâniat nu înțelege/ Că ei au uitat să urască.” Imaginea unui Dumnezeu răzbunător apare în mai multe locuri în literatură. Ideea demiurgului rău se regăsește și la Emil Cioran. E. Simion se referă la poezia Anei Blandiana după cum urmează: „Alte versuri trimit la Blaga (*Bătrâni, Sihaștri, Alternativă*) sau Arghezi (*Călătorie, Pietă*). Ana Blandiana glosează aici în jurul unor mituri cunoscute, cum este acela al pustnicului sau al întoarcerii la starea de inocență a naturii. Nu sunt, firește, lucruri noi, numai surpriza de a le afla tratate în chipul unei confesiuni simple, fără afectarea marilor revelații, este nouă și întăritoare. Satana – ca să luăm un exemplu – este un principiu sine-qua-non al existenței. Fără el, fără adică ideea de rău, de dezordine, Dumnezeu – perfecțiunea, binele – nu ar exista (*Alternativă*). Această speculație s-a mai făcut, pentru a sugera ideea de dualitate, de echilibru în Univers. Ana Blandiana îi adaugă o nuanță de joc, de copilărie. Dumnezeu și Satana stau pe câte un capăt al unei scânduri ce se balansează și, pentru ca cel dintâi să fie totdeauna sus, trebuie ca Satana să rămână totdeauna jos, o contrapondere necesară. Să rămânem în această figurație biblică. Îngerii cad în păcat (*Cădere*) nu din greșală, ci din oboseală. Sihaștrii fugiți de lume au uitat să mai urască și Dumnezeu se arată enervat de această amnezie. Isus, fugit de pe cruce, solicită odihna, moartea; perspectiva învierii îl deprimă (*Pietă*).

Aceste frumoase speculațiuni au cusurul de a atinge prea multe chestiuni grave, de a aglomera temele mari ale liricii într-un spațiu prea mic de meditație. De aici vine, probabil, impresia de afectare, de tratare cordială, prea literară, a miturilor pe care au avut-o comentatorii poeziei sale. Este de observat însă că aceste spații sunt – în *A treia taină* – asediate de peste tot de notații pornite dintr-o percepție proaspătă. Actul cunoașterii se transformă, în fond, într-o elegie pură și înaltă, ca în *Requiem* sau [...] *Elegie*”.⁵

Psalm (I) este un poem care prezintă degradarea unor simboluri ale naturii: „cocorii trădează, copacii renunță”. Răspândirea înțelepciunii se petrece invers proporțional cu slăbirea puterii simbolurilor naturii; înțelepciunea se identifică cu toamna, vârstă a senectuții și experienței. Poeta pare a fi depus un jurământ al tăcerii până în primăvară. Acest anotimp al renașterii este un fel de înviere (de viață de după moarte). Rugăciunea ei este să nu-i dispară cuvintele, adică, poezia și tristețea să-i fie înlocuită cu ură. Dacă ne gândim că Dumnezeu e iubire absolută, cerința poetei e, cel puțin, bizară. Dacă acceptăm că ura are mai multă forță decât tristețea, putem accepta că, în calitate de creator de versuri, aceasta are nevoie de forță. Acest text este în concordanță cu celelalte scrieri ale sale în care mărturisește că nu are forța morală pentru a îndrepta sabia împotriva omenirii spre a aduce Apocalipsa (*Retică*).

⁵ Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. *Cartea românească*, București, 1978, p. 335

Psalmul (II) e o cerere disperată a unui somn lung și liniștit. Dezideratul principal ar fi moartea, deși poeta susține că e „prea modestă pentru moarte”. În contextul în care îngerii cad din oboseală, somnul, care e văzut ca „un vânt de neființă” este necesar: „Tu care ai învățat urșii să doarmă/ O iarnă întreagă/ De ce nu mă-nveți ce e somnul?/ Nu ți-l cer de tot. [...] Dar cine, navigând/ Pe ochii mei deschiși,/ Nu ți-ar cerși/ Un vânt de neființă?”. Poemul se poate lega de *Lauda somnului* lui L. Blaga, dar poate fi văzut și ca o continuare a textului *Ochiul închis* legat de viziunea filosofică conform căreia lumea poate exista numai atâta timp cât este contemplată. Prin condiția sa de poet, eul liric își face din această concepție o misiune de credință. Datorită acestei activități apare și oboseala: „Nu îndrăznesc să-nchid o clipă ochii de teamă/ să nu zdrobesc între pleoape lumea,/ să n-o aud sfârâmându-se cu zgomot/ ca o alună între dinți./ Cât timp voi mai putea fura din somn?/ Cât timp o voi mai ține-n viață?/ Privesc cu disperare/ și mi-e câinește milă/ de universul fără apărare/ ce va pieri în ochiul meu închis”. Probabil că și în spatele ideii îngerilor care cad din oboseală stă aceeași frumoasă speculație, ei, mai mult decât oricine, trebuie să contemple lumea și s-o mențină în viață.

Din seria superbelor speculații face parte și textul *Sufletul* care descrie situații în care pe iarbă se văd suflete muribunde. Întrebarea retorică din final aduce un plus de farmec creației: „Sufletul se-adăpostește în noi/ De Dumnezeu?”. Această interogație completează seria aporiilor și bănuielilor din textele cu îngerii.

O viziune apocaliptică se găsește în *Bisericile n-au acoperișuri*. Există anumite profeții care susțin că în zilele de pe urmă ale pământului, când răul se va înmulți în lume, în mod exagerat, liturgia se va ridica la cer. În poezia Anei Blandiana se descrie o astfel de scenă: „Bisericile n-au acoperișuri,/ Ci aripi zgribulite pe trup,/ De șindrilă,/ Pe care va veni o vreme/ Să și le deschidă/ Și să se înalțe/ Încet, ca în silă,/ Ducându-și făpturile/ De aur și fum/ În văzduh tot mai sus,/ Zburând cu vuiet mare, precum/ Un stol de păsări grele/ Spre apus,/ În timp ce munți isterici,/ Amestecați cu marea/ Țâșnită către ei/ S-ar prăvăli – / Frumos sfârșit al lumii/ Sub cerul viu albastru/ Roind de biserici vii.”

Pe de altă parte, textul *Sfârșitul lumii* prezintă o imagine senină, fără prea mult dramatism: „Sfârșitul lumii dac-ar fi să fie/ Ce-ar fi mai mult decât explozia-n vânt/ A unui glob de păpădie/ Care dispare semănând?// Pe sine însăși lume încă vie/ Se înmulțește dispărând:/ Sfârșitul lumii care întârzie/ Amână alte lumi, la rând.”. Angoasa lipsește, cel puțin la prima vedere, din aceste versuri. Viitorul, totuși, este văzut într-o lumină prea puțin favorabilă: „Trecutul care urcă în prezent,/ Viitorul care îl înlocuiește/ Precum pe-un rege mort un biet regent”. Finalul poemului este deschis, în coadă de pește.

Folosind sintagma eminesciană, *numai poetul* are acces la paradis în ciuda faptului că omul a fost alungat din grădina Edenului după ce a mâncat din pomul cunoașterii binelui și răului. Poetul nu a fost alungat. Această superbă speculație este dezvoltată în textul *Minunea*. „În ea încap/ Și fructele și rădăcinile,/ Și fluturii și albinele,/ Și răul și binele/ Din cer și de pe pământ,/ Și chiar eu,/ Nevrednica,/ Nealungată/ Niciodată/ Din raiul/ Pe care-am încercat/ Să-l pângăresc/ Pricepând.”

În *Icoană* se identifică forțele care o leagă pe Fecioara Maria de Fiul Său, acestea sunt nașterea și iubirea. Iubirea îi face să fie și vulnerabili și puternici în același timp: „Femeia cu pruncul în brațe,/ Serioși amândoi și bătrâni/ Privind spre un colț al tabloului:/ Cu naivitate și tristă lumină femeia,/ Cu înțelegere mai presus de a ei/ Și mai tragică, fiul./ Împotriva voinței lor/ Uniți prin verbul *a naște*,/ Cel iradiind suferință/ Prin toate sensurile vărsate din

dicționar./ Stau îmbrățișați, lipsiți de apărare și singuri./ Salvați doar prin iubirea/ Care i-a legat/ Fără să-i întrebe/ Și – cine știe? – / Poate chiar fericiți, solidari/ În spaima egală/ Care-i face să privească/ Spre un colț al tabloului”. Cei doi au fețele bătrâne deoarece știu ce urmează să li se întâmple. Singura forță care îi face să trăiască și care îi protejează de ceea ce se află în jur e iubirea. Iubirea îi face să fie puternici asumându-și fragilitatea propriului scut.

Lamento e un text care valorifică ludicul cu influențe folclorice, acest fapt nu exclude seriozitatea ideilor exprimate: „Mi-e greu cu mine,/ Cu ceilalți amar,/ Se scorojesc pe frunze/ Culorile mai noi/ Și de sub straturi râncede de var/ Ies rânjete de dinainte de război.// Mai răul lasă-n dinți nisip,/ Mai binele dospește acru rime,/ Singur mi-e greu,/ Dar și mai greu mulțime,/ Mi-e greu să tac,/ Dar și mai greu să țip/ Un adevăr făcut fărâme.// Dar, mai ales, mi-e frică și mi-e greu/ Să-l car în cer pe Dumnezeu.”. Ultima imagine se găsește și în *Psalmii* lui Șt. Aug. Doinaș, un dumnezeu care se lasă cărat în spate de om și care are nevoie de ajutorul creaturii.

Textul *Cel viu* este o ghicitoare la persoana I, răspunsul căreia fiind Iisus Hristos: „Nu bănuți după ochii mei/ Semănând atât de tare cu Ochiul,/ După rănilile mele zugrăvite/ De atâtea milioane de ori?/ Nici după excitația/ Arborilor-femele/ Gata la trecerea mea/ Să lepede crucile înainte de vreme?/ Iertați-mă, uit mereu/ Că e totul prestabilit”. Din nou apare motivul predestinării împotriva căruia se revoltă blând poeta.

În aceeași viziune se înscrie și poemul *Singur*: „El e singur/ Nu pentru că, dintre toți,/ El este cel adevărat,/ Ci pentru că/ Sâmburele tuturor este același./ În frunzele stejarului,/ În măruntaiele păsărilor,/ În iepurele din lună,/ În pâine și vin,/ El este singur./ Atât de singur,/ Încât i se face urât/ Și se naște.”. Poeta caută să-și imagineze ipostaza hristică printr-un alt fel de a înțelege lucrurile. Același principiu divin întâlnit în toate celelalte religii păgâne se naște din singurătate și dor de comuniune.

Un infern e un text straniu care distribuie rolurile din iad celor care se chinuie: „Un infern fără diavoli/ De cine-ar fi putut fi inventat/ Dacă nu de cei ce se chinuie-n el?”. Viziunea este de factură expresionistă: la fel cum îngerii cad din cer, diavolii nu mai sunt de găsit în iad. Păcătoșii aflați în infern își repartizează, pe rând, rolurile de condamnați și de călăi. „când totul este gata,/ Repartizându-și rolurile cu schimbul/ (Care sunt astăzi dracii, care sunt păcătoșii)/ Ca într-un mister medieval/ În care mascarada nu interzice delirul.” Un astfel de topos blestemat este mai rău decât cel prezentat în cărțile medievale cu furci, cazane cu smoală și alte asemenea elemente de recuzită. Concluzia poemului e una destul de amară: „De altfel, faptul de a ști cu exactitate/ Orele între care diavolul ești tu însuși/ Nu-i nici pe departe un argument/ Că diavolul nu există”. Acest scurt text abordează ideea originii răului pe care unii mari prozatori au dezvoltat-o în ample opere. Această schimbare a rolurilor seamănă cu experimentul Pitești din închisorile comuniste.

Poetica Anei Blandiana abordează simbolurile etice și religioase, într-o viziune blagiană care nu violentează misterul, la care se adaugă candoarea poetei.

Bibliografia operei:

- Blandiana, Ana, *Opera poetică*, vol. I, Ed. Cartier, Chișinău, 2008;
Blandiana, Ana, *Opera poetică*, vol. II, Ed. Cartier, Chișinău, 2008;
Blandiana, Ana, *La cules de îngeri*, Ed. Litera, Biblioteca școlară, Chișinău, 1997;

Blandiana, Ana, *Poezii*, Ed. Minerva, *Biblioteca pentru toți*, București, 1989;
Blandiana, Ana, *Patria mea A4*, Ed. Humanitas, București, 2010.

Bibliografie critică:

Boldea, Iulian, *Ana Blandiana – monografie*, Ed. Aula, *Colecția Canon*, 2000;
Cistelecan, Alexandru, *Poezie și livresc*, Ed. *Cartea românească*, București, 1987;
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică – lista lui Manolescu*, vol. I, *Poezia*, Ed. Aula, Brașov, 2001;
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură*, Ed. *Paralela 45*, Pitești, 2008;
Poantă, Petru, *Radiografii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978;
Simion, Eugen, *Scriitori români de astăzi*, vol. I, Ed. *Cartea românească*, București, 1978;
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Ed. *Cartea românească*, București, 1989;
*** - *Dicționarul general al literaturii române*, vol. A-B, Academia Română, Ed. *Universul Enciclopedic*, București, 2004;
*** - *Biblia cu ilustrații*, volumul IV, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Anania, Ed. *Litera*, București, 2011;
*** - *Biblia cu ilustrații*, volumul VII, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Anania, Ed. *Litera*, București, 2011.

CHARACTERS IN BÁLINT TIBOR'S NOVEL „PILGRIMAGE TO THE WALL OF COMPLAINT”

Marosfői Enikő, PhD Candidate, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureș

Abstract: Functionary, station master, doctor, carpenter, policeman, dogcatcher, believer and unbeliever are the most important characters of the novel „Pilgrimage to the wall of complaint” by Bálint Tibor. The educated ones are the “enemies” and the uneducated ones are the leaders, which gives the central problem, the conflict of the novel and shows to the readers a remarkable picture of the mentality of the age of communism. The central idea of the novel is: Are you an intellectual? So you are an enemy, you must be controlled, observed, supervised. Are you poor, uneducated? We are glad that we could help you to rise; it doesn't matter if you were in prison or you cannot read, you are a leader and you will help the country to prosper. The intellectual level of the characters is reflected in their actions.

Keywords: Bálint Tibor, characters, age of communism, enemy of the country, leader, conflict

Bálint Tibor este unul dintre inovatorii literaturii maghiare din Ardeal. Ca scriitor, s-a ivit pe paleta literaturii în a doua jumătate a anilor 1950 cu nuvele, schițe cu limbaj autentic, original. La început scrierile ne povestesc momente din viața lui, având teme, personaje obișnuite, iar apoi trece la opere în care prezintă cititorilor tragedii ale destinului umane. Romanul „Zarándoklás a panaszfalhoz”, care are structura unui volum de nuvele, este considerat amestecul tradițiilor realiste a secolului al XIX-lea și a tendințelor moderniste din sec. al XX-lea și este punct de reper pentru istoria literaturii maghiare.

Scriitorul Bálint Tibor, fiind crescut în periferia Clujului, în mai toate operele ale lui a descris cu originalitate de neîntrecut viața oamenilor săraci și influența istoriei, a politicului, a mentalității timpului asupra vieții. Romanul „Zarándoklás a panaszfalhoz” prin tehnica paralelului dusă la perfecțiune ne prezintă șapte sorți diferite, unele încrucișându-se, altele nu. Suprapunerea drumurilor vieții, formării psihologice ale personajelor, scoate la iveală puterea dramatică a politicii timpului asupra vieții omului mărunț. Personajele se lovesc permanent de visele proprii, de doruri, de ambiții și de pornirile lor omenești. Contrastul dintre educație și locul ocupat în societate este puternic subliniat, cât și schimbările psihologice parvenite prin pierderea credinței în Dumnezeu, în Bine. Autorul parcă este atras de legăturile omenești extreme, de contradicția anilor 50.

Mentalitatea timpului, a politicului, contradicția dintre nivelul de educație și locul ocupat în societate este puternic și în manieră realistă arătată prin personajul Zsákos János, care este un țigan devenit secretarul satului Remetelak. Este un personaj sinistru. Prin comportamentul, abuzurile, agresiunile lui este personajul groază al satului, care el însuși este conștient că originea, modul de viață și educația lui nu corespund cu rolul avut în societate, și el însuși se plânge că „Dar se pare că femeilor ceva altceva contează ... că cine este intelectual și cine nu ... și a râs de el pentru că el este numai fiul unui muzicant, nu a făcut școală, ca aceștia”¹. Iar, față de cei învățați, cum ar fi medicul satului, Halmi Sándor, își exprimă resentimentele astfel: „o să-i vină de hac, pentru că se dă domn, pentru că dintre ”intelectuali” el

¹ Bálint Tibor, „Zarándoklás a panaszfalhoz”, Ed. Kriterion, București, 1978, pg. 54-55

„De úgy látszik, a fehérsépeknél valami egyéb számít ... hogy ki entellektüel s ki nem az ... őt pedig kikacagta, mert ő csak egy muzsikos fia, nem végzett magasabb iskolát, mint ezek” (trad. ns)

este care detestă să se tutuiască cu el”². Are două tentative de agresiune sexuală și o tentativă de omor, toate din cauza resentimentului că nu este acceptat de populație. Tot din această cauză, își cheamă rudele hinghei să omoare toți câinii din sat, pentru că este deranjat de lătratul lor. Nici cu familia nu știe să se comporte frumos. Este de părere că el a ridicat-o pe soția lui la un nivel acceptabil, dar nici ea nu este recunoscătoare, nu are grijă de el și nici de gospodărie. Copii lui umblă murdari, nespălați, nu merg la școală și el este satisfăcut cu nivelul lor de trai, cu educația și comportamentul lor. Prin acest personaj autorul ne dă un exemplu foarte bun pentru felul în care se decurgeau lucrurile în timpul comunismului. Cu cât mai needucat, cu atât mai bine influențabil era omul, deci pe posturi de conducere se puneau astfel de inși, care după șase luni de reeducare sau școală de partid deveneau persoane ideale pentru stat.

În contrast cu Zsákos ne este arătat medicul Halmi, care având conștiința de doctor, luptă pentru curățenia satului, pentru sănătatea sătenilor, operează la orice moment al zilei și face toate acestea fără a primi multă recunoștință. De exemplu, o trimite pe sora lui Zsákos János, la spital, pentru care este agresat de Zsákos. Tot Zsákos este revoltat, când doctorul rezolvă botezul copilului al cincilea al sorei sale, din simplul motiv omenesc ca acesta să nu rămână fără naș. Doctorul primește de la săteni ouă, pentru care este persecutat, chemat la centru și supus unor umilințe și interogatorii. La început nu înțelege ce se întâmplă în jurul lui, dar când și casa lui este percheziționată se revoltă. Și rămâne cu revolta lui, pentru că îi este explicat să stea în liniște, să nu spună nimănui nimic dacă nu vrea să aibă probleme și mai mari. Este amenințat pentru faptul că a renovat un candelabru vechi găsit în spatele casei la mutarea lui în acea locuință, afirmându-i-se că a furat un obiect din patrimoniul statului. Căutând un articol de ziar, oamenii „de la centru” îi răstoarnă casa, aruncându-i lucrurile în curte. Într-o zi apare o brigadă de pompieri la el și din cauza că găsesc hârtii vechi în pod, îl amendează cu explicația că pune casa în pericol de a se incendia. La sfârșit, resemnat, lasă doctorul ca lucrurile să se liniștească de la sine, înțelegând că nu are cum să se apere de acuzațiile false aduse împotriva lui.

Un personaj aparte, parcă central, pentru că influențează viața a altor 4 personaje, este Bárány, un predicator care și-a distrus și și-a părăsit familia după ce i-a decedat fițița. Se retrage în pădure și trăiește acolo viață de sihastru. Ne apare în această operă ca întruchiparea Satanei, o Satană nefericită, care se zbate între credință și pierderea credinței, distruge tot ce-i iese în cale și fiecare persoană cu care se întâlnește.

În acest roman, autorul urmărește cu rigurozitate formarea destinelor paralele, care aici deja poate fi considerat ca metodă, tehnică de construire a romanului. Stilul aproape naturalist ale celorlalte scrieri ale lui se schimbă în evoluția sugestivă, indirectă a acțiunii.

Nici din această operă a scriitorului Bálint Tibor nu lipsește grotescul, care se amplifică spre tragic nu prin scenele zugrăvite cu un talent impresionant, ci prin construcția romanului, prin paralelismul destinelor, care de altfel este și subtitlul operei, („*Destine paralele*”), prin desenul aproape absurd al destinelor, al psihicului personajelor. Ne sunt prezentate patru istorioare, unele terminate, altele neterminate, punând pe scenă caractere din diferite pături sociale, fără legătură între ele și care deplâng, critică și suferă din cauza aceluiaș lucru: înălțarea, mărirea falșilor profeți, a incapabililor, a influențabililor, a apostatilor, care distrug

² idem, pg. 37-38

„azért teszi be neki az ajtót, mert az urat játssza, mert az "entellektüelek" közül ő az, aki rühell tegeződni vele” (trad. ns)

destinul celor buni, celor educați și conștiincioși, le umilesc, le nenorocesc, le împing în moarte pe cei care luptă pentru o cauză bună. Aceste fapte se întâmplă din cauze minore, dar autorul ne arată cu mare finețe că și din lucruri minore se pot întâmpla lucruri mari, dacă bestialitatea, răutatea omului prinde teren, dacă suspiciunea, gelozia are credibilitate mai mare decât sinceritatea sau omenia. Cei doi prieteni deveniți colegi iar apoi adversari, exemplifică foarte frumos și credibil generațiilor viitoare, ce se poate întâmpla când începe interceptarea, chemarea la raport, când o umbră ne urmărește, când nu ne găsim liniștea, crezând că suntem vinovați de ceva, dar nimeni nu ne spune de ce.

„Zarándoklás a panaszfalhoz” este un „drum” de istorie și psihologie umană atât de ramificată, încât cititorul după primele capitole își pune întrebarea: care este legătura între personajele romanului, pentru că Bálint Tibor, cu acest roman, a depășit granițele nu numai ale romanului de familie ci și ale romanului cu un protagonist, pentru că în acest roman nu există un protagonist în sensul clasic al cuvântului. Răspunsul la întrebare se află în structura romanului. Destinul este protagonistul. Se ivește întrebarea: ce se întâmplă cu oamenii într-o anumită perioadă a istoriei și răspunsul este dat de șirul destinelor. Astfel, personajele nu sunt legate între ele ca într-un roman de familie, fiecare are destinul lui propriu, dar evenimentele sunt totuși legate între ele, pentru că personajele influențează reciproc viața, evoluarea destinelor lor.

Autorul caracterizează vag personajele din „Zarándoklás a panaszfalhoz” spunând despre ei că sunt „... acei oameni, pe care experiența calvarului le ridică mai târziu și le face recunoscători pentru simplul fapt de a fi, dacă există în ei iubire de viață”³ Ei sunt care trăiesc în frică permanentă, care sunt vulnerabili, care trăiesc cu nemărginitul dor, dar fără speranță, spre ceva mai bun.

În această categorie este și profesorul, directorul adjunct cu numele sugestiv de Péntes László (cuvântul maghiar „péntes” înseamnă „cu bani”) căruia i va fi atribuit rolul de dușman al socialismului și va fi persecutat în acest sens, cu rezultat perfect. Moare de infarct cauzat de sperietură, de frică și distrus psihic. „Într-o seară dezamăgitoare, când venea iarăși de la tovarășul Bunácsi, ..., s-a gândit, că la următoarea discuție va mărturisi totul, ia totul asupra lui, numai să se termine odată hărțuiala. ... vizavi, la gardul văruit alb ... l-a zărit pe Káló ... și i se părea că nu-și scoate ochiul de pe el pentru nicio clipă. Acum știu ce înseamnă acest gest! – s-a gândit îngrozit. Vrea să/mi aducă la cunoștință acest ticălos, că orice aș face, fie că mă apăr fie că nu, ei doi cu directorul la urma urmei îmi vor sparge capul!”⁴

După primele rânduri despre acest personaj, cititorul își pune întrebarea, de ce este numit Péntes, când de fapt este destul de sărac. Răspunsul ne dau evenimentele și întâmplările, când ne iese la iveală că péntes nu se referă la avere, ci este metafora bogăției sufletești și de caracter a personajului. Este un om cinstit, respectat de elevi și de colegi, cu o familie

³ idem, pg. 163

„...azok az emberek, akiket a kálvária tapasztalata később fölemel, és hálássá tesz már a puszta lét iránt is, ha megvan bennük az ételszeretet” (trad. ns)

⁴ idem, pg.

„Egy csüggesztő este, amikor megint Bunácsi elvtársától jött, ..., arra gondolt, hogy a következő beszélgetéskor mindent bevall, mindent magára vállal, csak legyen már vége a meghurcoltatásnak. ... átellenben, a ... fehérre meszelt korlátjánál Kálót pillantotta meg ... s úgy tűnt föl neki, hogy egy pillanatig sem veszi le róla a szemét. Most már tudom, mit jelent ez a mozdulat! – ütött ki rajta a rémület. Azt akarja tudtomra adni a gazember, hogy bármit teszek is, ha védekezem, ha nem, ők ketten az igazgatóval előbb-utóbb úgyis összeroppantják a koponyámat!” (trad. ns)

numeroasă și fericită, ceea ce stârnește gelozia directorului școlii, care îl cunoaște de mult timp, dat fiind că au fost colegi în seminarul teologic, amândoi au practicat preoția câțiva ani, după care amândoi s-au lăsat și printr-o coincidență stranie sau o farsă a sorții au ajuns în aceeași școală, unul director, celălalt director adjunct. Hărțuiala directorului se începe prin a intra la Péntes la ore, prin a-l critica în fața elevilor, prin a-l denunța, fără a avea dreptate, că are probleme cu vederea și i se retrage permisul de conducere, iar el trebuie să facă navetă la școală, i se schimbă orarul în așa fel, încât nu prinde nici ultimul tren direct spre casă, și după toate acestea, se începe să fie chemat la interogatoriu. Pedagogul școlii îl urmărește ca o umbră și raportează fiecare mișcare, fiecare cuvânt ce vede și aude de la Péntes. Rezultatul îl cunoaștem. Distrus psihic, i se deteriorează și fizicul și face infarct. Nimeni nu află și nu știe cauza.

Un alt destin ne este prezentat prin Kálmánka, fiul lui Bárány. Tatăl revenit în oraș duce viața fiului său spre dezastru, spre prăbușire totală. Îl face jucător de cărți, îl învață să bea, să stea nopți întregi în cârciume, baruri, cu femei ușoare, îl face coparticipant la bătăi, la abuzuri sexuale, cu toate că copilul are 16 ani. Modul lui de viață devenit modul de viață și al fiului ne arată ca pe o Satana care dinadins distruge tot ce este bun în urul său. Și chiar așa se confesează Bárány, spunând că după atâția ani de abținere de la viața cotidiană, se transformă în cineva fără scrupule, fără resentimente, fără bunăvoință, că singurul scop al lui de acum încolo va fi să trăiască viața din plin și acest lucru îl învață și fiului său. La sfârșitul evenimentelor Kálmánka ajunge la spital cu o boală venerică și ajunge la punctul în care își omoară tatăl, împreună cu fratele lui mai mare, despre care Bárány nici să audă nu a vrut.

Multe destine și vieți a distrus acest personaj monstruos, Bárány. Un alt personaj într-un alt capitol este Róza, o altă victimă a acestei Satanei. Se împrietenește cu văduva și îi distruge și ei viața. La un moment dat, Róza este alungată de acasă, din casa ei, pentru că Bárány se mută la ea, neavând locuință. Relația lui cu ceilalți oameni se deteriorează într-un mod nemaivăzut. Parcă chiar ar fi întruhiparea Răului absolut. Însă, Bálint Tibor, are talentul de a zugrăvi și pe acest om-oroare într-un stil care ne face să simțim milă pentru sufletul lui rătăcit. Permanent ne trimite înapoi la viața lui de predicator și astfel se crează un punct între cele două extreme ale lui Bárány, un punct care echilibrează ororile, neleguirile, răutatea lui cu înțelepciunea, bunătatea, sinceritatea lui din perioada de profet.

În această operă prind viață personaje detestabile. Sunt puține eroi, sunt oameni, față de care simțim milă, față de unii pentru nefericirea lor, față de ceilalți pentru aroganța, trufăria, chiar pentru răutatea lor. Sunt personaje demne de milă, pentru că devin ceea ce devin din cauza vulnerabilității lor, a slăbiciunilor lor, a suferinței lor, din care nu găsesc cale de ieșire și astfel devin, unii chiar în clipa morții, sufletește tari. Așa ne arată pe ei Bálint Tibor, oameni comuni, reprezentanți ai masei de oameni, de la care totuși fiecare are ceva de învățat.

Scrierile lui Bálint Tibor nu intră în categoria lecturilor plăcute în care acțiunea se termină în mod plăcut. Lumea operelor lui nu este o lume delimitată din punct de vedere sociologic, psihologic sau istoric. La prima lectură se pare că ne scrie despre vremurile de dinaintea războiului mondial, până anii 60, că operele lui ne arată un desen sociologic ardelenesc, ne ilustrează lumea oamenilor mahalalelor, a micilor orașe de provincie. Pe lângă acestea, lumea romanelor lui Bálint Tibor este delimitat și estetic, prezintă cititorilor zona intermediară dintre ficțiune și realitate, dintre istorie și iluzie, mai ales lumea crizelor. Ne ține procese fără discursul apărătorului, lipsite de slogane retorice dar dă verdicte nemiloase, în același timp este înțelegător și suflet atent la vibrațiile personajelor lui. Această lume este o lume

de coșmar, degeaba se distrează și râd actorii pe scena vieții, autorul de multe ori ne duce spre orașul păcatelor, spre imaginea Sodomei. Scrierile lui abundă în decădere, agresiune, beție, excese. A supraviețui în această lume dramatică fără a răni, a cauza durere altuia sau fără a participa la suprimare este eroism în sine. Și în această lume imaginată există puțini eroi, avem de a face mai ales cu victime, victime ale suferințelor, ale căror mărturisiri vin una după alta ca în decameronul suferințelor. Cei care mărturisesc sunt rareori eroii evenimentelor. La fiecare pas ne lovim de vise, de speranțe, de nevoi nesatisfăcute, de suferințe, de răni care determină viața locuitorilor, vieților mahalalei. După cum se poate observa, literatura, personajele contemporane aproape fiecare sunt „înzestrate” cu acel întuneric care este prezent este în natura omului, pesimismul, teroarea, frica, agresivitatea, violența, toate sunt lucruri firești. Nu există personaj în literatura contemporană fără gânduri sau vise bolnave, nu există o carte în care nu fie ceva patologic. Așa sunt și operele lui Bálint Tibor, așa este și romanul „Zarándoklás a panaszfalhoz” în care suprapunerea sorților paralele scoate la suprafață forța dramatică care domină viața eroilor și victimelor mahalalelor, iar istoria rămâne oarecum în afara evenimentelor.

Coexistența Binelui cu Răul în romanul lui Bálint, duce cititorul spre realism, spre viața de zi cu zi, deoarece cu cât se citește mai mult operele autorului nostru, cu atât mai mult se trezesc amintiri, cititorul lovindu-se de propriile experiențe de viață. Personajele, întâmplările le sună cunoscut cititorilor, e adevărat că într-un mod exagerat, dar fiecare poate găsi ceva ce îl amintește de propria experiență. Cu toate acestea, operele lui Bálint Tibor sunt distractive, captivante, interesante și pline de învățături, lectura acestor scrieri nu constituie greutate, autorul având un stil foarte accesibil oricărui tip de cititor.

După cum afirma Aurel Dragoș Munteanu în prefața la un alt roman al lui Bálint Tibor „Literatura lui Bálint Tibor aparține tipului proiectiv, care încearcă să inducă din trecut și din prezentul semnificativ toate liniile care pot să definească viitorul. Indiferent de motivațiile psihologice ale scriitorului, descifrabile și ele printr-o lectură apropiată, imaginea finală a lumii sale este de o netăgăduită acuitate. O spaimă de pustiul sufletesc al unei posibile lumi viitoare, mai radical decât meschinăria mic-burgheză a trecutului, o tensiune înfricoșătoare, cu atât mai adâncă, mai obsedantă, cu cât renunță la imagini hiperbolice în favoarea „trăirii”, a caracterului său, foarte viu, iată ceea ce caracterizează prozele lui Bálint.”⁵

Bibliografie:

- Bálint Tibor, „Zarándoklás a panaszfalhoz”, Ed. Kriterion, București, 1978
Bálint Tibor, „Câinii după gratii”, prefață de Aurel Dragoș Munteanu, Editura Kriterion, București, 1978
Bertha Zoltán „Bálint Tibor”, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.
Bertha Zoltán, „Bábel toronyháza”, Tiszatáj, 1996/12. 85-91.
Kozma Mária, „Bálint Tibor: Nyargaló ihlet”, Hargita. 28 decembrie 1988, 4.
*** „Romániai magyar irodalmi lexikon”, Editura Kriterion, București, 1981

⁵ Bálint Tibor „Câinii după gratii”, prefață de Aurel Dragoș Munteanu, Editura Kriterion, București, 1978, pg. VI

Csehi Gyula, „*A baloldali forrásvidék*”, Editura Dacia, Cluj, 1973

ALEXANDRU GEORGE - THE GUILT OF FREEDOM

Carmen-Elena Florea, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

*Abstract: Alexandru George defined himself as a complex Romanian personality, though not really openly accepted, due to the diversity of his writings. A scholar indeed, quite intriguing through the vast culture and multiple literary ways of documentation, a master of dissimulation and diplomacy, he possessed the rare gift of choosing the best moment of writing, so that to create an undeniable charisma. Thus, among 1970-1980, he mostly published critics, translations and short prose; the most difficult decade, politically talking, since 1980 to 1989, was devoted mainly to novels – the real expression of his talent; nevertheless, after the Revolution, until 2012, the year he had passed away, he profoundly switched the manner we got used to and finally turned into a political observer, hinting to great culture representatives, more or less involved in country's leadership, as well. *Pro Libertate* is a bunch of essays published in 1999, having as strategy the comparison of the past with the very present, aiming to important data exposing history and politics. However, what is supposed to be a type of analyse and distant observation keeps on changing into a subjective point of view, an inner display of lives and destinies devoted to the rise of a country, as seen by Alexandru George himself. The reader might experience the controversy to believe a writer who was probably a favourite of some communists, showing an intellectual hunger for spotless freedom, so far, or to simply allow to be informed, for the sake of being able to compare George, sometimes, to any other "suitor". Here are a few of the titles to remember: *Ahead, ahead, again*; *A crucial moment*; *The failure of marxism*; *My teachers' betrayal*; *Where the monster came from*.*

The wish to change has become an endless request for any Romanian and might be regarded as another misunderstanding for the term evolution. However, as any trauma has no rapid cure, the same impossibility of getting free and happy in some years should have darkened our countrymen's mind, in such a way, so that to lead to unbelievable thoughts and judgement. Thus, many pages of the tome are a subjective mixture of laudatio to great past and contemporary living images - such as Andrei Marga, C. Rădulescu-Motru, Andrei Pleşu or Florin Constantiniu – and also a deep complaint, challenged by curious reasons – young people's delusion, once they had left and chosen to study abroad, then coming back and not being able to adjust to local conditions; the birth of antagonistic feelings regarding the political colours, as seen from a different angle than the one established almost 100 years ago; the background of The Great Union in 1918, supported by monarchy and the most controversial directions ever, still coming since then; not to mention the rough debates and hidden battles concerning the so called Romanian true spirit, the one which developed among the nowadays intellectuals, including Alexandru George and his enemies - to come up only with S. Damian or Gabriela Adameşteanu, examples in point.

Keywords: guilt, freedom, confession, controversy, politics.

Liberalism şi democraţie

Privind înapoi fără mânie, din perspectiva critică a zilelor noastre, către cel mai dificil deceniu - primul postrevoluţionar, analiza politică a scriitorului Alexandru George, realizată în volumul de eseuri *Pro libertate*, pare expectabilă, lipsită de surprize. Cititorului datat să combată ori să găsească hibe jurnalistice în materialul consacratului romancier, îi pare facilă transformarea în simplu spectator, deseori încuviinţând obositor la remarcile aparent dure. Cărţii îi lipseşte acum, din păcate, calitatea de document, tocmai pentru că nu spune nimic nou şi nu infirmă nimic din ceea ce ar fi fost posibil să se întâmple şi chiar a fost pus în practică. Totuşi, pentru lectorul sfârşitului anilor '90, situaţia este cu totul alta, pentru că paginile devin o probă vie a unor evenimente surprinse aproape în desfăşurare şi, mai ales, fiindcă se bucură de un tip rar al unei obiectivităţi subiectivate, jocul de cuvinte pe care l-am descoperit şi în critica eseistului. În consecinţă, rezistă, pe de o parte, reuşita de a publica în

anul 1999, la editura Albatros, o carte despre evenimente petrecute până la obținerea bunului de tipar (remarcăm un post-scriptum al primului capitol: *Între timp, dl. Marga a devenit ministrul învățământului, la ultima remaniere guvernamentală*) – în condițiile unei teribile crize în finanțarea cărților de către Ministerul Culturii acelor vremuri, iar pe de altă parte, schimbând perspectiva, impresionează clarviziunea celui care a așternut corect pe hârtie lucrurile, neinfirmate de trecerea anilor. Un paradox, așadar. Sub aspect teoretic, observăm eleganța de care uzează Alexandru George, ori de câte ori pune câte un diagnostic politic sau îl provoacă pe receptor să citească printre rânduri, o tehnică recunoscută ca o bună stratagemă, atunci când sunt scrutați mai-mari ai țării sau alți reprezentanți destoinici, cu moștenire electorală. Din punct de vedere literar, conținutul este curat, direct, simplu, gândit ca un foileton jurnalistic și bucurându-se de imixtiunile talentului scriitorului, care nu deranjează, nici nu frapează - o altă calitate a volumului, așadar. Este cu atât mai lăudabilă încercarea intelectualului, cu cât îl obligă să se transforme, cel puțin atitudinal și să renunțe la experiența lingvistică și psihologică acumulată odată cu publicarea seriei de romane, nu mai mult de un deceniu înaintea acestui tip de analiză politică personală. În plus, cucerește un soi de jovialitate a unui scrib care pare să fi făcut acest lucru de când lumea și care lasă impresia că își scrie eseurile strict din plăcere, într-o pauză binemeritată, când pare a se ridica de la masa de scris, unde îl așteaptă lucrurile cu adevărat serioase. O impresie care, sub raport stilistic, se recomandă drept o reușită a cărții *Pro libertate*.

Nici 250 de pagini, grupate în 37 de capitole, abordează subiecte diverse, dar unite de spiritul contemporan, omogene prin abordarea critică, deși diferite tematic. Interesul analistului este pentru explicarea fenomenelor observate, iar procedeul preferat este întoarcerea în timp, comparația unor evenimente prezente cu altele din trecutul, la prima vedere îndepărtat, dar pe care scriitorul născut în 1930 îl percepe într-un mod familiar. Anii la care se fac raportările nu sunt alegeri întâmplătoare, din contră, perioadele sunt bine selectate și atent judecate, strict pentru a susține informațiile actuale sau spre a le justifica, aproape genetic. Iată câteva titluri elocvente, pe care Alexandru George a preferat să le dea eseurilor sale: *Înainte, din nou înainte; Un moment crucial; Românismul; Lichidare; De la manifest la realitate; De unde a sărit monstrul; Sclavie, servitute, supunere; Misterioasa libertate; Legitimitate; O intoxicație de lungă durată*.

Devenind un exponent al românilor, ca micronațiune în oceanul european, politologul speră într-o schimbare radicală și în aplicarea unor reforme ireversibile, ceea ce poate produce ilaritate. Pe de o parte, el este unul dintre oamenii cel mai constant editați în epoca prerevoluționară, ceea ce ar pune sub semnul întrebării fervoarea liberalismului său dezvoltat peste noapte. Pe de altă parte, face astfel de remarci în 1998, odată cu instalarea la șefia guvernului a domnului Radu Vasile, adică la puțin timp după reala mare schimbare, când nu știm la ce se mai puteau aștepta românii. Dacă citim printre rânduri, depistăm un gust amar al celui care deplânge neimplicarea totală a liberalilor în conducerea țării, dar afirmația este făcută din colțul ringului, fără determinare: *e totuși destul de ciudat să vezi o troică țărănistă-social-democrat-liberală înhămată la acel ceva care în termeni proprii se numește construirea sau refacerea capitalismului, a economiei de piață*. Senzația este autenticată de întoarcerea în timp, prin invocarea începutului secolului al XIX-lea, luat ca model (!), atunci când *liberalismul a fost o formulă de gândire și de comportare adoptată în cadrul unui vast și drastic proces de renovare a țării, a legilor și a mentalității, ceea ce s-a făcut sub imperativul*

necesităților naționale de salvare de la pieirea iminentă. Scepticii ar detecta unele sechele ale gândirii îndochinat comuniste, diplomat mascate de intelectualul veritabil Alexandru George, care dovedește o inteligență de invidiat, atât în momentele când rămâne în vizorul publicului și al criticii, indiferent de regimul politic (pe) care îl consumă, cât și atunci când își adaptează condeiul și gândurile exact la ceea ce are nevoie cititorul, contemporan lui, să descopere. De pildă, sunt blamați tinerii plecați la studii în străinătate, în special în SUA, care se întorc *complet zăpăciți la cap*. În mod greșit, sunt catalogați drept aroganți și lipsiți de patriotism, fără a se traduce perplexitatea lor în mod direct, care nu ascunde decât un regret imens, izvorât din comparația inerentă dintre două sisteme diferite, al nostru nefiind voluntar înapoiat, ci imaginând exclusiv continuarea firească a unei jumătăți de secol de obscurantism. Generația aceasta pierdută, *zăpăcită*, este chiar cea care și-a sacrificat colegii de bancă la Revoluție și poate cea mai îndreptățită a nu fi acuzată de *disprețul față de înapoierea... țării noastre*. În plus, de ce să ne mai mire criticile, de vreme ce, de la bun început, exodul către Occident este catalogat drept un *fenomen foarte curios*, ceea ce astăzi, la numai 15 ani de la publicarea eseului comentat, a intrat în firescul lucrurilor, ca semn al unei includeri realmente democratice, libere și egale, în sistemul unit european.

Mai mult decât atât, continuând în aceeași notă a dezvoltării unei nostalgii voalate pentru epoca apusă, sunt puși la zid analiștii politici străini, acuzați că judecă românismul, fără să știe prea bine unde e situată țara care îl circumscrie. Ranchiuna nu e întemeiată, pentru că, ne place sau nu, mai ales cei care ne-au criticat s-au documentat foarte bine și au studiat îndeaproape problemele națiunii noastre, emițând competente judecăți de valoare, care, iată, privind din perspectiva prezentă, ne vor fi ajutat în procesul integrării noastre. Parcă intuind riscul acestei catalogări, pentru a echilibra balanța, sunt marginalizate și nume precum Petre Țuțea, Ovidiu Papadima, Ernest Bernea, Lucian Blaga, Constantin Noica, Rădulescu-Motru, considerați, simplu, *critici ai statului român modern*. Nimic nu ne împiedică să reacționăm și să constatăm faptul că o remarcă oarecare, neprobată și neargumentată, nu poate fi decât umbra unei invidii de breaslă, care nu l-ar onora, totuși, nici pe cel mai vehement critic. Se îndreaptă atenția deliberat spre publicațiile vremii, într-un demers indirect de înfierare a unor edituri, cele care au luat decizia de a reedita operele unor... Mircea Eliade, Vulcănescu, în fine, C. Argetoianu, când mult mai de folos ar fi fost tipărirea unei istorii a României moderne. Apoi, ca un glissando, sunt vizați greii culturii postrevoluționare, nici ei demni de stima eseistului, de vreme ce susțin puncte de vedere occidentale. Cade în plasă, astfel, domnul Andrei Marga, totuși, *un om instruit*, care are nefericirea de a fi de acord cu respectatul istoric H. Seton-Watson, cel care, spunem noi, pe bună dreptate, afirma următoarele despre țara noastră, la finele secolului trecut: *Perioada tranziției va fi lungă și sângeroasă, dar atunci când va fi încheiată, marile energii și calități ale poporului român, al doilea ca efectiv și, probabil, cel mai talentat în mod natural, din Europa răsăriteană, îi va asigura acea poziție onorabilă, pe care nu a fost în stare să o atingă*. Decepția lui Alexandru George devine inexplicabilă și lipsită de o bază cognitivă, părând a fi alimentată strict de o dorință de a combate, numai de dragul asocierii de pe poziții contrare. Să spunem că o situație perpetuă în opoziție este în spiritul vremii și, dacă nu e cel puțin interesantă, atunci este inerent și general reținută.

Contradictorii sunt și opiniile scriitorului cu privire la rolul politicii externe românești și chiar existența sa, sub raport teoretic. Exagerate par lamentările care prevestesc o lungă

perioadă premergătoare intrării României în NATO și în structurile europene, chiar ironice, parcă văzute din unghiul unui sceptic neîncrezător în valorile naționale. Pe de o parte, este prețuit domnul Andrei Pleșu, tocmai numit ministru de externe, la momentul scrierii eseului. Pe de altă parte, îi este opusă imaginea carismatică a lui Enechiță Văcărescu, reputat ambasador român, care s-a impus la Curtea lui Iosif al II-lea, în Viena. Celui din urmă i se adaugă, nu știm dacă în semn de recunoaștere ori ca o scuză, succesul deosebit la femei, bineînțeles, cele influente de pe malul Dâmboviței. Cum paralela se susține, fie deducem (ne)șansele lui Andrei Pleșu, din acest punct de vedere, fie interpretăm, fără să mai despicăm firul în patru, reala capacitate a contemporanului nostru, care, grație personalității sale, nu mai are nevoie de artificii neortodoxe, spre a avea succes la nivelul reprezentării sale. Rememorate sunt și alte nume mari, din aceeași sferă, precum Lahovary, Take Ionescu, I. Gh. Duca, Tătărescu sau Nicolae Titulescu. Să înțelegem, în fine, cât de importantă este moștenirea într-un domeniu, în care ar rezulta că suntem neica-nimeni, neignorând profilul personal puternic al celui chemat să ne impună atenției occidentale. Deplâns, constrâns psihologic, invidiat, nu este limpede, totuși, unde este așezat Andrei Pleșu. Și, tocmai această confuzie studiată ni se pare mai periculoasă, fiecare cititor fiind invitat să-și aleagă ceea ce-i convine.

Redirecționare: *Este greu să-i scoți din minte românului că uneori e mai bine să nu ai nicio politică externă și că state ori popoare foarte importante au încetat sau nu au avut niciodată așa ceva.* În consecință, singura care ne-ar mai putea salva, atât în integrarea noastră europeană, cât și în propriii ochi de români nu prea (re)cunoscuți la nivel mondial, ar fi cultura, adică domeniul care ne face mândri pe toți, indiferent de clasa socială din care provenim și care, ne place să credem, ne-a ajutat totdeauna în istorie. Ghinion, însă, și aici suntem frustrați și furați. De pildă, francezul Jean-Francois Revel descoperă târziu nivelul literaturii române, prin lectura traducerii *Nu*, a lui Eugen Ionescu. Ceea ce uită să presupună Alexandru George, este câți francezi l-au considerat vreodată pe Eugen Ionescu, român... Apoi, i se reamintește lui Andrei Pleșu greaua misie de a purta pe umeri sarcinile culturale ale țărișoarei noastre, cu atât mai mult, cu cât “pericole” ne pândesc la tot pasul: *atât timp cât la UNESCO interesele noastre sunt blocate de ani de zile de acel zero pompos și bine instalat în funcție, numit Dan Hăulică.* Nu în ultimul rând, este invocat Camil Petrescu, cel care în 1930 constata cu tristețe faptul că în celebra *Istorie a omenirii*, aparținându-i lui H.G.Wells, românilor le sunt alocate câteva rânduri... Sau G.B. Shaw, care amestecă bulgarii cu Bucureștiul, într-una din piesele sale de teatru, fapt care, considerăm, nu ne descalifică, pur și simplu, atestă lipsa de informare ori cea de cunoaștere, ale talentatului scriitor. Altfel spus, istoria se clădește primordial prin cultură. Deducem că, de-a lungul timpului, nu am stat prea bine la capitolul din urmă, ceea ce l-a afectat, sperăm, nu iremediabil, pe primul. Majoritatea oamenilor politici din ultimele două secole s-au străduit să fie și oameni de cultură. Sau invers. Poate de aici se naște paradoxul românesc. Fie că vrem să le avem pe toate, fie că suntem prea buni și, implicit, le putem face bine pe toate (cel puțin, așa credem), fie că nu ne mai uităm și în curtea celorlalți europeni, ca să aflăm, în genere, cât de bine o duc ei cu ale lor. Vestul pare să propună o altă teorie, opusă celei sud-europene, aceea a formării și desăvârșirii reale profesionale ale unui istoric, dramaturg, critic sau politolog. O tehnică ce impune primordial responsabilitate, chiar dacă este văduvită de la bun început de o informare multilaterală. O explicație la întrebările noastre fără răspuns și o îndepărtare a gândului tern, acela că românii vor fi fost ocoliți cu bună știință sau vor fi fost ignorați, chiar dacă au fost și

au rămas o națiune europeană. Am putea crede că tocmai de aceea nu se va fi acordat atenția cuvenită patriei noastre, neputându-se discerne cât este istorie, cultură ori critică, geopolitică sau strategie națională, în profilul tuturor oamenilor mari care ne-au reprezentat de-a lungul timpului. Zicem noi, cu succes, privind cu câtevea secole peste umăr.

Este un punct de vedere care nu se disociază de gândirea omului politic român și care pare a fi propriu celui mai puțin conservator și mai degrabă liberal. Liberalismul, în speță, a devenit mai mult decât o specificitate a unui domeniu geopolitic ori o direcție cu sens unic, bine cunoscut în zilele noastre, adică a reușit să se remarce ca o bază de construcție a unor fundamente filosofice, istorice, analitice, deopotrivă acceptate de susținători și de opozanți. Apanaj al sensului strict pe care îl decodificăm și pe care ne străduim să îl respectăm. În lumina difuză a sfârșitului de secol XIX, al nașterii conceptului, după ani valahi fanarioți ori imperialiști transilvăneni, începutul secolului al XX-lea a devenit mult mai combativ, din acest punct de vedere, grație Marii Uniri. Conotația liberală a dobândit deopotrivă complexitate și veridicitate. Alexandru George lasă impresia unei apropieri personale de mișcarea propriu-zisă, deși, născut în plină perioadă interbelică, nu a avut cum să descifreze matur caracteristicile de sistem ale acestei orientări. Din punctul său de vedere, liberalismul era util și tocmai această imperioasă necesitate, în spectrul românesc, a condus deliberat la adoptarea sa. Nu a fost nevoie de nicio mișcare națională care să-l recomande și nici nu ne putem plânge că noi am fi inventat termenul, spre a ne “mântui” politic, dar, ca să continuăm în aceeași notă speculativă, nu e mai puțin adevărat că l-am adaptat condițiilor autohtone. Așa cum este generată orice mare idee sau axă conducătoare, situația fost încurajată de valul de noutate răspândit în onteriorul granițelor naționale, parcă mai învolburat ca oricând, la momentul apariției conceptului liberal. Un demers sinonim cu dorința celor mai mulți de a se afilia, nu numai politic, dar și psihologic, unor exigențe externe. Indirect, un alt tip de integrare la nivel european, atunci când intențiile aveau o mai mare putere să se transforme în posibilități concrete .

S-ar putea face, așadar, o comparație semnificativă între felul cum a fost introdus în țara noastră comunismul, cu vasta și complicata lui aparatură pretins științifică, și felul în care a pătruns cam cu un veac înainte liberalismul, mai ales cum s-a infuzat printr-un fenomen de contagiune simplă, fără o presiune din afară. Mai târziu, s-a format Partidul Național Liberal, titulatură revigorată după Revoluția din 1989 și încă puternică. Inițial, denumirea a fost Partida națională, care justifică deplin dezideratele celor care i-au pus bazele, invitând la unitate, respect și libertate națională. Cuprindea majoritar boieri, ceea ce nu poate mira pe nimeni, dacă ne gândim la ceea ce era de ales, la cei care doreau să se implice fizic și material, dar mai ales la aceia capabili să asigure și pârgii externe. O dovadă că Partida a funcționat este faptul că a adunat sub umbrela sa nume mari, a oferit deschis libertatea de a dezbate și de a decide, ceea ce a condus la o importantă construcție de opoziție, Partidul Conservator. O altă evidență este cea pe care o semnalează, nereținut, Alexandru George: Se poate afirma, fără riscul de a greși, că liberalismul, la noi în țară, nu a fost o doctrină de clasă și în niciun caz nu a fost apanajul burgheziei, care ar fi urmărit dărâmarea și înlocuirea regimului boieresc.

Dintr-un alt punct de vedere, repetăm indirect faptul că fenomenul a avut un model european. Afirmția nu este adiacentă, în sensul că modelul nu a devenit copie ilegală și nici nu a creat dependență. Totuși, a funcționat insesizabil și, ideologic, a devenit recunoscut mulți

ani după instalarea sa. Noutatea pe care o remarcă eseistul, și pe care pare a o înțelege mai greu, este preferința boierilor liberali români pentru prototipul englezesc. Ar fi fost mult mai la îndemână cel franțuzesc, prin prisma relațiilor bine cunoscute dintre cele două țări sau, cel puțin, grație spiritului nostru recunoscut francofil. N-ar fi fost greu de explicat nici deschiderea către spațiul german, într-o perioadă când mulți intelectuali români studiau și se remarcă acolo (de pildă, Maiorescu, deloc străin de politică) și într-un context generalizat, care induce aprecierea pentru acest format (nu prea târziu, am dobândit monarhi având aceeași descendență). Se remarcă faptul că numai asemănarea regimurilor politice dintre cele două țări, la acel moment dat, ar fi condus spre alegerea făcută. Este interesant, pentru că, pe de o parte, englezii aveau o veche tradiție a regalității. La noi, monarhia a prins cu adevărat rădăcini, infinit mai târziu, prin comparație cu modelul. Se invocă o scurtă perioadă, caracterizată prin mari tulburări în Anglia, ca fiind exact cea care a alimentat dorința de a o alege ca îndrumător neoficial. Apele erau însă adânci, pentru că neînțelegerile generate de lupta pentru sceptru și pentru coroană au durat mult mai puțin decât cele din timpul care a urmat cuceririi normande. Continuând firesc, ce să mai spunem de Franța, unde urmările Revoluției erau încă vizibile și care se materializau în tot atâtea principii conducătoare ale liberalilor francezi?! Ne-am putea hazarda noi, cei de astăzi, să luăm în considerare alte cauze? De pildă, dorința de a aduce un suflu oarecum inedit în spațiul continental, oricum îndepărtat de cel insular. Apoi, voluptatea de a crea dezbateri, de la egal la egal, cu marii liberali europeni, de pe poziții diferite, mai proaspăt venite din sud-est, decât dincolo de Canalul Mânecii. Și, nu în ultimul rând, fie predilecția sinceră pentru un sistem care a plăcut, pur și simplu, fie o criză temporară care ar fi explicat un soi de saturație a modelelor, deja nenumărat impuse, din spațiile francofon și germanic. În plus, se observă certa asemănare dintre cele două sisteme, care alimentează și mai mult paradoxul românesc la care ne-am mai referit, extinzând conceptualizarea și receptarea termenului, pe care l-am împrumutat noi, de această dată, englezilor: *Sub decorul monarhic, ... cele două țări trăiau trăiau într-un regim aproape republican – ceea ce smulse accent de consternare lui Carol, în primii săi ani de domnie...* Singura diferență vizibilă? Populismul liberalismului englezesc, opus sărăciei, la nivelul reprezentării numerice, celui românesc. Altminteri, *super-pus*.

Realitate și legitimitate

Conservatorismul, desprins, cum s-a văzut, din trunchiul liberal, a avut o percepție modernă și pare a se fi născut ca o reacție la liberalism. Era o practică a epocii, mult mai bine cunoscută în cultură, aceea de a se forma curente, concepte, ideologii, ca reacție la cele existente deja. Prin urmare, tehnica nu era deloc imprevizibilă și, probabil, nici dificilă. Dacă în literatură, muzică, artă, în genere, procedeul este benefic, pentru că schimbarea antrenează provocarea limitelor valorice și crearea unor opere memorabile, în politică, perpetuarea nu se susține. Pe bună dreptate, conservatorismul devine o trăsătură fundamentală a politicii și, în fond, este termenul dovedit a fi cel mai apropiat de cel definind sensul general democratic, cel puțin pe tărâm românesc. Noului, însă, i s-a opus, mereu, vechiul. Altfel spus, tradiția, iar axa liberalism-conservatorism se poate completa cu tradiționalism. Reprezentantul marcant al acestuia nu mai are nevoie de prezentare în afara menționării numelui, Nicolae Iorga. Personalitate complexă a românismului, domnul Iorga a fost în bună măsură un subiect controversat, chiar și atunci când nimeni nu-i contesta capacitățile de excepție. Ca părinte

politic al programului tocmai numit, este încadrat destul de vehement de Alexandru George ca *agitator... singuratic și orgolios*, deși nu i se contestă meritele de *istoriograf de mare anvergură*. Este posibil ca autorul volumului *Pro libertate* să fi fost influențat de dihotomia spirit urban versus rural, pe care o îmbrățișau diferit domnia sa și marele istoric, iar preferințele nu mai trebuie evidențiate. De asemenea, demagogia sămănătoristă reproșată tradiționalismului și, implicit, lui Iorga, este văzută de George ca o amenințare a futurismului, așadar, ca o stagnare. Cu siguranță, în pragul mileniului al III-lea, când s-a făcut această afirmație, așa și pare. Totuși, întorcându-ne în timp, presiunile pot părea pătinoare. Un tot unitar a asigurat propășirea. Un complex omogen, creat tocmai de diferende firești și necostisitoare. În plus, gustul marilor intelectuali pentru impunerea cu orice preț a tradițiilor nu se traduce prin înapoiere studiată, ci, exclusiv, prin spirit patriotic. Pentru care Nicolae Iorga a și plătit cu viața, nimeni neasumându-și riscul de a spune cât la sută a fost expresie politică în asasinatul nedrept. În fine, parcă măcinat de o vină nespusă, dar nedorind să-și mascheze predilecțiile personale politice, scriitorul conchide: *Iorga s-a îndreptat în chip firesc spre țărani, în care a văzut niște păstrători ai trecutului, ai unor virtuți alterate în societatea modernă doar la vârf; ei reprezentau firescul și cumințenia..., eroismul anonim de toată ziua, exemplul moral*.

Unul dintre cele mai importante evenimente istorice românești ale tuturor timpurilor, actul Marii Uniri de la 1918, a fost îmbrățișat deopotrivă de toate partidele politice. S-a reconfirmat calitatea unică a românilor, aceea de a fi trup și suflet în momente de criză, în cele care i-ar putea redefini pe harta omenirii sau, nici nu vrem să ne imaginăm, când integritatea lor națională ar putea fi amenințată. Alexandru George își intitulează unul dintre articole *Un moment crucial*, dedică o bună parte momentului unic rememorat, se întreabă retoric cui i s-ar datora această reușită, analizând ulterior, dintr-o perspectivă declarat profană, războiul. Primul, cel care a premers Unirea și care a condus la aceasta. Nu înțelegem de ce, poate din lipsa cunoștințelor în domeniul istoric, probabil dintr-o mai veche patimă, scriitorul a trecut rapid și hotărât la o incriminare a păturii rurale. Un antisămănătorist convins, poate fi respectat. În schimb, dezamăgește profund atunci când se lansează în susținerea unei teorii discutabile, aceea a importanței participării păturii țărănești în primul război mondial și mai ales când dezavuează drepturile câștigate de aceștia, de pe urma confruntării sângeroase. Pretextul îl constituie critica unei importante cărți a lui Florin Constantiniu, *Istoria sinceră a poporului român*. La început modest, neasumându-și eventualul merit de a se ridica la nivelul unei recenzii a muncii maestrului, apoi discutabil, detronându-l definitiv în favoarea lui Hasdeu sau Giurescu, Alexandru George devine rapid cel mai acerb oponent al scriitorului merituosului *Istoriei...* Nu își ascunde revolta și mimează un tip interesant de ironie amestecată cu perplexitate, atunci când istoricul afirmă înflăcărat: “l-a trecut cu brio (războiul) țărănimea, grație căreia lipsurile din domeniul înzestrării și pregătirii militare nu s-au transformat în dezastru...” Iată reacția sa: *țărani nu au dus greul războiului salvându-i pe ceilalți, cum spune dl. Constantiniu, ci cel mult s-au lăsat duși în război, au fost antrenați într-o acțiune politică de mare risc, dar care pentru ei a fost de maximă izbândă, căci au obținut în grad nesperat pământ, ba chiar și ceea ce nu-i interesa prea mult, votul, prin care puteau măcar influența sensibil întreaga politică a țării... Ei nu au avut nicio inițiativă, nu am auzit de vreo adunare patriotică țărănească... Războiul românesc a fost integral o afacere a clasei politice*.

Fără doar și poate, de încuviințat ultima afirmație. Dar este dincolo de puterea imaginației oricui a găsi resorturile care l-au condus pe dezlănțuitul analist la imixtiunea cauzei cu efectul ori la desființarea etapelor decisive care au asigurat reușita demonstrației. Cu alte cuvinte românești, ce legătură are strategia politică aplicată de o țară, la nivelul clasei conducătoare, care este singura premiată de manualele de istorie, cu jertfa adusă de talpa țării? Sau, la ce bun toată speculația minților inteligente din toate partidele ori din preajma regelui, dacă nu poate fi susținută faptic de mii de oameni plecați de acasă spre a se sacrifica, nu de dragul unui pogon de pământ, ci din dragoste pentru țară?! Știm, domnul Alexandru George a fost un citadin prin naștere și prin vocație. Totuși, printre noi mai sunt stănepoți ai celor jertfiți, care mai tresar emoționați când găsesc numele moșilor lor gravate pe monumentul de la Mărășești și care se mai înfruptă din merele ionatane culese tocmai de pe pământul obținut de tânăra văduvă a soldatului, rămasă cu cinci copii de crescut. Mai mult, pământul dat veteranilor de război ori familiilor celor dispăruți, valora mai mult decât viața lor? Nu era tot al țării? Nu era chiar în spatele casei țăranului? Veneau politicienii de la oraș să-l lucreze? Va fi fost dezmoștenit, în spirit comunist, vreun mare conducător al timpului, spre a-l împroprietări pe nefericitul analfabet ciuruit de gloanțe?! Ceea ce ne frapează și mai mult este lipsa comparațiilor cu oricare alt sistem existent, mai ales că eseistul ne obișnuise cu această practică. Înțelegem că a fost răzbunat în 1948, când țăranilor li s-a luat pământul astfel obținut, de către comuniști. Ne întrebăm, așadar, de unde atâta spirit liberal în scrierea cărții, dacă, din când în când, agresivitatea inexplicabilă îl motivează în mod realmente extremist să susțină contrariul?! Revolta noastră este, însă, definitiv desființată de un elogiu pro-citadin, de o încercare de ridicare a ...maselor proletare întru construcția orașului, prin distrugerea definitivă a ruralității. Ne este greu să încadrăm tendința printre altele, direcționate politic, pe care le-am putea găsi numai ca fiind pregătitoare ale celui de-al II-lea Război Mondial. O anume orientare de acest calibru ce pare să justifice și virulența anti-Iorga. Revenim cu probe: *nu există sat arhaic românesc, civilizație arhaică sătească, produse artistice arhaice, ci doar produse moderne, de maximum câteva sute de ani, în care se află cuprinse elemente de arhaicitate, uneori surprinzătoare...*

Nepoliticos spus, se poate suferi de sindromul contaminării. Moțiunea antițăărănească a domnului Alexandru George ne-a mai costat vreo 30 de pagini de lectură reținută. Noi am putea risca să-l acuzăm de antiromânism, dacă nu am avea înțelepciunea discernerii între impulsivitate și realitate. Totuși, sentimentul este insidios, pentru că se dezvoltă tentația de a cataloga negativ și de pe poziții diametral opuse, multe dintre afirmațiile cumpănite ale autorului. Și totuși, anti-Blaga, când discută cu un român de peste Prut: *îți dai seama cât de aberantă este teoria lui Blaga despre “spațiul românesc”?* Noroc că i s-a răspuns: *da, dar ce frumos e spus!* Se apelează la artileria grea, invocându-se nume care ar fi fost de aceeași părere - C. Brăiloiu, S. Mehedinți, G. Călinescu, eliminându-se contextele specifice în care dumnealor au afăcut afirmațiile. Și continuă: *toate teoriile lui Blaga nu sunt doar false, ci și amăgitoare, ... nu a sesizat un lucru elementar: complexitatea lumii reale.* Este dreptul nostru să reacționăm, nu pentru că ar fi nevoie de vreo reabilitare a poetului care nicidecum nu ar putea strivi “corola de minuni a lumii”, ci pentru că nu este corect să lăsăm un literat de formație, cum este domnul George, să atingă spațiul filosofic pe care l-a onorat Lucian Blaga. Sigur, la nivel lingvistic, structura “spațiu mioritic” poate să propună discuții, analize. Din punct de vedere filosofic, însă, lucrurile sunt pe deplin demonstrate de jumătatea nepoetică a domnului

Blaga și plenar acceptate de filosofii români, care au inclus sintagma în cele mai multe cercetări ulterioare personale. Așadar, revenim obsesiv cu nedumerirea legată de intenția de a aborda domenii necunoscute, din unghiul criticului intransigent, dar profan. Și, ca și cum nu ar fi fost îndeajuns, dar poate pentru a nu se considera că numai Blaga îi displace, Alexandru George continuă, tot ca un răspuns în doi peri, prelungit, la *Istoria* semnată de Florin Constantiniu: *Nu ar fi cazul să amintim de ce au făcut atâtea „frați” ai noștri, de la vlădica Miron Cristea, la Ioan Slavici, cel care s-a opus unirii și după ce aceasta s-a realizat? Să mai amintim de atitudinea defetistă a unui Coșbuc sau de contorsiunile epice, dar nu și morale, ale unui Rebreanu?* Filologii nu pot accepta aceste puncte de vedere scoase din context și nejustificate, mai ales că cei vizați sunt romancieri și poeți care au îmbrățișat spațiul rural. Nepărtinirea este vădită și nu poate fi tratată ca o judecată de valoare, dată fiind înfierarea antițărănistă notată constant.

Era așteptată o afiliere politică a scriitorului, cea pe care a preferat-o după Revoluție, pentru a înțelege corect punctele de vedere exprimate. Admite susținerea ideilor democrat-liberale, cele valabile în 1999, când a fost scrisă cartea. Se ferește să pronunțe cuvântul „comunism”, pentru că nu ar da bine deloc, deși, septuagenar în momentul așternerii pe hârtie a rândurilor și atât de pornit pe mulți dintre semenii săi, l-am putea bănuși de sechele. Se trădează, însă, aducând un elogiu socialismului, pe care îl invocă deseori și despre care spune că este *o doctrină cu o valoare indiscutabilă*. Se confesează, dar nu lămuritor, mai degrabă pentru a-și scuza verva imposibil de mascat, cu privire la unele aspecte politice, deja observate de noi: *am combătut, așadar, populismul, comunismul, socialismul, legionarismul, țărănismul, ortodoxismul...* Își însușește antipatiile, după cum am văzut, dar nu le ascunde nici pe cele adresate contemporanilor săi: *nu am ezitat să denunț pericolul și l-am semnalat până și în imaginea de „tătuc” blând și binevoitor, pe care a ajuns să o arboreze dl. Emil Constantinescu*. O remarcă ce nu se susține, nici acum, după 15 ani, indiferent de opțiunile politice pe care le avem. Precizăm acest lucru nu din dorința simplistă de a contracara, ci pentru a demonstra cât de eronate pot fi unele dintre teoriile domnului Alexandru George, de altfel, îndârjit susținute. O altă dovadă a lipsei de obiectivitate, pe care o așteptam de la cel care avea și formația de critic literar, este și răzbunarea cu care cataloghează un partid al vremurilor sale, al cărui nume se leagă, fatidic, de mai vechea meteahnă a autorului: *partidul-aiureală care este PNȚCD*. Mai mult decât atât, afirmația nu este una strict personală, izvorâtă dintr-o ranchiună oarecare, ci apare ca o reacție la o lectură a unei alte cărți bine cotate (nu de Alexandru George, firește), „Paradoxul român”, iscălită de semioticianul Sorin Alexandrescu.

În fine, ...paradoxal sau nu, nu știm cât de *Pro libertate* rămâne declarația scriitorului făcută în cele 250 de pagini și nu ne rămâne decât regretul de a nu-l putea intervieva în zilele noastre, spre a obține, poate, un punct de vedere lămuritor.

MIRCEA IVĂNESCU. ASPECTS OF THE CRITICAL RECEPTION**Diana Dan, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş**

Abstract: This paper starts from the desire of finding answers to a simple question: „what is poetry?” for M. Ivănescu. Therefore we chose to look over Mircea Ivănescu's first book, Versuri – 1968 -.

In the critics view (N. Manolescu and M. Ungheanu) M. Ivănescu's poetry stands out in Romanian poetry, through a different way of writing lyrics. This new style means rising above old used literary standards, free speech, bookish, game, lack of ornaments, decorations, using presumptive and possible, memories, saving lost time. Among precursors were mentioned Bacovia, Barbu, TS Eliot, E. Pound and Proust. M. Ivănescu is a programmatic experimentalist writer.

Keywords: free speech, lack of ornaments, memories, lost time, originality.

Imaginea oglindită de opera poetului, eseistului și traducătorului M. Ivănescu este legată de iubirea de cuvânt. Toate acestea au o existență clar definită în trăirea sa, pentru că atunci când rostim M. Ivănescu implicit se transmite respect pentru literatură.

Încă de la primul volum de Versuri, 1968, așa numitele „compuneri” pentru poet, au interesat critica vremii, prin temele abordate, care constituiau preocupări ce străbăteau ființa poetului.

Debutul poetului este privit de criticii vremii ca fiind unul târziu, producându-se la 37 de ani. Formula literară propusă aduce ceva neobișnuit în peisajul literar al operei. Aceasta este păstrată de-a lungul întregii sale opere de poezii și a adus înlăturarea barierelor poeziei tradiționale, propunând o nouă viziune, mai aproape, de ceea ce înseamnă trăire necenzurată, autentică.

Printre primii critici, care au marcat apariția poeziei mirceaivănesciene, este Nicolae Manolescu, printr-un articol publicat în Contemporanul, în august 1968. Acest articol face referire la volumul VERSURI, publicat în același an.

Criticul este plăcut surprins de poezia scrisă de unul M. Ivănescu considerând a fi aparte în această perioadă din istoria poeziei, făcând parte din „categoria poezilor prețioși, afectați, care altădată s-ar fi numit galați”¹.

Versurile sale sunt minuțios lucrate încât par croșetate cu multă delicateță și rafinament. Tehnica folosită este una mai nouă, „cu rafinament de stampă japoneză”² reluând unele elemente din Macedonski, Pillat (din prima epocă) și din unii simbolisti minori. Fiecare poezie este un mic tablou lucrat savant pe pânză cu o acuarelă pastelată. Gesturile și pozițiile „personajelor” sunt studiate minuțios. Astfel o ridicare a mâinilor înfățișează un balet, o pieptănătură este de fapt o ceremonie. Orice mișcare surprinsă marchează o atenție sporită pentru tot ce-l inconjoară. De la un mic cântec al vântului până la o conversație cu ea, în majoritatea cazurilor aspectele exterioare sunt redată cu o minuțiozitate sporită.

Poezia sa este una a detaliului semnificativ și nesemnificativ. Mișcările, gesturile sunt adevărate ceremonii pe care poetul le tratează cu deosebit respect. Atenția sa este una ce se găsește în căutarea a ceva, iar acel ceva e mereu și mereu descoperit și redescoperit în

¹ Nicolae Manolescu, Mircea Ivănescu: „Versuri”, în Contemporanul, 1968, nr. 31, p. 3

² Ibidem., p.3

realitatea detaliată a poetului. Această împletire de atenție asupra a ceea ce este în jur congruent, cu ceea ce este în interior dau măsura poeziei sale. Este cutremurător câte amănunte se pot găsi în evenimentele, așa zise banale, pe care poetul le observă, le scoate în lumină din dulapul plin cu praf, le ia spre examinare pe fiecare cu multă răbdare, îndemânare și meticulozitate de-a dreptul tipică, pentru a le prezenta fiecare aspect, unghi, cută, neeliminand nici cel mai banal element, pentru că tocmai acela este cel care întregeste tabloul. Astfel marchează, din acest eveniment, chindesența.

Fiecare poezie este o ceremonie, unde un fin observator e completat de un fin atent și de un rafinat creator. Micile detalii sunt cele care răstoarnă carul cu opinii, al celor care erau obișnuiți cu un anumit fel de a scrie poezie. Poezia mirceaivănesciană este cea în care detaliul are loc de cinste în grădina imperială a poetului. La tronul său stau observația, atenția, claritatea, detaliul, fiecare, pe rând, își povestește și își prezintă cu interes aspectele pe care le iau în vedere.

Din punctul nostru de vedere, observația criticului este una superficială, nesatisfăcătoare, care se lasă ușor influențată de registrul verbelor folosite, a imaginilor ce colorează poezia, pe care Manolescu le vede doar în alb-negru, pe când ele poartă în ele culorile curcubeului. Privirea mai de aproape a poeziei, prin trăirea stărilor croșetate de poet cu atâta dăruire, eliminând din vizor crengile din cristalul care umbresc drumul se poate descoperi o poezie plină de sfaturi și povești date de un trăitor atent la realitatea înconjurătoare. Armonia dintre poet și poezia mirceaivănesciană este o condiție a creației unei evanghelii, unei opere a înțelepciunii reflectată atent, în detaliu în versurile sale.

Poezia nu este totul ci este o „pură posibilitate” ce nu absoarbe ființa poetului și a lucrului notează Manolescu, datorită neîncrederii poetului în posibilitatea de exprimare, „ea nu absoarbe ființa poetului și ființa lucrurilor, rămânând doar o pură posibilitate”. De aceea, poezia îi pare a fi o mască a sentimentului sau un joc: „o figură a sentimentului sau a spiritului, o mască sau un joc”³.

Considerăm că poezia mirceaivănesciană este mai mult decât o „pură posibilitate”, fiind o biografie pură a unei existențe asumate, responsabile, luminate. Nu o putem vedea altfel tocmai datorită imaginilor reale, preluate din cărți sau imaginate create cu o atâta voluptate și intensitate încât nu ai cum să nu respiri citind poeziile sale mireasma virtuților atât de bine concentrate în fiecare vorbă pe care poetul o notează.

M. Ungheanu vede poezia mirceaivănesciană emanând un aer demodat al unui timp apus, doar că această demodare e văzută ca fiind replica unei inteligențe alese „După aerul demodat pe care-l respiră ea aparține altui timp, dar vom observa cu ușurință că «demodarea» ei este intenționat aleasă și că e colorată de o inteligență neostentativă”⁴. Modul său de a scrie literatură e acela de a accepta exigențele poeziei moderne pe care le folosește pentru a crea o poezie „anacronică” pentru mulți. Poezia sa, mărturisește criticul, pare a fi un manuscris uitat undeva pentru a produce o mare surpriză în momentul descoperirii lui: „Versurile lui M. Ivănescu par a fi unul dintre acele manuscrise ce sunt uitate pentru a declanșa mai târziu, la descoperirea lor, prin aparentul anacronism, un special ecou care e acela al încântatei

³ Ibidem., p.3

⁴ Mihai Ungheanu, [prezentare vol. „Versuri”], în Luceafărul, 1968, nr. 38, p.2

surprize”.⁵ Dacă M.Ungheanu vede poezia mirceaivănesciană pornind de la exigențele moderne spre o poezie anacronică, N.Manolescu vede poezia mirceaivănesciană pornind de la un aer de stampă japoneză ajungând spre o tehnică mai nouă. Aceste drumuri par cumva diferite ca sens, deși aparent ele sunt apropiate.

Poezia surpriză a lui M.Ivănescu pornește după M.Ungheanu de la arta de a vorbi dincolo de vorbe. Poetul se află sub dominația terorii, a obsesiilor provocate de raportarea încercărilor sale la mari tomuri de literatură. Această raportare produce tract și manifestat prin stări contradictorii și coexistente. Atitudinea sa față de literatură ca existență și act artistic este una conștientă. Semnele conștiinței sunt explicate. Exacerbarea poetului în fața trăirilor sale și în fața expresiei demonstrează o atitudine asumată. De aici, până la creație este doar un singur pas, pe care poetul mai degrabă îl face ca pe un pas înapoi. Începe cu stări de saturație, neîncredere, refuz, sete, stări confuze care marchează obsesia ca lector și creator al poetului. Aceste stări produc suspiciunea poetului față de literatură, suspiciunea față de forțele limbajului, precum și neîncrederea în literatură de a exprima mesajul dorit. Acest aspect al neîncrederei în poezie este marcat și de N.Manolescu, doar că la el poezia e o spunere ipotetică ce nu absoarbe ființa poetului și a lucrurilor, pe când Ungheanu vorbește de o neîncredere ca răspuns al unei inteligențe neostentative, ce se observă dincolo de vorbe. Opiniile celor doi critici privite de suprafață au elemente comune pe când dacă le privim în profunzime observăm contrariul.

Cu ajutorul inteligenței demodate M.Ivănescu se folosește de alte mijloace pentru a junge pe colțul său de paradis, pe care din neatenție l-a ratat. Are la îndemână soluții. Printre acestea se găsesc nevoile permanente ale poetului de a se detașa de literatură și de sentimentele sale: „Poetul simte nevoia permanentei detașări de poezie și de sentimentele sale”. Discreția, jocul, ambiguitatea sunt mijloace prin care se ascunde marturisind că nu face poezie. Astfel „Poetul rostește un refuz, din chiar acesta născându-se totuși poezia”.

Printre elementele discreție notate de poet se află și titlul volumului *Versuri care „poartă neîntâmplător”* această denumire, marcând o umbră a altceva. Poetul scrie poeme neîntâmplător în proză. Elementele tipice poeziei nu-și găsesc locul în rândurile sale. Astfel „gestica lirică și ticurile lirice sunt reprimare”. Poeziile sale par mimetice prozei, unde rar mai apare câte o rimă: „E mimată proza și arar se recurge la proză”. Versurile nu respectă metrica așezării în strofe, par rupte „aparent stângaci, pentru a da impresia prozei”, observație îndreptățită dacă am uni rândurile am face o poveste. Toate aceste par îndreptățite, dar sunt folosite așa cu un anumit scop. Acest scop discret este acela de a arăta că poetul este creator de versuri, atent mânuite puse sub accentul expresie datorită ritmului interior al poeziilor: „Ceea ce le trădează a nu fi simplă proză, ci versuri, ce se supun unei prozodii certe este ritmul lor interior”.

Preocuparea pentru expresie la M.Ivănescu este „copleșitoare”. Acest fapt se datorează lecturilor autorului care îl strung pe atât de mult ajungând să îl obsedeze. Poetul e preocupat de termenii complementari pe care îi folosește din dorința de a împăca cele două variante. Acest mod de a privi lucrurile demonstrează incapacitatea poetului de a găsi teorii, definiții universale valabile pentru toți. El din contră este echivoc, în versurile sale, tocmai din dorința de a prezenta ambele variante ale contradicției cu scopul ascuns, de a ne găsi în ipostaza, de a ne

⁵ Ibidem., p. 2

da singuri răspunsuri la orice preocupare, întrebare, frământare pe care o manifestăm. În acest mod, privim noi această „intelență neostentativă” a poetului.

O altă formă de detașare pe care poetul o are la îndemână este jocul. Și în acest caz se poate constata, mărturisește criticul „Cochetărie deci cu atitudini opuse, semn că nu se poate lipsi de niciuna”, deci aceeași intelență de a împăca atitudini opuse, modernul cu anacronicul. De aceea poetul „face tocmai ce ne spune că nu face” observă Ungheanu și astfel jocul să pară conștient, subtil și grațios. Se observă diferența între modul de a privi jocul mirceaivănescian al lui Manolescu, în opoziție cu modul în care Ungheanu vede jocul mirceaivănescian. Manolescu vede jocul ca fiind o mască pe care poetul o poartă pentru a ascunde neîncăderarea în poet și poezie. În neputința de a crea o existență definitivă, spunerea sa poate reda doar o existență ipotetică, pe când Ungheanu vede jocul mirceaivănescian ca un mod inteligent de detașare față de sine, ca primordial mod ce stă la baza creației sale.

O altă observație făcută de critic se referă la temele folosite. Acestea par în ochii săi ca abordând o „arie tematică mignonă”, printre care amintește de „mici nostalgii tomnatice sau iernatice, nostalgia exoticeilor situații întâlnite în cărți, admirație și grațioasă tandrețe în fața eternului feminin”.

O definiție interesantă dată poeziei mirceaivănesciene de Ungheanu este următoarea: „Poeziile sunt delicate caligrafii sufletești, impresionând prin acuitatea și subtilitatea notației prin religia petrarchistă a eternului feminin.” Subscriem acestei definiții notate de critic considerând-o a fi una pliată empatic pe universul mirceaivănescian. Într-adevăr poeziile sale sunt debordante de sentiment „estetizat, stilizat”, mărturisește criticul. Întrucât atitudinea sa față de literatură și creație este în acord cu „distanțarea față de propriul său afect”. Glasul cu care își nuanțează vocea este unul discret.

Aceste observații făcute de critic îl diferențiază de modul în care N.Manolescu vede poezia mirceaivănesciană. Manolescu vede diferența dintre poet și poezie ca fiind una despărțită printr-un verb, cele două realități sunt de altfel complementare, pe când Ungheanu consideră că există o profundă legătură între cele două realități, un echilibru, poetul dă dovadă de intelență demodată.

O observație aproape comună regăsită la cei doi critici se bazează pe faptul că îl aseamănă cu Petrarca. Ungheanu vorbește de poezii ce impresionează „prin religia petrarchistă a eternului feminin”, iar Manolescu de faptul că M.Ivănescu petrarchizează, prin diferența creată între cel ce spune și ceea ce este spus.

Dacă Manolescu este preocupat de pozițiile și gesturile personajelor într-un mod minuțios, Ungheanu consideră faptul că M.Ivănescu este un „virtuoz al sugestiei”, modalitate prin care poetul se ascunde în spatele cortinei încercând să ne convingă că nu face literatură pentru că are trac.

Ungheanu surprinde foarte bine faptul că „Arta poetului de a vorbi dincolo de vorbe, de a sugera ceva ce nu scrie, un sens care se degajă treptat, eliberându-se complet, doar la ultimul vers” constituie de fapt esența poeziei mirceaivănesciene. Criticul notează că fiecare lectură a poemului mirceaivănescian seamănă cu „un mic ritual de inițiere într-o disciplină cunoscută doar câtorva, printre care autorul, și personajul cel mai important Ea”. Sugestia este cea care aruncă cu praf în ochii cititorilor folosindu-se de termeni complementari, dar care de fapt ascund realități congruente.

O mulțime de noi atribute cu referire la poezia mirceaivănesciană sunt cele care compun acest articol. Printre acestea aflăm că poezia mirceaivănesciană este aparent anacronică, dar plină de surprize. Poetul este un terorizat de literatură fapt pentru care are trac. Soluțiile găsite spre a ieși din impas sunt discreția, ambiguitatea, jocul. Ivănescu este preocupat de expresie, notează criticul. Aspectul de proză al versurilor este îndepărtat prin folosirea unui ritm interior. Temele folosite sunt dintr-o arie tematică mignonă, realizând adevărate caligrafii sufletești. Totodată notează că M.Ivănescu este un „virtuoz al sugestiei”. Ceea ce atrage la acest poet din perspectiva lui Ungheanu este arta poetului, aceea de a vorbi dincolo de vorbe. În concluzie, putem preciza că cele două viziuni cu privire la universul poetic ivănescian sunt prea puțin asemănătoare, cu multe elemente ce le diferențiază. Două moduri diferite de a observa poezia mirceaivănesciană, cu toate că au în vedere același poet. Diferit și unic este modul în care acești critici își apleacă ochiul critic asupra stărilor mirceaivănesciene, evidențiind încă o dată, dacă mai era cazul, că suntem pe atât de diferiți, pe cât suntem de asemănători.

Bibliografia operei

Ivănescu, Mircea, *Versuri*, Ed. EPL, București, 1968

Bibliografie critică

Manolescu, Nicolae. *Mircea Ivănescu – Versuri*. În: *Contemporanul*, 1968, nr. 31, p. 3.

Ungheanu, M. *Mircea Ivănescu și poezia reală*. În : *Luceafărul*, 1968, nr. 38, p. 2.

THE DIMENSION OF FAITH IN ION HOREA'S POETRY

Anamaria Ștefan (Papuc), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: In the history of domestic lyricism, religious poetry was a constant, despite the fact that there were some gaps, especially with the communist regime, when it became taboo. Man, being loved by God, in order to find balance is in constant search of divinity. Influenced by the spirit of Lucian Blaga's philosophical and lyrical drama of Tudor Arghezi and Vasile Voiculescu. Horia Ion's poetry has a less coordinated exploited by literary criticism. Addressing such poems, it appears to the transylvanian poet as a spiritual necessity, considering that between poetry and belief there is a strong symbiosis. His poetry can not express what one feels Ion Horia lives and becomes an expression of self. Focused on confessions, psalms and prayers, this paper aims to present various situations in which there Deity is depicted in his poetry and relations are established between Creator and poet.

Keywords: psalms, prayers, homo religiosus, belief, Deity

În istoria lirismului autohton, inspirația religioasă a reprezentat o constantă, în ciuda faptului că au existat unele sincope, mai ales odată cu instalarea regimului comunist când a devenit un subiect *tabu*. Literatura nu poate face abstracție de dimensiunea profundă a ființei umane, și anume de aceea de *homo religiosus*. Omul, ființă apofantică, pentru a-și găsi echilibrul se află într-o continuă căutare a lui Dumnezeu. Poezia de inspirație creștină își trage seva din imnurile religioase ale Bisericii primare, „din epistolele Sfântului Apostol Pavel se vede clar că în adunările de cult se întrebuițau nu numai *Psalmii* și cântările din *Biblie*, ci și cântări duhovnicești, care nu sunt decât creația entuziasmului religios al celor dintâi creștini.”¹ În ceea ce privește vechimea acestui exercițiu cărturăresc, nu putem omite observația lui Dan Horia Mazilu cu privire la „seria scriitorilor străromâni, prin întinderea sa în timp, argumentează tocmai continuitatea acestei îndeletniciri și face din spațiul daco-roman sau protoromânesc un loc integrat pe deplin în ansamblul unor preocupări ce aveau drept scop producerea cărții.”² Poezia religioasă a ultimelor decenii e cuprinsă de emoția căutării lui Dumnezeu și fiecare poet vrea să-L întâlnească, iar modalitatea pe care o alege e rugăciunea literară. Maria-Daniela Pănzan consideră că poezia religioasă e un remediu sufletesc nu doar pentru cel care o scrie, ci și pentru cititor, iar meritul acestor texte e că „reușesc să transfigureze sufletul omului” și „îl ridică pe poet / cititor la rangul de împreună-lucrător cu Dumnezeu la frumusețea lumii.”³

În lucrarea de față ne-am propus să evidențiem modul cum se raportează poetul ardelean Ion Horea la credință și la sacru, în general. Influențată de „duhul filosofic al declamației blagiene”⁴ și de dramatismul versurilor lui Tudor Arghezi și ale lui Vasile Voiculescu, poezia lui Ion Horea are o coordonată spirituală mai puțin remarcată de critica literară. Această componentă a liricii sale e rodul viziunii creștine asupra existenței umane. Abordarea unei astfel de poezii îi apare poetului transilvănean ca o necesitate spirituală, considerând că între poezie și credință există o puternică simbioză. Astfel, mărturisește

¹ Petre Vintilescu, *Poezia imnografică*, Cluj-Napoca, Editura Renașterii, 2005, p. 8-9

² Dan Horia Mazilu, în *Cuvânt înainte la Antologia 1700 de ani de poezie religioasă*, Alba Iulia, Editura Ager, 2003, p. 6.

³ Maria – Daniela Pănzan, *Poezia religioasă românească. Eseu monografic*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2006, p. 22

⁴ Geo Vasile, „Iconografie transilvăneană” în *România literară*, an XXXIX, 30 iunie, 2006, p. 10

deschis că „poezia se însoțește cu rugăciunea. Poezia este rugăciune. Este crezul în actul creației. Încredere în demnitatea de om, ca și credința.”⁵ Forma poetică prin care alege să-și exprime sentimentul credinței este psalmul și rugăciunea. Poezia sa vine să exprime ceea ce omul Ion Horea trăiește și simte, devenind o exprimare a sinelui. Cu toate că în unele poezii, sentimentul religios nu este declarat, el poate avea semnificația unui act de credință din crusta căruia iese la iveală sacrul. Poezia lui Ion Horea nu e colorată confesional, întrucât nu expune elemente ritualice și ceea ce trebuie remarcat e că poetul nu are în vizor o anumită grupare confesională, iar în acest sens, criticul Al. Cistelecan sesizează că „religiozitatea poetului n-are nimic de amvon, păstrând concretețea și directitatea unei experiențe de iluminare personală.”⁶

Ion Horea apare, nu de puține ori, în ipostaza unui *homo religiosus*, aflat la vârsta mărturisirilor decisive. În volumele sale de poezii, discursul capătă accente argheziene, invocând coborârea divinității într-un cadru rustic ardelenesc și limitat „ce coboară transcendentul fără solemnități emfactice printre lucrurile și actele de fiecare zi”⁷, ilustrând astfel un creștinism de sorginte patriarhală: „Doamne, cel dinspre cotețe, din poiată, din ocol, / Pe făpturile ogrăzii din vecii de veci comornic, / Așteptat în jurul mesei, bănuț în blidul gol, / Doamne-al laptelui cu spumă din șistarul pus pe vatră, / Al nutrețului din iesle și-al făinii din lădoi, / Al vestirilor de-afară când la poartă câinii latră / Și-al tăcerii, după cină, când te știm mai lângă noi... .” (*Dacă toate-s ale tale...*) Relația dintre om și Divinitate nu este doar ascendentă, ci și descendentă, deoarece coborârea lui Dumnezeu pe pământ e imaginată conform concepției lui Boga, *eu știu că veșnicia s-a născut la sat*: „Dumnezeu mă așteaptă în poartă. / Umbra lui n-a căzut încă. / O cumpănă ține găleata de toartă, / uitată în zarea adâncă... (*După lege*) Viața își revelează caracterul ei sacru, iar Dumnezeu este văzut peste tot: „Ori numai El e-n toate, pe care-l văd, / urmându-l, / Desculț, pe drumul țării, de când, nici nu mai știu, / El în vecie Tatăl și eu vremelnice fiu, / S-ajungem unde-i locul de nuntă și comăndul”(Psalm) Apare, de asemenea, motivul evanescenței divinului în micile fapte, prin metafora fluturelui, a cărei devenire și al cărei zbor trimit la Moartea, Învierea și Înălțarea Domnului: „Am omorât un fluture-nainte / De-a îndrepta spre tine-o rugăciune. / Ai fost cumva în zborul lui? Dar spune, / Să înțeleg, cerescule părinte!” (*Am omorât un fluture...*) Imaginile sunt echivoce, undeva cade umbra Domnului „- Doamne, umbra ta căzută peste casă nu e alta / Decât umbra coborâtă pe Golgota-n ziua sfântă”, alteleori „păienjenul te țese, răsărit pe oareunde / Și când praful feței tale se așterne peste lucruri.” (*Doamne, nu lăsa să treacă*) Nu lipsesc nici acele întrebări fără răspuns din Psalmii arghezieni „Și numai eu sunt ros de-aceiași neînțeleasă întrebare” (*Am obosit să te mai caut...*) și obositoarele căutări ale unui Dumnezeu ce apare figurat ca fiind distant, un *deus absconditus*, care se furișează în spatele ușii: „Odată, Doamne, am venit la tine / Și tu-n puterea ta, știai că vin, / Dar m-ai ținut la gard ca pe-un străin / Și ușa casei ai închis-o bine. // Am priceput că vrei să mă închin. / Și-atunci m-am închinat cum se cuvine / Dar ceasurile mele-s prea puține / Și eu în fața ta sunt prea puțin. // Ai dezlegat și câinii prin ogradă / Când oi veni la poartă să mă vadă / Și-nspăimântat de gura lor să fug. // Nu vream să-ți cer nimic. Și aveai destule / În grajduri, în ocoale, în păture, / Iar în hambar, bucate din belșug.” (104.) La fel ca la Arghezi, versurile

⁵ Dorin Borda, *Întâlnirea poeziei cu rugăciunea* în *Cuvântul liber*, nr. 856, 30 august, 2011

⁶ Al. Cistelecan, „Pillatieni ateii și convertiți” în *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia*, nr. 1 /2002, p. 27

⁷ Ion Pop, „Un neotradiționalist: Ion Horea” în *Tribuna*, an XI, 1-15 iunie, 2012, p.10

conturează o lume în care se simte acut absența divinității și epuizarea provocată de truda căutării „Am obosit să te mai caut pe unde nu mai umblă nime, / Când văd că alergarea lumii-i pe alte drumuri și poteci. / În mine, Doamne, adevărul e-o foarte mare-ntunecime / Și nu mă văd să-ți ies în cale chiar când o fi, de-o să mai treci.” (*Am obosit să te mai caut...*) Cerul e gol, iar Dumnezeu nu răspunde sfâșietoarei rugăminți pe care i-o adresează omul: „Nu-i nimeni dincolo! Inele-n cădelniți pot oricât să suie / Cu șarpele ce-nghite săbii infernu-i o scamatorie. / E-un adevăr numai al celui batjocorit și prins în cuie / Pân' la povestea înălțării și la credința c-o să-nvie. / Încolo, suntem iarăși singuri și ne rotim în spații mute... (*Nu-i nimeni dincolo...*) Muțenia lui Dumnezeu e „lipsa oricărui semn din partea lui într-o lume în care totul e semn”⁸: „Te-ntreb și eu ca mutul. Tu însuși ești un mut. / Altfel măcar prin semne ai mai vorbi cu mine. / Prin semne ni se-arată hotarul cunoscut / Când lumânări de ceară încep să se termine.” (*Nu vreau să te mai supăr...*), și îi prvoacă psalmistului o suferință ontică. Căutările sale mențin credința aprinsă și îl salvează atunci când ajunge în impas. Însă, nu își pierde speranța atunci când nu primește răspunsuri, ci se roagă: „Doamne, gândul meu la tine se înalță și se roagă, / Lasă-i sufletului semnul să te știe unde ești. / Sunt bogat ca o grădină și pustiu ca o pârlăoagă, / Cu blestemul tău în sânge, ros de patimi pământești. / Obosit peste măsură de urale și de predici / Mai aștept să-mi vii acasă, când îi vrea, că-mi ești stăpân.” (*Doamne, gândul meu...*) Rugăciunea este calea de comunicare și poate fi mântuitoare, căci „Dumnezeu îmbrățișează Totul, dar el nu este Totul; la fel Dumnezeu îmbrățișează Sinele meu, fără a fi acesta. Din dorința acestui inefabil pot să-l rostesc pe tu în limba mea, cum fiecare poate s-o facă în a lui; din dorința acestuia există Eu și Tu, există dialog, există limbă; există Spiritul, al cărui act originar este ea, există în eternitate Cuvântul.”⁹ Poetul trăiește într-o continuă foame sacră și tânjește după unirea cu divinitatea, rugându-se pentru credință, când pe un ton arghezian: „Carnea mea te mustră, gândul meu te cere. / Ce-mi cobori în suflet, Doamne, de usucă / Și de ce în sânge mi-ai turnat otravă, / De mă simt prin lume tot mai mult pe ducă, / Umilit în vreme și străin de slavă?” (*De la tine, Doamne*), când pe unul eminescian: „Afară-i vânt și ploaie și frunză scuturată / Și umbra înserării atârână prin copaci. / Aș vrea să mă închipui cu tine înc-o dată / De-ar fi din depărtare măcar un semn să-mi faci.” (*Afară-i vânt și ploaie*) Ipostaza de „om ros de patimi pământești” și subordonat Stăpânului e atenuată imediat de gesturi prietenoase, care umanizează relația: „Doamne, mămăliga-i fiartă și-aburește lapte-n blide, / Lampa-ncepe-a pâlpâire, semn că-odată o să vii, / Să vedem cum ușa casei ca-n minune se deschide / Și te-alegi ca o lumină dintre morți și dintre vii” (*Doamne, gândul meu*) Versurile se dovedesc a fi o mărturisire directă a luptei între acceptarea și negarea existenței lui Dumnezeu, o meditație „când cu timide ecouri dintr-o gândire de tip nihilist, când cu umilința și bucuria simple a unui credincios oarecare.”¹⁰ Întrebările sale sunt, de fapt, întrebări ce nu așteaptă neapărat un răspuns, ci exprimă o stare de neliniște, iar adevărata credință înseamnă ardere, mistuire, adică acel *mysterium tremendum*.

Psalmistul îl așteaptă la nesfârșit și încearcă să-L regăsească în natură, care e pătrunsă de energia lui Dumnezeu: „Grauri cad în pâlcuri și se-ntorc, fuioare, / Viile pe dealuri nu mai au prea mult, / Înc-o lună, două până-o să coboare / Duhul tău în beciul reavăn și ocult. / O

⁸ Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 167

⁹ Martin Buber, *Eu și tu*, Traducere din limba germană și prefață de Șt. Aug. Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992, p. 124

¹⁰ Iulia Argint, „Nuanțele nostalgiei” în *România literară*, an XXXVII, nr. 22, 9-15 iunie 2004

mai sfântă vreme decât asta nu e, / Plină de arome și culori cerești, - / Strugurii-și arată fața lor gălbuie, / Mustul poate curge tulbure în cești, / Piersicile-și spală pufu-n ploi grăbite, / Încă nu-s a toamnă ploile târzii / Și se-ntorc din câmpuri ciurzile de vite - / Poate asta-i ceasu-n care o să vii!” (*Doamne, seara asta...*) Roadele pământului devin „imagini obsedante, recurente și, mai ales, elocvente prin caracterul lor arhetipal”¹¹ și reprezintă mărturii ale sacralui, belșugul fiind un dar, iar poetul își exprimă uimirea în fața *cornului abundenței*. Natura „nu manifestă, așadar, Sacrul – cum credeau apologeții naivi ai divinității – ci îl trădează, în dublul sens românesc al cuvântului.”¹² În acest sens, Sacrul apare într-o ipostază a fecundității absolute, care reprezintă un mesaj divin adresat omului.

În ceea ce privește raportul *Eu-Tu*, de remarcat e maniera în care poetul se poziționează uneori, aproape simetric față de Dumnezeu: „Atunci când o să-mi bată ceasul, ori prea târziu ori prea devreme, / Numai iubirea poate spune, cea tipărită-n trupul meu, / Și voi veni să-ți stau în față și eu cu brațul de poeme / Să nu te miri dacă de-o viață m-am măsurat cu Dumnezeu.” (*Ascultă-mi, Doamne rugăciunea...*), stabilindu-se astfel, fie un raport de egalitate ca de la creator la creator, fie o concurență amicală, poetul „cerând dovezi ale Facerii lumii și aruncând în joc dovezi ale facerii poemului”¹³: „Doamne, tu în șapte zile ai făcut / Cerul și pământul și suflarea toată. / Poate ieși în mână un tipar de lut / Și-mi arăți și mie când îl pui pe roată / Cumu-i ca în glumă, sufletul tăcut / Să se poată face pasăre ori floare / Ori să mi se pară un necunoscut / Care parcă-nvie, care parcă moare.” (*Poate chemi un înger...*) Lumea creată poartă amprente ale Marelui Artist, așa cum versurile poartă trăirile creatorului lor. Poetul vede în Dumnezeu însuși Verbul, și anume Facerea lumii. Prin urmare, diferența dintre cei doi o face puterea executivă, „Cu tine însuși nu-i o glumă să te încaieri și să lupți”, care bineînțeles că aparține Creatorului: „Se apropie de mine somnul. Aș vrea să dorm, dar tot mai dibui / După cuvântul meu, să sune ca Verbul tău de la-nceputuri.” (*După cuvântul meu*) La fel cum omul a fost creat după chipul lui Dumnezeu „Chipul tău în mine numai, scrie-n Biblie că l-ai pus”, tot așa și creația artistică este posibilă doar ca sinergie a omului cu Marele Artist: „Cât am crezut că pot fi singur cu albul foi, de omături, / Legat cu fire ce se iartă cându-i păcatul săvârșit / Și tu să-mi ții în mână mâna și să rămâi cu mine-alături / Și eu să nu-ți mai supăr gândul și să mă ierți dac-am greșit! / Și-am înțeles că ziua-ntreagă e ziua mea fără hodină / În care versuri chinuite se vor ivi din când în când...” (*Parcă plătindu-ți ne-ndurarea...*) Alteori, poetul tinde spre o prezență a lui Dumnezeu lipsită de însușiri divine, cu care să stabilească o relație apropiată, de la egal la egal, de bun vecin cu care să tăifăsuiască: „ca doi vecini să stăm la poartă/ Și să ne spunem una, alta, de ce mai trebuie făcut” sau chiar de prieten, alături de care să cuture pământul „ca doi copii, în buzunare cu floarea-soarelui, desculți, / Și depărtarea ta de taină ca într-o glumă s-o înlăture / Iar eu să-ți spun mai de-ale mele și tu să poți să mă ascuți.” (*Și dacă ne-am cunoaște bine...*) Întâlnim și ipostaza unui Dumnezeu „adus în vecinătatea simplă a mesei de scris și somat să-și probeze umanitatea”¹⁴: „Iată, stau la masă, scriu o rugăciune, / Doamne, ieși în lume și închide poarta / Poate se întâmplă, totuși, o minune! (*Mai cioplește-o cruce...*) Ceea ce impresionează în psalmi e tonul familiar „Suntem alături, Doamne, și pari să-mi fii

¹¹ Iulian Boldea, *Metamorfozele textului*, Tg-Mureș, Editura Ardealul, 1996, p. 10

¹² Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 206

¹³ Irina Petraș, „Un poet al locuirii definitive” în *România literară*, an XLIII, nr.19, 13 mai 2011

¹⁴ *Ibidem*

asemenea”, cu unele inflexuni de „urlet arghezian surdinizat”¹⁵: „Vreau să te știu aproape, să nu-mi mai fie frică / În fața ta, Săpâne, că o să dau de bai, / Să văd în urmă praful când treci, că se ridică, / Și să mai cred că parcă ceva mă întrbai... (*Vreau să te știu...*) În trasarea relației dintre om și Divinitate, filosoful Martin Buber afirmă că „Omul aspiră să-l aibă pe Dumnezeu; el aspiră să-l aibă continuu în timp și spațiu. El nu vrea să se mulțumească cu indicibila confirmare a simțurilor, el vrea s-o vadă extinsă ca ceva ce poate fi oricând reluată și manevrată ca o continuitate perfectă, temporală și spațială care să dea vieții sale o siguranță în orice loc și orice clipă.”¹⁶ În căutările sale nestăvilite ajunge să îl găsească pe Dumnezeu ascuns în sine, în stare taborică: „pe urmele lui Dumnezeu, prin cosmice infinituri, / Să mă întreb de ce-l caut, Dumnezeu e în mine...” (*Hălăduiri*)

O altă tematică a psalmilor și a rugăciunilor lui Ion Horea o reprezintă relevarea spiritualului contaminat de tot mai vulgara contemporaneitate. Anxios și afectat de conștiința tragică a secolului, „scriitorul implică prin tematica abordată sensibilitatea cititorului contemporan tocmai pentru ca, ulterior, să o canalizeze într-un demers constructiv al gândirii dialectice.”¹⁷ Constatând existența unui „rău al secolului”, pe care îl exorcizează, în poezia *Orient*, poetul se lamentează, chemându-l în ajutor pe Noe, pentru a salva lumea amenințată de umbrele morții și de forțele urii: „Din greul apelor tumult / Întoarce-te, bătrâne Noe, / Sub ploi de foc, nu peste mult / De arca ta va fi nevoie, // Să umplem până nu-i târziu / Menajeria plutitoare, / Închipuind pământul viu, / Cu tot ce bucură și doare.

Disparația sacrului și semnele mistice ale stingerii sunt redată plastic, poetul trăind cu nostalgia paradisului pierdut, care oricum a ajuns să fie ruinat. Satul, peste care s-a abătut potopul, devine „simbolul pustiirii, al dezastrului sufletesc împins la hotarele spaimei”¹⁸: „Dar prin ograda goală nici urmă de bărbat, / Nici câinele să latre, la locul lui, legat. / M-apropii de fântână, pe unde-am mai trecut / Cu duhul peste ape, cândva, la început. / Fără găleată, strâmbă, stă cumpăna-n apus. / Și nici un cuib sub streșini, și nici un semn de sus.” (*Nu intru*) Imaginile fântânii părăsite, cu cumpăna strâmbă și cea a lui Iisus uitat „pe-o tablă ruginită”, redau tristețea poetului, provocată de sentimentul retragerii divinului din lume. În creștinism, apa simbolizează elementul care a stat la baza genezei, fiind asociată cu Sfântul Duh, care la începuturi „se purta deasupra apelor” însă la Ion Horea, uneori își pierde proprietățile și devine un agent nimicitor. Motivul fântânii părăsite, întâlnit și la Blaga sugerează lumea modernă desacralizată care s-a distanțat de adevărul primordial. Imaginile care redau extincția lumii, au în unele poeme accente expresioniste. E vorba de un „expresionism de atelier”¹⁹, prin intermediul căruia, poetul înfățișează „o viziune de coșmar pe care o contracarează cu propriu-i bun simț și cu o morală tonică, a speranței și încrederii.”²⁰ Destrămarea lumii este inevitabilă și poetul devine martorul unei apocalipse, orașele fiind invadate de cirezi care pășunează piatra și rumegă hârtii, de herghelii mânate de haite de câini, care caută cu disperare „o margine de apă” și a căror nechezat asurzitor zguduie orașul: „În grohări ies turme din zarea de nămoluri / și vin din Bărăgan și intră peste tot, / se scarpină de ziduri și se

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Martin Buber, *op. cit.*, p. 142

¹⁷ Tatiana Rădulescu, „Poezia ca sinteză” în *Viața românească*, nr. 1, 1984, p. 83

¹⁸ Al. Andriescu, *Relief contemporan*, Editura Junimea, 1974, p. 38

¹⁹ Al. Cistelean, *op. cit.*, p. 24

²⁰ *Ibidem*, p. 24

trântesc în goluri / și macină cenușa asfaltului în bot. // E-o răzbunare-a firii ori ceasul de pe urmă? / Comunele sunt mute și turlele-au pierit, / o flacăra se lasă și-n praful zilei scurmă / și nimeni nu-i să spună de-a fost ori a murit. / De ce mai cauți mâna care-ar putea să-ți deie / un bruş din coasta prinsă de un pociumb ceresc, / întors de la-nceputuri de veac pe sub grindeie, / pe care ploi îl sfarmă și geruri l-întăresc? / Și Pleasna despletită cu pocnet și sudalme, / de ce-i mai cauți urma în scama unui nor, / să-ți usture obrazul și ceasurile calme / când uiți de soarta scrisă-n pământul tuturor?” (*Pleasna*) Se observă că imaginile la care apelează poetul pentru a transmite sentimentul de spaimă, „pociumb ceresc”, „grindeie”, „pocnet” și „sudalme” țin de recuzita rustică, iar apocalipsa dezlănțuită e „discursivă, fără vigoare plastică, înspăimântând mai degrabă prin diligență decât prin forță, ostentativă și premeditată, mai mult un exercițiu didactic decât o viziune cutremurată.”²¹

Desacralizarea lumii e resimțită acut de poet și sesizează că distanțarea oamenilor de tot ceea ce înseamnă spiritualitate e rezultatul principiului acestora de a-și conjuga viața cu verbul *a avea*: „Doamne, omu-i lacom, nu-i ajunge traiul / Și ar tot mai strânge pungă lângă pungă / Și mereu se teme că-l ajunge baiul / Și nu știe moartea când o să-l ajungă.” (*Mai cioplește-o cruce...*) Ion Horea contemplă această lume bizară prin lupa unui *Ecleziast* modern. Ritmul galopant, în care e antrenată lumea de azi, nu poate substitui vechile repere spirituale, dar nici să formuleze și să implementeze altele. Soluția pe care o propune Ion Horea ține de o *metanoia* lăuntrică, ce presupune întoarcerea către Dumnezeu, pentru a-ți regăsi ființa autentică și eul adevărat. Apare, de asemenea, și o ruptură între imaginea lui Dumnezeu *de-atunci*: „când toți ieșeam la poartă și toți eram copii / Și tu iubeai copiii pe-atuncea, pare-mi-se, / Atunci o rugăciune suna ca un colind / Și-un muc de lumânare suia în cer lumină” și cea *de-acum* când „e rupt hotarul și lumea-i în cetăți, / de ziduri cercuită, de patimi și uitare, / De la o zi la alta pierim în alte dăți / Și n-avem cui să cerem nici milă, nici iertare, - / Cât ai rămas în mine-i un praf neodihnit / Din lutul altădată muiat la tine-n palmă...” (*Norocul de-a rămâne*) Lipsa de reacție a lui Dumnezeu și aparenta sa neimplicare conduce la configurarea unui alt avatar al sacrului în imaginarul poeziei lui Ion Horea, și anume a aceluia de *deus otiosus*. Puterea Sa asupra lumii este pusă la îndoială, deoarece Dumnezeu ajunge să aibă aceleși temeri ca și ale omului: „De ce nu spui când o să fie ceasul? / Ori te ferești și tu ca de osânde / Să nu te-aștepte gloatele flămânde / Și cei ce vor să-ți mai audă glasul, / Ori ocolești bisericile multe / crescute ca ciupercile-n pădure, / Care-ar dori măcar să mai asculte / tot ce-ntre ele nu mai vor să-ndure? / De vrajba, de veninul strâns prin vremuri, / de câtă silă spusă-ntru credință, / Te temi că-ai fi și tu să te cutremuri / Cuprins de-nfiorări și neputință?” (*De ce nu treci prin lume...*) Jalea cosmică e accentuată și de motivul sacru al clopotelor, care „se sparg în țandări și se-aud în Aleluia”, sunetul lor anunțând fragilitatea existenței umane.

Dăre de îndoială apar și în privința vieții omului, poetul punând sub semnul întrebării dacă lumea în care trăim e rezultatul muncii divine sau al hazardului: „Prin lume-și duce jugul fiecare, / De un destin făcut ori la-ntâmplare, / În viața asta, dulcea, amăruia.” (*Povara mea o duc...*) Dumnezeu care nu se arată, creează în jurul său o aură de mister. Respingând ideea inexistenței Divinității, căutările poetului nu încetează, ci devin mai stăruitoare, atitudine ce îl apropie de Arghezi, ambii cerând semne. Cu toate că, uneori, se lasă pradă prădă

²¹ *Ibidem*, p.24

incertitudinilor, căutând dovezi ale existenței lui Dumnezeu, eul poetic simte transcendența. Uneori, se arată, alteori se camuflează, dar nu e ca la Arghezi o existență ipotetică, supusă oricând contestării, ci un interlocutor care refuză să se manifeste și să răspundă la provocări. Există situații, în care poetul îl acuză pe Dumnezeu, de faptul că are o atitudine amenințătoare față de muritori, fiind lipsit de milă: „Iubirea ta de oameni în zadar ne / Aduce-n lume dacă tot ameninți / Iubirea mea cu flăcările joase / Din Iad, cu legi, cu pedepsiri și temniți!” (*Trufia ta de pământean...*)

Unele creații fac trimitere la scene biblice, și în special la imaginea dramatică a jertfei hristice, descrisă în mod naturalist. Conștiința lirică se identifică cu Hristos pironit pe cruce: „Sunt răstignit pe-o cruce cu slabe-ncheieturi / Și-n jurul meu tâlharii suiți pe alte lemne / Adeveresc în legea nedreptei lor naturi / Că nici eu nu sunt altfel și nu port alte semne. / O să-mi coboare trupul pe-o scară, în curând, / Femeile să-l plângă și să-l albească-n fașe.” (*Nu vreau să te mai supăr*) Poetul vede în răstignirea și suferința lui Iisus ca fiind unicul semn ce atestă existența Tatălui în lume. Cuiele, cu care Iisus a fost fixat pe cruce, au rolul de a comunica memoriei colective pătimirea lui Hristos și prețul care s-a plătit pentru domolirea dreptății divine ofensate: „Dar, pe cruce lasă-i, Doamne, trupul, cât o fi să steie, / Dar piroanele din carne lasă-le bătute-n lemn, / Ca în fața lor să vadă neam de om și de femeie / Suferința ce ni-i dată despre tine, unic semn.” (*Doamne al moliei și-al găzei...*) Rob al îndoielii, poetul se închipuie, chiar și în postura lui Petru, care s-a lepădat la cântatul cocoșului de trei ori de Iisus: „Dar în curând cocoșii cântă și eu trădez a treia oară / Credința mea întru minunea ce s-a-ntrupat între măslinii / Care și astăzi poartă-n trunchiuri sărutul Iudei ce-nfloară / Și întrevăd pe frunte urma pe care-aveau s-o-mpungă spinii... (*Dac-aș veni...*)” Însă, spre deosebire de Petru, poetul ezită să se dezică de Iisus și se vrea alături de El: „Culcat pe-o mână doar de paie, cum altfel nici se poate spune / Și coperit c-un colț de noapte și încălzit c-un soi de zeghe. / Să fiu în drumul tău drumarul, să fiu la masa ta paharnic, / Din trupul tău să rup și miezul, să-l moi în sângele din cupă / Și când arunci în mare plasa să fiu alături cel mai harnic.” (*Dac-aș veni...*) Versurile redau o iconografie a „Cinei cea de Taină” în care poetul se împărtășește cu însuși Trupul și Sângele lui Iisus Hristos, reiterând gesturile din Evanghelie ale Mântuitorului și ale ucenicilor: „Iar pe când mâncau ei, Iisus, luând pâine și binecuvântând, a frânt și, dând ucenicilor, a zis: Luați, mâncați, acesta este Trupul Meu. Și luând paharul și mulțumind, le-a dat zicând: Beți dintru acesta toți, că acesta este Sângele Meu, al Legii celei noi, care pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor.” (Matei XXVI, 26-28) Decorul, în care e așteptat Iisus, e compus din elemente ale universului rural-gospodăresc: „Și ca la Cina cea de Taină am adus în casa dinainte / Pe fața albă cârpătorul și mămăliga prea fierbinte / Care te-așteaptă s-o dezvălui acoperită c-un ștergar.” (*În noaptea asta...*)

Marcat de imaginea începuturilor lumii, Ion Horea lasă impresia în unele poezii că a fost martor la geneză, cultivând mitul ancenstral al protopărinților, Adam și Eva, care neascultând de porunca lui Dumnezeu au fost alungați din rai: „Din același lut făcute-s toate, ție la-ndemână, / Și-n aceeași colonie, sfătuind, le-ai așezat, / Și nici una dintre ele nu părea că mai amână / Ceasul poamei interzise, locul marelui păcat - / Cum de lor le-ai dat și dreptul tău ascuns să se-nmulțească, / Și să mușine prin lume, cum le știi din veci în veci, / De la gâza pricepută-n legea ta dumnezeiască, / De la taurul și vierul pân-la turma de berbeci?” (*Doamne-al moliei și-al găzei...*)

Ceea ce apropie poezia lui Ion Horea de cea a lui Lucian Blaga e misterul universal, pe care ambii sunt preocupați să-l adâncească, potrivit cunoașterii luciferice al cărei obiect e întotdeauna „*un mister* care de o parte se arată prin semnele sale și de altă parte se ascunde după semnele sale”²²: „Când ai făcut să iasă găze, să zboare, iuți și minuscule / Ori când mi-ai pus în carne viermii pe care-i cresc și îi cultiv, / Pe cine-ai căutat anume, ce meșteri ai avut și scule, / Împerechind nevoi și patimi în stupul tău definitiv? / E-o-ncăierare scrisă-n lege pe vechi tablii cuneiforme / Și-n hieroglife-i o poveste ce se arată-n rânduri lungi, / Când ai făcut să se ridice și piramidele enorme / Până la vârfuri unde numai tu ai puterea să ajungi.” (*Ne-ntoarcem prin povești*)

Preocupat de căutarea permanentă a divinității, Ion Horea devine un simbol al omului modern care dorește să primească semne, precum apostolul Toma. Mărturisește că nu l-a căutat pe Dumnezeu nici prin cărți, nici prin biserici „Și nu tresar când sună clopot și nu răspund când bate toacă / Și nu-n aghiazmă-ți caut duhul, nici fața-n fumul de tămâie”, ci L-a căutat în „ritualuri mai presuse și cuvântări tăcute-n lucruri / În care văd ce nu se vede și cred ce nu se înțelege.” (*Mă las acoperit...*) E vorba de existența unei cunoașteri greu de înțeles „care previne, presimte, e o părere a simțirii, deloc idee, e un *pipăit* al sufletului. E o infuzie pe care mintea nu o poate defini și care – sentiment al prezenței, tremur existențial – e singurul semnal al unui *mysterium tremendum*.”²³

Bibliografie:

- Andriescu, Al., *Relief contemporan*, Editura Junimea, 1974.
- Argint, Iulia, „Nuanțele nostalgiei” în *România literară*, an XXXVII, nr. 22, 9-15 iunie 2004.
- Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979.
- Boldea, Iulian, *Metamorfozele textului*, Tg-Mureș, Editura Ardealul, 1996.
- Borda, Dorin, „Întâlnirea poeziei cu rugăciunea” în *Cuvântul liber*, nr. 856, 30 august, 2011.
- Buber, Martin, *Eu și tu*, Traducere din limba germană și prefață de Șt. Aug. Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992.
- Cistelecan, Al., „Pillatieni atei și convertiți” în *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia*, nr. 1 /2002.
- Jinga, Constantin, *Biblia și sacralul în literatură*, Colecția „Episteme” 2, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2001.
- Mazilu, Dan Horia, în *Cuvânt înainte la Antologia 1700 de ani de poezie religioasă*, Alba Iulia, Editura Ager, 2003.
- Otto, Rudolf, *Sacralul. Despre elemental irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, în românește de Ioan Milea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
- Pantea, Aurel (coord.), *Sacralul în poezia românească*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.
- Pănăzan, Maria-Daniela, *Poezia religioasă românească. Eseu monografic*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2006.

²² Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii II. Cunoașterea luciferică*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 23

²³ Nicolae Balotă, *op.cit.*, p. 202

- Petraș, Irina, „Un poet al locuirii definitive” în *România literară*, an XLIII, nr. 19, 13 mai 2011.
- Pop, Ion, „Un neotraditionalist: Ion Horea” în *Tribuna*, an XI, 1-15 iunie, 2012.
- Rădulescu, Tatiana, „Poezia ca sinteză” în *Viața românească*, nr. 1, 1984.
- Vasile, Geo, „Iconografie transilvană” în *România literară*, an XXXIX, 30 iunie, 2006.
- Vintilescu, Petre, *Poezia imnografică*, Cluj-Napoca, Editura Renașterii, 2005.

RELIGIOUS CONNOTATIONS IN ANA BLANDIANA'S POEMS

Bianca Cruciuc, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Ana Blandiana, the most representative poetic –artistic and social sense all revealed through her poetry. She tries to go through things to sense the spirit. Her entire poetry is inspiration and grace. She concern existential mytery and knows the Truth. She gives us a pure and full of candour poetic of profound and constant search for the divine and moral justifications of existence, bringing her fully the gratitude of being placed among the few writers whose creative interior reflects her artistic grandeur.

Keywords: Ana Blandiana's lyrics, lyrical ego, religious connotations, mystery, divinity.

„Poetul este omul care și-a păstrat intactă facultatea de a se mira, de a se minuna în fața lumii și a vieții, el este cel care cu fiecare privire a să ia lumea de la început, astfel încât ea capătă înfățișarea primordială a unui fapt nou, devenind în fața entuziasmului poetic într-o continuă geneză.¹ Barthes afirma cândva că omul este o ființă predispusă spre meditație și plăcere, dar cea dintâi formă a plăcerii este scrisul. A scrie este o bucurie sacralizată „je sacralise un jouissance, un jussance d ecrire”² teoretizând plăcerea (bucuria textului) afirmând că „nimic nu-i probabil mai cultural decât plăcerea, întâlnirea dintre lector și text este „sensul unei întâlniri de dragoste”³. Acolo unde nu există credința în progres nici cultura ca formă a activității omenești nu se poate produce, dat fiindcă o creație culturală rezultă întotdeauna din credința că există încă teme nedelegate, dar pentru care puterile omenești sunt îndestulătoare⁴. În acest sens psihismul individual al creatorului dă tonalitatea afectivă a operei, căci nivelurile configurative, mai cu seamă structurile configurative, structurile profunde ale poetului, se dezvăluie prin delicatețea poeziei sale, devenind un” modus significandi” prin care lucrul existând în particular este semnificat în condițiile individuației lui⁵, de fapt, în lirică nu totalitatea verbelor și substantivelor fac poezia, ci tocmai siluirea formei tacite, punerea lor în relații neașteptate.⁶

În ceea ce privește actul creativ, Ana Blandiana ne cuminecă pe toți cu poezia sa, plină de fior candid, naturalețe și o finețe rafinată. Ea însăși ne mărturisește „scriu că n-am descoperit nici o altă soluție, mai eficace, mai totală, nevoii mele de-a exista, exasperării mele de-a mă convinge nu numai că sunt, dar și că ființa mea are un sens. Nu susțin că scrisul este singurul sens posibil, susțin doar că este singurul sens care mi-a fost dat mie, pe care am fost în stare să-l inventez. Și nu mă refer atât la perenitatea lui, de altfel problematica, la ideala lui supraviețuire, cât la momentul nașterii sale, la intensitatea clipei de acum, salvatoare prin simpla sa apariție din neant”⁷. Pe lângă acestea, faptul de a se minuna în fața lumii dar și a vieții de fiecare dată că în fața unui lucru inedit și nou, pare să fie una dintre laturile

¹ Ana Blandiana, *Cele mai frumoase poezii*, ed. Albatros, 1978, pg.5 .

² E.Simion, *Sfidarea Retoricii*, Cartea Românească, București, 1985, pg. 22.

³ Idem pg. 23 .

⁴ Tudor Vianu, *Filosofia Culturii*, Ed. Eminescu, București 1982 pg. 248-249.

⁵ Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1981, pg .23.

⁶ Eugen Barbu, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Eminescu, 1975, București, pg 377.

⁷ Ion Holban, *Literatura Română de azi. Poezia Proză*, ed Tipo Moldova, Iași 2012, pg 100.

interesante ale temperamentului sau poetic, al talentului său real, incontestabil – ea deține o bună înțelegere a naturii fenomenului poetic și o inteligență artistică covârșitoare⁸, cât despre poezia ei rămâne o dramatică și niciodată încheiată căutare a unui centru structural, „o fugă în tine însuși cât mai adânc”⁹. Poemele de maturitate ale ei, cu fiorul lor neoromantic rămân documente ale memoriei colective, dat fiind că poemul nu poate fi în afara istoriei niciodată.¹⁰

Evident, că ea a continuat să facă din existența ei, un spectacol și din poezia ei o sărbătoare a spiritului, totodată găsim la ea „un respect aproape religios pentru poezie” ca urmare ea trăiește pentru poezie, fiind o formă de mulțumire compensatorie pe care în mod providențial i-a oferit-o divinitatea¹¹, în același timp ea evită încercările de simbolizare (primejdioase totuși pentru valoarea poetică) și lasă lucrurile să-și continue în poezie mersul firesc, ascuns, enigmatic uneori, (dar niciodată forțat) cu scopul de a demonstra ceva și fără alt imbold decât acela al gândirii poetice care află corelații în adâncime și înaltă în poezie.¹² Spre deosebire de cele afirmate mai sus, dansul cuvintelor ei comunică ceva unic și esențial despre ființa, care zice Sartre, se ridică în fața noastră „ca un turn de liniște”¹³. În realitate Ana Blandiana este o poetă a rigorilor, a moralei, al adevărului spus în față, având o conștiință valorică a sinelui său uman și creativ ea însăși mărturisind că „toată viața mea am fost obligată să mă scuz nu pentru defecte, ci pentru calități. De altfel acestea din urmă, și nu celelalte mi se reproșau [...] ca și cum aș fi știut din prima clipă că ele sunt cele care nu mi se vor ierta, că trebuie să fiu atentă să nu mă deosebesc prea șocant de cei din jurul meu”¹⁴. În ciuda acestui fapt, salvarea ei se află în aspirația spre puritate, ca și condiție etică și în sublimarea vieții în artă, ca și condiție estetică¹⁵. Altfel spus, ea știe că nemurirea se poate obține doar prin identificarea cu universul și nu prin imitarea naturii și că este un fel de transsubstanțiere, o mutație ontologică. Cu atât mai mult, fire iscoditoare ea caută hotarul dintre bine și rău, înnorat și senin, lumina și noapte, exterior și interior, paradis și infern.¹⁶ Cu alte cuvinte, e fascinată de misterul existențial, de acel mister despre care spune Blaga că este pentru noi un suprem unghi de vedere, în mijlocul acestei lumi se află misterul central existențial, dat fiindcă Dumnezeu este factorul originar, posesor al cunoașterii absolute. Poeta ajunge să-L perceapă, cunoască pe Dumnezeu prin tăcere, meditație, prin lirica ei meditativ - reflexivă, știut fiind că cea mai rapidă cale de acces spre meditație este tăcerea, pe care o exersează deplin, ea deține un sens adânc al lumii (Blaga) se minunează în fața misterelor, își exercită mai precis facultatea mirării simultan cu cea a creației, îmbinând tacit inefabilul realului cu adâncimile sufletului.

Preocupată fără îndoială de problematica existențială, Ana Blandiana, fire contemplativă în “A Treia Taină” (care taină a ei o presupunem, întoarcerea în sinele ei pueril, întoarcerea la copilărie, la vârsta inocenței dar stăpână pe maturitatea cugetării ei poetice) surprindem eul liric într-o căutare permanentă, într-o continuă sete de cunoaștere, ea dorește

⁸ Ana Blandiana, *Cele mai frumoase poezi*, editura Albatros pg. 5-7.

⁹ Ion Holban, *Literatura română de azi*, pg. 109.

¹⁰ Idem pg. 113.

¹¹ Eugen Simion, *Sfidarea realității*, pg. 337.

¹² Ana Blandiana, *Cele mai frumoase poezii*, pg.8.

¹³ Eugen Simion, *Scriitor român de azi*, pg.197.

¹⁴ Ana Blandiana, *Fals Tratat de manipulare*, Ed, Humanitas, București 2013, pg.266.

¹⁵ Al. Piru, *Istoria Literaturii Române de la începuturi până azi*, Ed. Univers, București, 1981, pg 503.

¹⁶ Idem, pg 503.

să ajungă la desăvârșire, dar mai întâi știe că permanentizarea veșniciei Binelui, presupune înveșnicirea lui, și că el se făurește prin “căutarea începutului răului “(Hotarul) așa încât ea pornește cu o sete “aprigă “și din toate puterile la râvnă pentru permanentizarea și instaurarea Binelui în lume (social).

Ana Blandiana este binecuvântată de divinitate, având un statut privilegiat, anume acela de a se naște ca fiică de preot și crescând în moralitate, bine și adevăr, valori pe care le va promova mai departe în operă sa lirică și socială. Ea este omul care caută Dreptatea, Adevărul cu prețul suferinței personale, putem spune că este un justițiar care apară valorile morale, știe perfect că locul ei în lume bine definit este să “alerg și acum să găsesc locul unde/Să mă așez pe pământ să contemlu/Linia care desparte răul de bine/. Cum ploaia nu are margini și nu i-a putut descoperit nimeni hotarul, nici chiar poeta nu poate străpunge toate posibilitățile cunoașterii ea concluzionează ușor mistic, spunând “Dar întotdeauna răul încetează – nainte/De a-i descoperi hotarul/Și reîncepe – nainte/De a ști până unde e binele”. Interesantă ni se pare abordarea Creației, în “Cumintele animal” astfel ea simbolizează actul creativ divin, sintetizând zilele creației Universului cu tot ce este pe el și al omului inclusiv, arătând că universul este “un animal cuminte”,” cutreierat de planete/Ca de globule roșii și albe “, noi oamenii creați către sfârșitul actului creativ divin “noi suntem ochii” fragili pe care Proniatorul îi păzește “cu grijă și încrâncenare nesfârșită”, arătând într-un fel ca și concluzie că deși suntem ființe superioare – coroana creaturilor Sale în unele situații suntem (limitați), nu putem face nimic “însă văd” (vedem doar).

Asemeni lui Blaga este preocupată și de condiția trecătoare a omului pe pământ, care se naște, trăiește și moare, se recunoaște pe ea însăși a fi „nisipul clepsidrei”,” omul fir de nisip și țărână este” care tainic măsoară timpul, foarte filosofic spunând că noi nu putem deveni Timp „numai în cădere” și cum timpul se identifică cu infinitul, el însuși fiind categorie infinită, așa și omul numai prin moarte poate să se nască la Viață (Condiție). Poeta începe cu ea, cu sinele său, în această definire a condiției mântuirii în Timpul veșnic care presupune însă mai întâi „cădere” (moarte) spre înviere/Viața.

În Requiem, liturghisește pomenirea tatălui său, vrednicul slujitor, suferitor pentru credință, începătura a tot binele din viața poetei, prin aceasta ea are ocazia să sfințească puterea cuvintelor, pecetluind astfel cu ele memoria veșnică a părintelui său drag, neînțeleș de unii dar “Definitiv întinerit după plecare “, care avea un suflet frumos ca de copil spune poeta, „Copilul cu numele tată”. De veți avea credință cât un bob de muștar, veți zice munților mutați-vă și ei se vor muta “zice Evanghelistul, cea mai de preț virtute credința poate fi înăscută, dobândită sau cultivată, Ana Blandiana dobândește această vie credință, din însăși mărturia ei poetică despre tatăl “Credea că munților dintr-un moment în altul/Picioare ca păianjenilor le vor crește/Și vor umbla după credința sa, totul este posibil celui ce crede. Tot aici un alt simbol relevat este credința în înviere și viața veșnică care apare însă într-o altă formă “Credea că viața, ca semințele-ngropate/Naște în anii următori păduri... /toți cei care viețuiesc pe pământ într-o zi vor muri “se-ngroapă ca semințele”, pentru ca mai apoi să învieze pentru că ciclul viața-moarte se repetă continuu. Ca într-o rugăciune smerită poeta se roagă inclusiv îngerilor, ca protectori umani, să fie cumiți, să nu-i tulbure somnul tatălui care crede și dincolo de această viață, semn că, identitatea într-o credință se transformă odată cu moartea, cu trecerea dincolo, într-o ființă umană spiritualizată, dar pe deplin conștientă, “sufletul nu moare”, dincolo de dimensiunile acestei vieți.

Asemeni lui Ioan Alexandru mare eremit al satului românesc și al credinței și bineînțeleș și lui Blaga pentru care satul era “centrul întregii lumi, al universului”, și Ana Blandiana își recunoaște obârșia țărănească, faptul că satul este vatra civilizației, ea însăși recunoaște că este știută de pe acum sintagma că „veșnicia s-a născut la sat”, dar mai ales recunoaște că „fiecare venim dintr-un sat – unii direct, alții trecând prin părinți, /, fiecare este dator să privească fericit obârșia sa, să nu se dezică de aceasta ca să se poată întoarce la origini, fericiți putând să se-ntoarcă oricând”. Dezrădăcinarea sau nerecunoașterea originilor este cumplită chiar exasperantă “Pe crengile sângelui depărtate, subțiri/în loc de pășuni, și semințe, și cai cunoscând/ajung să se aleagă doar cu “alcoolul cuvântului extras din acestea/”. Într-o lume plină de neliniști și nesiguranță, ea dorește cu patimă și dor, să întoarcă drumul părinților “Vreau drumul părinților mei să-l întorc, /Vreau satul cu sunetul lacrimii mele, Poteca din holde știută din somn/Și reîntoarcere vorbelor în lucruri/”. Ca un mit personal poeta întrevide o legătură consangvinică, spirituală și cu cei plecați “dincolo”, care-i cunosc pașii asemenea cu-ai lor”. Cu siguranță poeta deplânge plecarea de acasă, din sat, unde este puritate, naturalețe, liniște, adevărul este nepervers, toți se cunosc inclusiv” poteca din holde știută este din somn”.

O veritabilă ars poetica se regăsește în „Tu ești somnul” prin care poeta se confesează pur și simplu, își expune crezul, se autodefiniște ca persoană, mărturisindu-ne parcă împlinirea cu vrednicie a Legii hristice a Iubirii. După cum se vede poeta cunoaște cuvintele Fericitului Augustin „iubește și fă ce vrei!” Ea știe să-și iubească aproapele” ca pe sine însuși”, prin această iubire ea se situează deasupra „vrăjmașilor” pentru că ea vede în toți chipul lui Hristos, spunând „Cei ce mă urau m-au iubit cel mai tare”, este oarecum o contradicție, cum poți să-l iubești pe cel ce-ți face rău, omeneste vorbind, dar poeta urmează exemplul lui Hristos, care spune în marea durere a Sa, dar cu multă iubire „Tată, iartă-le lor că nu știu ce fac!”

Ea știe că trebuie “să trăiască toate iubirile – ca va veni momentul suprem, când spune ea “trec dincolo cuprinsă de zăpadă (adică în lumea rece a mormântului cu trupul și în veșnicie cu sufletul)/Spre inima celui din urmă labirint/Unde m-așteaptă o dreaptă judecată/Care-o să mă găsească vinovată/Poate/Și-o să mă pedepsească pentru toate/Iubirile pe care le-am netrăit, dormind/”, ea vede iubirea ca jertfă, se jertfește prin iubire iubind pe cei ce n-o iubesc, astfel își câștigă iubirea divină, printr-o splendidă “imitatio christi”, o imitare a lui Hristos care o îmbogățește și-n același timp o umple de bucurie.

Relevant în “Cel ce mă visează” este faptul că Ana Blandiana scoate la lumină identitatea, egoul său religios, ea are conștiința unicității sale (în virtutea creației toți suntem unici) dar și a valorii ei artistico-umane. Dintr-un alt poem aflăm că ea are o mare iubire, trăiește cu o mare iubire în suflet pentru aproapele, pentru semenii, devine astfel o făclie aprinsă, o persoană care practică asceza prin iubire, știe că forța iubirii ei este vindecătoare, și că prin poemele sale ea poate remedia ceva, are acea conștiință valorică a identității proprii spunând că „Cel ce mă visează/încearcă poate/Să-și răscumpere sufletul astfel, /... /pentru a se purifica/”. Știe că trăiește o asceză, pe care la un moment dat o crede „ciudată”, știe că a venit în lume cu un scop, anume acela de a aduce bucuria prin poezie, sensibilitate, inefabil pentru celălalt iar la capătul acestui drum al vieții ne așteaptă mântuirea, veșnicia și că noi unii prin alții ne mântuim, crede că e pricină de mântuire pentru alții zicând smerindu-se „Eu sunt

numai un personaj secundar/, în viața aceasta zicem noi, /La capătul căreia, îl așteaptă/(pe semen)/Pace poate/și har/”.

Așadar, lăudând miracolul lumii dar și bucuria simplă din ea și-n același timp descoperind aproape toate complicațiile și chiar dedesubturile lumii¹⁷, poeta cu „chip de stareță tânără” (E.Simion), în poezia ei deși nu este teolog știe să teologhisească și în cel mai rafinat mod cu putință, poezia ei “dansează dar dansul nu este numai un joc, este și o gândire a jocului “. Este o tragedie în alb, un desen pe o frunză transparentă, un bocet într-o cascadă de lumină”¹⁸.

Bibliografie

- Ana Blandiana, *Cele mai frumoase poezii*, ed. Albatros, 1978;
E.Simion, *Sfidarea Retoricii*, Cartea Românească, București, 1985;
Tudor Vianu, *Filosofia Culturii*, Ed. Eminescu, București 1982;
Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1981;
Eugen Barbu, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Eminescu, 1975, București;
Ion Holban, *Literatura Română de azi. Poezia Proză*, ed Tipo Moldova, Iași 2012;
Eugen Simion, *Sfidarea realității*;
Ana Blandiana, *Fals Tratat de manipulare*, Ed, Humanitas, București, 2013;
Al. Piru, *Istoria Literaturii Române de la începuturi până azi*, Ed. Univers, București, 1981.

¹⁷ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, pg. 204

¹⁸ Idem., pg .213-221

MIRCEA NEDELICIU. HIGHLIGHTS OF THE CRITICAL RECEPTION

Ana Valeria Gorcea (Stoica), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: The present paper is a review of the critical reception that Mircea Nedelciu's work has encountered over time; it is a „biography of the oeuvre” by which we follow his literary trajectory in order to grasp its echo in the contemporary consciousness. This undertake represents a major phase and a future point of referral in our overall analysis, which will enable us to share other critics opinions or to distance ourselves from them, as well as express our own views.

Keywords: critical reception, short stories, novel, textualism, postmodernism

Schimbarea de paradigmă propusă de prozatorii anilor '80 a declanșat o serie de discuții, într-un număr mare de publicații, ce vizau traseul și transformările suferite de noua literatură. Pe acest fundal, se remarcă tipul de scriitură a prozatorului Mircea Nedelciu (1950-1999), considerat, în unanimitate, de către critica de specialitate, unul dintre protagoniștii acestor schimbări, încă de la debutul acestuia din anul 1979.

Pe parcursul itinerarului critic, se disting păreri variate, uneori contradictorii și, de asemenea, direcții de receptare și interpretare multiple. Acest fapt nu poate decât să accentueze, încă o dată, importanța și valoarea prozatorului, care, prin opera și intervențiile sale teoretice, a menținut atenția criticii și a publicului de-a lungul timpului.

Demersul nostru în receptarea critică a operei lui Mircea Nedelciu a început cu alcătuirea unei bibliografii critice (volume, articole în periodice și studii publicate în perioada 1979-2013) și, apoi, am urmărit, printr-un *parcurs tematic* al prozei scriitorului, atât o analiză diacronică a volumelor, cât și una sincronică, cu scopul de a realiza o radiografie a interpretărilor pe care le-a provocat opera prozatorului.

Din multitudinea de observații, vom urmări, în prezenta lucrare, traseul a două direcții urmate de critica de specialitate. În primul rând, se remarcă, din lectura articolelor și a volumelor critice, *încadrarea diferită a prozatorului într-un curent sau în altul*. Există încadrarea în textualism, apoi receptat ca „modernist târziu”¹ și, în cele din urmă, încadrat în postmodernism.

De semnalat, de la început, că opera prozatorului Mircea Nedelciu a fost scrisă, în cea mai mare parte în timpul regimului comunist, acest fapt, determinând, în primul rând, un anume substrat care să permită textelor să spună cât mai mult, într-un spațiu cât mai restrâns. Astfel, înainte de 1989, apar cele patru volume de proză scurtă, și anume, *Aventuri într-o curte interioară* (1979), *Efectul de ecou controlat* (1981), *Amendament la instinctul proprietății* (1983) și volumul *Și ieri va fi o zi* (1989). Înaintea apariției acestui ultim volum de proză scurtă, talentul scriitorului este pus și în slujba romanului, astfel, în 1984 apare *Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei)* și *Tratament fabulatoriu* (1986). După 1989, apar romanele *Femeia în roșu* (1990), scris împreună cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș înainte de '89, și, un ultim roman, apărut postum, *Zodia scafandrului* (2000). De precizat ar mai fi și scrierea *Povestea poveștilor generației '80* (1998), variantă la *Povestea poveștilor* a lui Ion Creangă, ce a înregistrat păreri contradictorii.

¹ Caius DOBRESCU, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, Colecția „Prima verba”, București, 1998.

1. Mircea Nedelciu – textualist vs. „Nu sînt textualist!”²

Pe această temă, de la debut și până la ultima apariție, respectiv până chiar și la ultimele studii apărute despre opera prozatorului, există intervenții și discuții contradictorii. Ni se pare relevant să inventariem astfel de intervenții, pentru a avea o viziune unificatoare, în același timp, urmărind și intervențiile prozatorului în articole teoretice.

La receptarea volumului de debut (*Aventuri într-o curte interioară*, 1979), Dan Culcer vorbește despre o relativă inovație în textele lui Mircea Nedelciu, făcând trimitere la conținutul paginilor unei publicații ca *Tel Quel*, despre care susține că înclinația prozatorului spre acest tip de abordare nu se referă la o imitație servilă și nici la o sincronizare forțată, ci este „doar un efect catalitic, din necesitatea unor schimbări în practica narațiunii simțită din interior.”³

Mircea Nedelciu este prezentat de către Eugen Simion drept „liderul incontestabil al generației textualiste”⁴, un om de idei⁵, îl vede drept un „experimentalist în sensul pe care îl avea termenul în anii '30 (se gîndește la ce spune și la cum spune)”⁶, iar „textualismul său este, în primul rînd, un stil de a aduce un număr mare de povestiri”⁷, ce apare drept o modalitate de reabilitare a epicului, constată criticul.

În legătură cu preponderența scriiturii pe *cum* scrie, față de *ce* scrie, Gheorghe Perian constată că „Dacă ar fi excesiv să vorbim, în cazul lui Mircea Nedelciu, de o deconstrucție a iluziei realiste, spre care au năzuit, cum se știe, prozatorii textualiști, nu putem trece totuși peste intențiile sale, vizibile în mai multe povestiri, de a submina întrucâtva reprezentarea faptului exterior. [...] atrage atenția mai întîi convenția literară, elementul formal, și numai în al doilea rînd evenimentul relatat”⁸, astfel, „absolutismul, până acum necontestat, al *mimesis*-ului ajunge să fie serios zdruncinat.”⁹

² Această afirmație tranșantă aparține prozatorului Mircea Nedelciu. De urmărit interviurile prozatorului în care abordează această temă. Mai întîi, „Cu prozatorul Mircea Nedelciu”, interviu de Mircea Mihăieș, în *Orizont*, Timișoara, anul XXXVII, nr. 39 (1023), 26 septembrie 1986, p. 7. Aici, Mircea Nedelciu accentuează faptul că nu este textualist, afirmînd că a urmărit în timpul facultății cu foarte mare atenție acea mișcare literară reprezentată în paginile revistei *Tel Quel*, care a atras atenția sa și a colegilor săi din facultate, fiind lucrul cel mai interesant al perioadei (anii '68-'72). Consideră termenul ca fiind folosit *impropriu* și încearcă să argumenteze de ce se produce această confuzie, atât în acest interviu, cât și în alte interviuri. I se pare gîndire provincială ca să existe „prejudecata că unui material de viață îi este interzis un anume procedeu tehnic”. În „Uriașa forță pe care o are literatura trebuie pusă în slujba omului”, interviu de Vasile Zidaru (Vasile Gogea), în *ASTRA*, Brașov, anul XXI, nr. 11 (182), noiembrie 1986, p. 6, acesta constată confuzia făcută între ceea ce a numit „inginerie textuală” și „textualism”, punctînd faptul că „După modesta mea părere, maxima performanță a textualismului ar fi reproducerea întregului text al lumii”, acest fapt fiind o iluzie, după cum afirmă, motiv pentru care textualiștii au „lăsat totul baltă”. Un alt interviu din care desprindem opinia prozatorului despre încadrarea la textualism este: „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie”, interviu de Gabriela Hurezeanu, în *Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului*, anul VIII, nr. 14 (341), sîmbătă 9 aprilie 1988, p. 3, în care repetă răspicat că eticheta de textualist a fost aplicată grăbit în literatura română de azi și că „Atenția acordată de prozatorii din generația mea cotidianului, realității imediate, dovedește tocmai că ei nu fac din text un înlocuitor al lumii reale.”

³ Dan CULCER, „Prevalența metodei”, în *Vatra*, an IX, nr. 8, 20 august 1979, p. 12.

⁴ Eugen SIMION, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 206.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Gheorghe PERIAN, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1989, p. 206.

⁹ Ibidem.

Considerat un „radical”¹⁰, alături de Gheorghe Crăciun, Emil Paraschivoiu și Gheorghe Ene și, chiar dacă, parcursul lor literar pleacă de la textualism, aceștia se îndepărtează de acest termen, și în direcții distincte. Alexandru Mușina vede în sintagma „inginerie textuală”, utilizată de Mircea Nedelciu, „o formă de *participare la/ construcție în uman* prin intermediul/ cu ajutorul textului. [...] Prin această permanentă demascare a relativismului instanțelor –codurilor – textelor, Nedelciu urmărește o dezalienare a cititorului. Încearcă să-i ofere acestuia instrumentele necesare pentru a dejuca *manipularea* și a se *construi pe sine*. [...] Nedelciu nu vrea să construiască în oameni, vrea să le ofere acestora mijloace, *să se construiască în oameni*, să respingă *deconstrucția* generată de textele –codurile în mijlocul cărora trăiește”¹¹, așa cum „textul e, pentru Gheorghe Crăciun, nu un scop, nu un obiect, ci un mijloc, o formă de manifestare în real (și de influențare și „stăpânire” a acestuia).”¹²

Despre proza textualistă scrie și Al. Th. Ionescu în micromonografia închinată prozatorului Mircea Nedelciu, constatând, de asemenea, repeziciunea cu care a prins termenul și dezaprobarea unor prozatori optzeciști față de utilizarea acestuia, „prilejuind măsuri de protecție, de la nuanțare a termenului până la negarea lui, pentru a nu se produce o subordonare mimetică față de gruparea „Tel Quel”¹³. Este remarcată opinia lui Ion Manolescu care, „din afara generație, precizează – nu în termeni laudativi pentru optzeciști – că textualismul lor nu are nimic spectaculos, fiind unul „scriptural”, iar utilizarea lui duce la manierism.”¹⁴

Interesante de urmărit sunt, însă, abordările unor critici valoroși și vocali, precum Radu G. Țeposu și Ion Bogdan Lefter, care au venit cu opinii și argumente pertinente pe această temă, însă contradictorii. Mai întâi, Mircea Nedelciu este încadrat în *Istoria...* lui Radu G. Țeposu la *textualiști*, alături de Gheorghe Crăciun, Constantin Stan și Tudor Daneș, afirmând că sunt cei mai consecvenți cu subtextul teoretic. Proza acestora este văzută de critic ca „savantă, cu ironie și umor, dar și deliberat umilă, joasă, când captează limbajul encratic, vorbirea diurnă ori automatismele gândirii. [...] simultaneitatea între procesul scriptural și nașterea semnificației, saturează pagina de erudiție pe care o și denunță”¹⁵, la acești prozatori, inteligența devenind o a doua sensibilitate. Analizând proza lui Mircea Nedelciu, criticul insistă pe asemănarea dintre aceasta și problemele dezbătute de noua semiologie, în special aceea din jurul revistei *Tel Quel*. Mecanismele scrierii capătă, în opera prozatorului, o pondere mai mare, față de obiectul observației, remarcă criticul, astfel, obiectul de studiu al literaturii fiind chiar literatura, conchide acesta. În același timp, vede și un sens pozitiv în faptul că lumea este citită într-un alt mod, și anume, „un câștig incalculabil în latura mentalității artistice și o emancipare limpede a conștiinței scriitoricești”¹⁶, însă, ca efect

¹⁰ Alexandru Mușina, „Postmodernismul, o frumoasă poveste”, în *Astra*, nr. 4, 1988; Apud Gheorghe CRĂCIUN, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, în cap. *Noi concepte critice*, Ediția a II-a (prima ediție 1994), Colecția „80”, Seria „Antologii”, Editura Paralela 45, Pitești, 1999, p. 434.

¹¹ Ibidem, p. 435.

¹² Ibidem, p. 434.

¹³ Al. Th. IONESCU, *Mircea Nedelciu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura „Aula”, Colecția „Canon”, Brașov, 2001, p. 8.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Radu G. ȚEPOSU, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu nouă*, ediția a III-a, prefată de Al. Cistelecan, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 41.

¹⁶ Ibidem, p. 184.

negativ, remarcă ponderea mare acordată teoretizării ce denotă o „megalomanie textuală”¹⁷, drept urmare, acesta depistează și amintește așa zisa trezire a autorului, care „a simțit pericolul cantonării într-un extaz al lucidității”¹⁸.

La antipodul acestor afirmații, se regăsește cea a lui Ion Bogdan Lefter, care acuză critica momentului, de a folosi termenul *textualism*, luat „din aer”, și de a-l aplica prozei anilor '80, fără niciun efort de elaborare conceptuală. Astfel, în opinia criticului, „*textualistă* ar fi construcția sofisticată, manevrată de autori care nu se mai ascund, nu se mai obiectivează, dimpotrivă, apar ei înșiși în scenă pentru a-i explica cititorului în ce fel scriu; *textualiste* ar fi mecanismele literare lăsate la vedere, demontate în pagină; *textualistă* ar fi – în genere – dimensiunea autoreflexivă a prozei, narațiunea dublată de propria ei analiză, efectuată din mers, în chiar procesul elaborării ei.”¹⁹ Iată, aici, un inventar binevenit de tehnici narative, regăsite în opera prozatorului optzecist și, care, au surprins prin noutate și excentricitate, dar care, pe lângă „vocația lor experimentală asumată, mustesc de viață și de realitate”²⁰. Ion Bogdan Lefter acuză criticii și jurnaliștii culturali, care folosesc și astăzi acest termen, de „a atrage atenția asupra unei părți importante, dar ne-esențiale a demersului literar postmodern”, efectul fiind acela de a ignora, de a rămâne pe din afară restul, eticheta fiind „profund mistificatoare”²¹, conchide acesta. De asemenea, avertizează că trebuie făcută diferența între termeni, „sensul definitoriu al demersului ei („noua generație” postmodernă românească a anilor '80 - '90, n.n.) creativ e *autenticist*, nu *textualist*.”²² În final, acesta concluzionează că „*textul* investighează *realitatea* și o reconstituie în pagina scrisă”, drept urmare, „proza lui Nedelciu și a celorlalți se dezvăluie ca esențialmente *anti-textualistă*.”²³

Pe de altă parte, Adina Dinițoiu, constată apetența prozatorului spre social, fapt ce îl apropie de interesul telquelist pentru *spațiul textual*; însă, tocmai această înclinație înspre social, sensibilitate la poveste/ povești/ fire narative, la transcendent îi conferă o latură clasică, îl distanțează de telquești, care afirmă „materialismul” scriiturii, de care poate fi legat doar la nivel tehnic.

3.2. Mircea Nedelciu – un postmodern

Acest termen, precum și cel discutat mai înainte – *textualism* –, a stârnit discuții și expunerea unor păreri contradictorii. Al Th. Ionescu face un inventar al termenilor folosiți de literații români, pentru a desemna noua paradigmă: „o nouă sensibilitate” (I.B.Lefter), „antopologism” (Mircea Nedelciu), „nou antropocentrism” (Alexandru Mușina), „romantism întors” (Radu G. Țeposu), „antimodernism” (Simona Popescu) sau „epistemă culturală” (Gheorghe Crăciun)²⁴. Lista nu s-a terminat, căci Mihaela Ursa reamintește despre „nou-hermetism” (Corin Braga) și „psiheism” (Călin Vlasie)²⁵.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ion Bogdan LEFTER, *7 Postmoderni într-o carte: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, pp. 21-22.

²⁰ Ibidem, p. 23.

²¹ Ibidem, p. 22.

²² Ibidem, p. 23.

²³ Ibidem.

²⁴ Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, cap. „Postmodernismul literar românesc”, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1999, Apud Al. Th. IONESCU, *op. cit.*, p. 9.

²⁵ Mihaela Ursa, *Gheorghe Crăciun, monografie*, Ed. Aula, Brașov, 2000, Apud Al. Th. IONESCU, *op. cit.*, p. 9.

Cornel Moraru, analizând prozele de început ale prozatorului Mircea Nedelciu, le situează „la limita experimentului aproape de mentalitatea avangardistă, deconstructivă prin excelență, decât de postmodernism”²⁶, constatând opțiunea ulterioară a prozatorului înspre caracteristicile acestuia.

Pe de altă parte, Liviu Petrescu vorbește despre două tipuri distincte de umanism, cel așezat sub semnul apollinului, numit cel *modernism*, care este „axat pe un principiu al „formeii”, respectiv, *umanismul erei postmoderne*, care pornește tocmai de la o operație de deconstruire a formei și care afirmă drept esență ultimă a lumii devenirea – înclină mai degrabă spre un pol al dionysiacului – optează mai curând pentru un principiu al „forței”²⁷. În cadrul acestei delimitări, Liviu Petrescu îl include pe Mircea Nedelciu, prin romanul *Tratament fabulatoriu* (1986), tocmai în a doua paradigmă, fiindcă „Textul propriu-zis al romanului pare să ilustreze cu superioară fidelitate – la nivel tematic, în primul rând, dar și la nivelul procedeele narative – programul acestui «nou umanism».”²⁸

Ion Bogdan Lefter consideră că pasul hotărâtor către literatura postmodernă se face pe la sfârșitul anilor '70, începutul anilor '80, când se întrevade tendința de recâștigare a valorilor umane, noua deschidere către real, către autenticitate, relația de egalitate dintre cititor și autor, întoarcerea autorului în text; la nivel stilistic, scriitura de tip jurnal, supraetajarea textuală, formele de intertextualitate de tip citat, colaj, pastişă, parodie.²⁹

Despre apartenența la postmodernism vorbește și Adina Dinițoiu, măcar pentru trei mari direcții, considerate piloni și ai prozei optzeciste, și anume: *relativismul*, *perspectivismul* și *fragmentarismul*³⁰, regăsite în opera acestuia, începând cu primul volum de proze scurte, nedeșezmințindu-și tehnica până la finalul scrierilor, fie că a fost vorba de texte scurte sau roman. Ion Bogdan Lefter vorbește despre o „nouă sintaxă a postmodernității”³¹, în proza lui Mircea Nedelciu.

O altă trăsătură postmodernă constă în „*nediferențierea genurilor*, este una dintre ideile împărtășite cu entuziasm de prozatorii postmoderni. [...] Motivația (...) atitudinea pe care prozatorul postmodernist o are față de realitate și față de statutul autorului în raport cu lumea și cu propria sa operă”³², susține Carmen Mușat. Aceasta constată diferența dintre scriitorul de roman, față de cel de povestiri, și aici remarcându-se înclinația spre social, al celui din urmă: „Spre deosebire de *individul solitar* care este autorul de roman, rupt de lume și întors spre sine însuși, cel care spune/ scrie povestiri este o ființă eminent socială, câtă vreme povestirea este ea însăși o formă meșteșugărească de comunicare.”³³

²⁶ Cornel MORARU în *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marin Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000, p. 559.

²⁷ Liviu PETRESCU, *Poetica postmodernismului*, ediția a II-a, Seria Deschideri, Editura Paralela 45, Pitești, 1998; Colecția „Studii”, ediția a IV-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2011, p. 132.

²⁸ Ibidem, p. 136.

²⁹ Monica SPIRIDON, Ion Bogdan LEFTER, Gheorghe CRĂCIUN, *Experimentul literar românesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, p. 30.

³⁰ Adina DINIȚOIU, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, București, 2011, p. 182.

³¹ Ion Bogdan LEFTER, *op. cit.*, p. 23.

³² Carmen MUȘAT, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, postf. Mircea Martin („Strategii ale subversiunii, strategii ale afirmării”), Colecția 90, Seria Eseu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002; ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2008 – subcapitolul „Mircea Nedelciu. Comedia narațiunii și structurile romanului latent”, p. 242.

³³ Ibidem.

Alte trăsături care dau prozei lui Mircea Nedelciu caracter postmodern sunt: „desacralizarea ficțiunii, transmiterea în direct a realului și amestecul auctorial”³⁴, sau spațializarea timpului³⁵, particularitate regăsită de Carmen Mușat în proza lui Mircea Nedelciu, pe baza constatărilor lui Frederic Jameson despre proza postmodernă: „*Timpul a devenit prezent perpetuu și, în consecință, s-a spațializat. Relația noastră cu trecutul este acum o relație de ordin spațial*”³⁶.

3.3. Text. Proză scurtă. Roman

3.3.1. Aventuri într-o curte interioară

Debutul lui Mircea Nedelciu s-a produs o dată cu apariția volumul *Aventuri într-o curte interioară* (1979) chiar dacă a cuprins în carte și două texte scrise în 1971, *Un purtător de cuvânt* și *Curtea de aer*, amândouă publicate³⁷ în revista *Luceafărul*, în septembrie, respectiv decembrie 1977. Din acest volum, ca și din următoarele, se remarcă câteva texte, ce au devenit adevărate dovezi de măiestrie. Putem aminti, *Aventuri într-o curte interioară* (proza, n.n.), *8006 de la Obor la Dîlga*, *Istoria brutăriei nr. 4*, *Călătorie în vederea negației*, dintre prozele apreciate de critică; spre deosebire de proze precum *Excursie la câmp* sau *Zgomote, locuri, interferențe...*, ce sunt considerate „excreșcențe hrănite de bovarismul teoriei”³⁸.

Despre apariția acestui volum, Ovid S. Crohmălniceanu remarcă cu surprindere că „volumul acesta subțirel n-a trezit mai mult interes”³⁹, motivând că debutantul nu și-a dat interesul în a atrage atenția criticii, care e „capricioasă când are de-a face cu talentele tinere”⁴⁰, însă definește cu claritate care sunt elementele de noutate legate de tehnici narative și descriptive, considerate de acesta moderne, cum ar fi folosirea simultan a mai multor timpuri, perspective diferite, relatare suplă și îndrăzneță, o putere de sugestie realistă, *urechea fină* care redă cu acuratețe „carageliană” aspectele din jur.

De la primele articole, este remarcată noutatea scriiturii, „voința de a inova”⁴¹ a prozatorului mai întâi prin inserarea în text a câtorva propoziții teoretice ce atrag după sine o serie de transformări: distanțarea naratorului de produsul textual; susținerea/ propunerea unui alt mod narativ; descrierea consecințelor actului narațiunii asupra producătorului ei, raporturile ce se realizează între convențiile clasicizate și inovația (relativă, adaptată) care nu este totuși radicală deși este dorită ca atare. Despre „dublul impuls înnoitor” vorbește și Mircea Iorgulescu, ce este identificat de către critic atât pe „planul conținutului cât și al tehnicii”⁴², la „nivelul semantic și celui sintactic”⁴³. Laurențiu Ulici, plăcut surprins de lectura

³⁴ Monica SPIRIDON și Nicolae ILIESCU în *Dicționarul general al literaturii române, Vol. 4, L-O*, coord. gen. Eugen Simion, autori Carmen Andraș, Olosz Katalin, Sălcudean Nicoleta, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 574.

³⁵ Carmen MUȘAT, *op. cit.*

³⁶ Ibidem, p. 245.

³⁷ Ion Bogdan Lefter vorbește despre „debutul absolut” al prozatorului Mircea Nedelciu în *op. cit.*, p. 9.

³⁸ Radu G. ȚEPOSU, *op. cit.*, p. 185.

³⁹ Ovid S. CROHMĂLNICEANU, *Pîinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 291.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Dan CULCER, *op. cit.*

⁴² Mircea IORGULESCU, *Critică și angajare*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 129.

⁴³ Ibidem.

textelor, stabilește că reprezintă un „discurs despre proză”⁴⁴, nuvelele – căci așa au fost numite de către editorul volumului, încadrare cu care Mircea Nedelciu nu este de acord⁴⁵ – „își conțin poetica”⁴⁶, iar „materia epică este în majoritatea nuvelor realist-biografică”⁴⁷.

Fiindcă spațiul textelor – noțiune agreată de prozator – este *aici, acum* și dă impresia că se scrie în timp ce citim, s-a vorbit despre „descripția comportamentistă”⁴⁸, tendință a literaturii din ultimul deceniu, prin care personaj este „omul comun”, ce se opune psihologizării – o „împrospătare a *atmosferei* din spațiul epicii contemporane, saturată de *psihologism*”⁴⁹ –, atâta timp cât redă un prezent imediat; acest fapt este datorat faptului că „momentul conține istoria”⁵⁰. Și Laurențiu Ulici vorbește despre „un dosar comportamentist al secvenței biografice cuprinse în ieșirea din adolescență și intrarea în maturitate”⁵¹, imagine ce captează totul din mișcare, fără timpul necesar introspecției personajelor, sau chiar a situațiilor. Radu G. Țeposu, în *Istoria..* sa, vorbind despre prozatorii optzeciști, observă „Comportamentismul ce s-a dovedit (și tinerii prozatori au simțit asta) mult mai eficient decât disertația psihologizantă, căci naratorul nu mai are apetență pentru logoreea evazionistă, fiind mai înclinat să surprindă realitatea în propriul ei budoar, prin gaura cheii”⁵², apropiind, astfel, proza optzecistă de cea anglo-americană prin interesul arătat vieții imediate, prin mitologia existenței sau prin ticurile umane, decât de cea franceză.

Pentru Marian Popa, „Mircea Nedelciu este un prozator versat”⁵³, această caracteristică fiindu-i atribuită datorită celor două direcții pe care le identifică în proza acestuia, și anume, nevoia de *autentic* și *dorința de artă*, adică de a fi modern, constată criticul. Aceste două direcții par a fi semnalate, nu explicit, de majoritatea criticilor. Reproșul pe care i-l aduce criticul este acela că „cele două direcții, nu oferă întotdeauna același sens”⁵⁴, aceasta, în contextul în care, criticul vorbește că primei direcții i se adaugă două fobii, și anume, „dorința prieteniei” și „fobia obiectualizării” care „vizează obiectualizarea existenței ca sursă a necomunicării”⁵⁵, iar *dorința de artă* este remarcată prin seria de tehnici narrative folosite, dintre ele fiind enumerate montajul, inserția, adresarea directă, perfectul compus care dă duritate și decizie lucrurilor și observațiilor, stilul prezumtiv și altele, argumente care îl fac pe critic să afirme că Mircea Nedelciu este un „debutant care nu arată ca un începător”⁵⁶.

O altă temă a discuțiilor pe baza primului volum de proză scurtă a lui Mircea Nedelciu, se referă la relația dintre autor-text-cititor. În primul rând, *cititorul* prozei lui Mircea Nedelciu este ales dintre cei care sunt dispuși *să lucreze* în timpul lecturii, *să*

⁴⁴ Laurențiu ULICI, „Un prozator”, în *România literară*, an XII, nr. 39, 27 septembrie 1979.

⁴⁵ în „Scriitorul tânăr în actualitate”. Participă: Nicolae Ilieșcu, Ion Bogdan Lefter, Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Cristian Teodorescu, Tudor Dumitru Savu, Ioan Groșan. Dezbateri consemnate de Constantin Vișan, în *Ateneu*, Bacău, anul 23, nr. 2, februarie 1986, p. 3.

⁴⁶ Laurențiu ULICI, *op. cit.*

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Dan CULCER, *op. cit.*

⁴⁹ I. HOLBAN, *Profiluri epice contemporane*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 383.

⁵⁰ Mircea IORGULESCU, *op. cit.*, p. 131.

⁵¹ Laurențiu ULICI, *op. cit.*

⁵² Radu G. ȚEPOSU, *op. cit.*, p. 40.

⁵³ Marian POPA, „Un debut versat”, în *Contemporanul*, nr. 5 (1734), 1 februarie 1980.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

făptuiască independent un alt enunț, complementar celui dintre copertile cărții⁵⁷. Astfel, în volumul amintit, orizontul de așteptare al cititorului este zdruncinat, textele „desemnează un cadru *impersonal* în esența sa (fiecare element al său este în chip deliberat lipsit de personalitate), în interiorul căruia se definește *poziția ființei* față de lume și se constituie *unghiurile de vedere* ale abordării acesteia în narațiune: a spune totul despre sine folosind persoana a treia, acesta este unul dintre paradoxurile noii proze”⁵⁸. Carmen Mușat amintește despre o altă constantă a prozei lui Mircea Nedelciu, și anume, „Dialogismul”⁵⁹ [...] concept-cheie pentru înțelegerea demersului său creator, (...) reprezintă punctul în care dimensiunea *etică* și proiectul *estetic* al autorului se întâlnesc.”⁶⁰

În acest prim volum, Mircea Nedelciu pornește de la propria experiență, amplasată în contextul perioadei comuniste, abordând teme universale, precum identitatea, existența, iubirea, moartea, etc. desfășurate în spațiul *curții interioare*, cu intenția de a cuceri un spațiu, atât unul literar, cât și unul existențial⁶¹. Metafora *curții interioare* a căpătat de-a lungul timpului diverse interpretări. Mircea Iorgulescu consideră „curtea interioară”, „curtea de aer”, „pagina” o metaforă a demersului narativ a prozatorului: „Într-un spațiu închis, al claustrării și al sechestrării, se desfășoară o acțiune presupunând absența îngrădirii, libertatea cea mai deplină („aventura”, „călătoria”, „scrisul”)”⁶². Aceasta este fie văzută drept „un spațiu limitat de care dispune acest amator de aventuri narrative care e tânărul prozator”⁶³, ce se cere extins; „viza atît atenanțele Sinelui, pe care le explorăm spre a ne cunoaște formula identitară, cît și, îndeosebi, orizontul limitat al existenței cotidiene, izolată de larma civilizației și marile avânturi ale spiritului, în provincialismul impus de socialismul multilateral dezvoltat”⁶⁴; sau, „cotidianul disecat cu luciditate ironică”⁶⁵; „curtea interioară”, ne atenționează Ovid. S. Crohmălniceanu, „este o glumă”, acesta argumentând că „faptele la prima vedere mărunte, banale, sunt proiectate grație unui orizont intelectual larg pe ecran mondial. Ingenioase și revelatoare paralelisme sau opoziții intervin printre rînduri, trimițînd gîndul nostru la evenimentele din Mai 68 în Franța, comparînd realități concrete cu teoriile structuraliștilor animați de impulsuri revoluționare, ironizînd subțire optica „turistică” a multor vizitatori occidentali ș.a.m.d.”⁶⁶.

⁵⁷ I. HOLBAN, op. cit.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Despre această caracteristică a operei vorbește însuși autorul: „Adept al dialogismului ca element esențial al operei”, afirmație susținută de **Mircea Nedelciu** în interviul acordat „Din nou în actualitate, proza scurtă”, în *Amfiteatru*, anul XVIII, nr. 3 (207), martie 1983, p. 4. De asemenea, **Mihaela Ursa** susține acest lucru analizând primele două volume, considerându-le „cărți ale dialogismului prin excelență”, în *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, „Mircea Nedelciu – scrisul literar ca autentificare”, Colecția Debut, Seria Eseuri, Editura Paralela 45, Pitești, 1999, p. 94.

⁶⁰ Carmen MUȘAT, op. cit., p. 242.

⁶¹ Adina DINIȚOIU, op. cit., p. 177.

⁶² Mircea IORGULESCU, op. cit., p. 131.

⁶³ Adina DINIȚOIU, op. cit., p. 177.

⁶⁴ Paul CORNEA, *Prefață* la Adina DINIȚOIU, op. cit., p. 5.

⁶⁵ Monica SPIRIDON și Nicolae ILIESCU în *Dicționarul general al literaturii române, Vol. 4, L-O*, coord. gen. Eugen Simion, autori Carmen Andraș, Olosz Katalin, Sălcudean Nicoleta, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 574.

⁶⁶ Ovid S. CROHMĂLNICEANU, op. cit., p. 292.

Monica Spiridon și Nicolae Iliescu, în lucrarea din *Dicționarul general al literaturii române*, constată că, în acest prim volum, Mircea Nedelciu focalizează discursul asupra a două categorii sociale: noua „intelighență” și lumea „pălăriilor cenușii”⁶⁷.

Surprinzătoare este remarca lui Al Th. Ionescu, care, recitind cartea după 20 de ani de la apariție, îi pare „o carte mult „mai cuminte” și mai capabilă să arate la rece cum se încălzește discursul narativ prin utilizarea (șocantă, credeam atunci/ în surdină, văd astăzi) procedeele de „inginerie textuală”⁶⁸.

Mihaela Ursa constată, pe urmele lui Mircea Cărtărescu, despre volumele prozatorului, incluzându-l și pe cel apărut în 1983, *Amendament la instinctul proprietății*, că „exasperează adesea prin aglomerare: în mod paradoxal, este mai puțin aglomerare de figuri și mai mult una de gesturi și interpelări.”⁶⁹

În urma lecturii și relecturii volumelor de proză scurtă, nu putem decât să fim de acord cu constatarea criticului Gheorghe Crăciun, care susține că „Toată poetica sa (a lui Mircea Nedelciu, n.n.), cu temele, obsesiile, structurile compoziționale și formele retorice care l-au consacrat, se află depozitată, la vedere sau printre rînduri, în volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară* (1979).”⁷⁰

Având în vedere doar aceste direcții de cercetare, într-o primă măsură tratate, se poate constata efervescența opiniilor critice provocate de apariția primului volum, ce se mențin până la ultima scriere a prozatorului.

Bibliografie de referință

CRĂCIUN, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Ediția a II-a (prima ediție 1994), Colecția „80”, Seria „Antologii”, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.

CRĂCIUN, Gheorghe, *Pactul somatografic*, ediție îngrijită și prefăcută de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Colecția „Biblioteca românească”, Pitești, 2009.

CULCER, Dan, *Prevalența metodei: Mircea Nedelciu*, din Serii și grupuri, Editura Cartea Românească, București, 1981, pp. 260-261.

DINIȚOIU, Adina, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, București, 2011.

DOBRESCU, Caius, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București, 1998.

IONESCU, Al. Th., *Mircea Nedelciu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura „Aula”, Colecția „Canon”, Brașov, 2001.

LEFTER, Ion Bogdan, *7 Postmoderni într-o carte: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010.

MUȘAT, Carmen, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002; ediția a II-a, Editura Cartea Românească,

⁶⁷ Monica SPIRIDON și Nicolae ILIESCU, *op. cit.*

⁶⁸ Al. Th. IONESCU, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁹ Mihaela URSA, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁰ Gheorghe CRĂCIUN, *Pactul somatografic*, „Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii. Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii” – 4 noiembrie 2002, ediție îngrijită și prefăcută de Ion Bogdan Lefter („Literatura între viață și moarte, între viață și text: scrisul care te salvează; corpul transcris; scriitura corporalizată”), Editura Paralela 45, Colecția „Biblioteca românească”, Pitești, 2009, p. 70.

București, 2008 – subcapitolul „Mircea Nedelciu. Comedia narațiunii și structurile romanului latent”, pp. 302-319.

NEDELICIU, Mircea, „Cu prozatorul Mircea Nedelciu”, interviu de Mircea Mihăieș, în *Orizont*, Timișoara, anul XXXVII, nr. 39 (1023), 26 septembrie 1986, p. 7.

NEDELICIU, Mircea, „Urișa forță pe care o are literatura trebuie pusă în slujba omului”, interviu de Vasile Zidaru (Vasile Gogea), în *ASTRA*, Brașov, anul XXI, nr. 11 (182), noiembrie 1986, p. 6.

NEDELICIU, Mircea, „Dialog cu prozatorul Mircea Nedelciu”, interviu cu Valeriu Bârgău, în *Tribuna*, București, anul XXXI, nr. 5 (1571), 29 ianuarie 1987, p. 5.

NEDELICIU, Mircea, „Literatura, științele umane și politica nu se mai pot ignora reciproc”, interviu de Nicolae Iliescu, în *Suplimentul literar-artistic al Tineretului liber*, Anul II, nr. 38 (39), sâmbătă 22 septembrie 1990, p. 3.

NEDELICIU, Mircea, „Viziunea globală, epicul de largă respirație abia de aici înainte ar urma să se afirme”, interviu de dr. Virgil Sorin, în *Suplimentul literar-artistic al Tineretului liber*, Anul II, nr. 44 (45), 3 noiembrie 1990, p. 3 - continuare p. 10.

NEDELICIU, Mircea, „Sunt atât de orgolios încât consider că nici n-am avut modele și nici nu m-am lăsat influențat”, interviu de Andrei Bodiu, în *Interval*, nr. 4 (12), 1998, pp. 21-29. <http://interval.tripod.com/04-98/nedelciu.html>

PERIAN, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1989.

PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Colecția „Studii”, ediția a IV-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2011.

SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989.

ȚEPOSU, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu nouă*, ediția a III-a, prefată de Al. Cistelean, Editura Cartea Românească, București, 2006.

****Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marin Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000.

****Dicționarul general al literaturii române*, Vol. 4, L-O, autori Carmen Andraș, Olosz Katalin, Sălcudean Nicoleta, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

****Dicționarul literaturii române*, Coordonator general Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2012.

THE GLOBALIZATION PHENOMENON IN HUXLEY'S NOVEL *BRAVE NEW WORLD*

Mădălina Viorela Voicu, PhD Candidate, University of Bucharest

This paper analyses Aldous Huxley's novel Brave New World which depicts a future society so devoted to capitalist ideals that its cultural hero is Henry Ford. I want to emphasize the importance of the movement of people, goods, services and information by studying the way in which cultural identity is affected by globalization. Huxley's society is devoted to hedonistic pleasure (the ideology is very much opposed to that of conventional religion), but its official drive for universal happiness is just a subtle form of tyranny and subjugation. The purpose of this project is to observe the way in which globalization has an impact on changing selves and on the different ways in which it became possible to represent ourselves and the way in which Huxley approaches this issue. How do we represent ourselves and what is the role of representation in the formation and presentation of identity? Do we live in a society where materialism is all and the past is insubstantial and immaterial?

Keywords: cultural identity, globalization, dystopia, ideology, the role of technology

Aldous Huxley is a complex personality of the British literary world. He had a thorough cultural knowledge partly due to his family which excelled in domains such as science, medicine, arts, and last but not least literature. His decision to combine science with literature seems a normal thing when his heritage is taken into account. Born in 1894 in Surrey, England, Huxley's father, Leonard Huxley, was editor of Cornhill magazine, a literary journal that published authors such as George Eliot, Thomas Hardy, Lord Tennyson and Robert Browning. His mother, Julia Arnold, was the niece of the poet Matthew Arnold, and her sister, Mary Humphrey Ward, was a popular novelist in her own right. Huxley's grandfather was the famous biologist Thomas Henry Huxley, Charles Darwin's disciple and protégé. Huxley began writing professionally in 1920 for various magazines, and published his first novel, *Chrome Yellow*, in 1920 at the age of twenty-six. His satirical voice was well-received, and went on to publish several novels, producing *Point Counter Point* in 1928, establishing himself as a best-selling author. Although it has not been Huxley's most enduring novel, many critics believe *Point Counter Point* to be his most ambitious and successful work. It was on the heels of this success that Huxley produced *Brave New World*. His perception of the world as reflected in his novels was profoundly affected right from the beginning by the atmosphere of the age in which he lived, by his family heritage, and by his life experience. He was born toward the end of the Victorian age, a period when vast industrialization brought mass unemployment, economic crisis, but also technological progress and national self-confidence.

The conflict between the new sciences and religion continued, and traditional moral values were increasingly questioned. Huxley was to come to manhood during the catastrophic experience of World War I, and he was to write his first successful works during the turbulent postwar era of social unrest characterized as the Roaring Twenties. Young Huxley's association with his family's scientific and literary knowledge was to contribute to a fascination with modern progress but also a sober recognition of the demands for social reform. The models for the conflicting views that he came to question surrounded him from an early age. Queen Victoria's rule in England (1837-1901) had been characterized by a rapid

growth in industry, an enormous increase in the urban population, greater agricultural production, and improved medical techniques. Great Britain seemed destined to continue as the leading industrial nation of the world.

In 1930 Huxley bought a small house in Sanary, in southern France. It was here that he wrote one of his most celebrated novels, *Brave New World* published in 1932, an anti-utopia or dystopia that depicted an unpleasant vision of the future in which science and technology are used to suppress human freedom. In his novel Huxley bitterly attacks the technological innovations in the movies which enable the hypnotized observer to participate passively in the emotions being shown on the screen. In one of his essays *Modern Folk Poetry* he questions the effects of modern technologies:

Can it be that the standard of intelligence is lower now than it was three hundred years ago? Have newspapers and cinemas and now the wireless telephone conspired to rob mankind of whatever sense of reality, whatever power of individual questioning and criticism he once possessed? I do not venture to answer. (Huxley “Essays New and Old” 94)

The criticism he has leveled against the movies he has also directed against newspapers. He finds them filled with violence, nonsensical information, gossip, and carnality. In addition, he accuses them of perhaps even a greater sin: their implant, by means of advertising, their readers’ minds with the soul-decaying credo that only those entertainments are valuable which are mechanized, standardized, and paid for: “(...) newspapers are always suggesting that a good time can be enjoyed only by those who take what is offered them by entertainment manufacturers.” (Huxley “The Olive Tree” 131). He finds that the “Dickensian Christmas at Home” has now been replaced by an economically motivated campaign to introduce people to find joy not in themselves but in mechanized entertainment. The result has been that people have lost their creativity and desire to search for more enduring values of life. They have become robots reacting mechanically to external stimuli. And yet despite people’s feverish anxiety to have “a good time”, Huxley concludes that they are still basically bored:

The prevailing boredom – for oh, how desperately bored in spite of their grim determination to have a Good Time, the majority of pleasure-seekers really are! – the hopeless weariness, infect me. Among the lights, the alcohol, the hideous jazz noises, and the incessant movement I feel myself sinking into deeper despondency. By comparison with a night club, churches are positively gay. If ever I want to make marry in public, I go where marry-making is occasional and the merriment, therefore, of genuine quality; I go where feasts come rarely. (Huxley “Do What You Will” 204)

In addition to criticizing the popular arts such as the movies, radio, newspapers, he also reproaches the tendency of women to make themselves only physically beautiful. In his essay *The Beauty Industry*, found in the volume *Music at Night*, he reminds us that it is much more important to have a beautiful soul than a beautiful skin. In spite of the millions of dollars that women spend on cosmetics, lotions, and other products of the beauty industry, many of them, he observes, still look bored and insensitive.

Brave New World is an important text of the dystopian fiction which also shows the massive impact of the globalization process on the identities of humans. It portrays a hedonistic future society in which individuals spend most of their time searching for instant happiness through drugs, sex and mind-numbing multisensory entertainment like the popular “feelies” that are always broadcast so that the minds and senses of the citizens are always occupied. The emphasis on pleasure in Huxley’s future society masks a great lack of individual liberty. Indeed, the drugs, sex, and popular culture are intended primarily to divert attention from social problems and to prevent individuals from developing any sort of strong feelings that might lead them to challenge official authority. Clearly, then, Huxley’s dystopia works not the overt exercise of power that characterized the reigns of Hitler and Stalin (and the dystopias they inspired) but through the more subtle manipulations that inform modern bourgeois society in the West. The central cultural hero of the society from *Brave New World* is Henry Ford, who is seen almost like a god.

Meanwhile, the economic system presented in the novel is an exaggerated version of capitalism in which new products must constantly be developed and marketed to stimulate both production and consumption and thereby to keep the economy functioning. All aspects of life in this society are designed to increase consumption – even children are only allowed to play games that require complicated equipment. Materialistic self-indulgence in this hedonistic society is openly encouraged because those who are indulgent will consume more and thus keep the economy rolling. Not surprisingly, this consumerist attitude is conveyed largely through advertising-style slogans, among the most prominent of which are phrases like “The more stitches the less riches.” and “Ending is better than mending.” (Huxley *Brave New World* 34; 79); any items that need repair are routinely discarded so that they can be replaced by new ones. Mending old goods rather than buying new ones is considered highly antisocial. In our present society things are not that different and there is also a tendency towards a consumerist attitude which makes it very difficult for a person to have his or her own original identity.

In many ways the technology from the fictional society is highly advanced. Perhaps the most striking use of technology is the advanced techniques of genetic engineering, techniques that lead in this highly stratified and class-oriented society literally to the assembly line production of human infants, designed according to the strict specification of the class to which they belong. The “Alphas” - members of the highest class who will occupy positions that require advanced intelligence – are thus endowed with high IQs, while low-class citizens like “Deltas” or “Epsilons” are produced with low intelligence but high physical strength and endurance, so that they can perform routine and dull tasks. So the citizens of Huxley’s bourgeois dystopia lack real individual identities, despite the myth of individualism that informs bourgeois society. Instead, they exist principally as specimens of their class.

Moreover, this custom design of citizens for social stability goes beyond their initial genetic makeup. Much of the society’s technological capability is directed into a massive program of indoctrination designed to make them content with the roles that have been designated for them. Recalling, the crowning moment of Pavlov in Soviet Russia, the citizens of Huxley’s dystopia are conditioned to react automatically without thought or feeling. Both thought and feeling are strongly discouraged in this society, and much of the technology of this dystopia goes into the development and production of goods designed to promote a

hedonistic pursuit of pleasure that will prevent the buildup of potentially subversive political energies. Advanced contraceptives are free to all so that the citizenry may engage in unrestraint sexual activity, sex being here a sort of opiate of the masses. And most of the citizens spend a great deal of time under the influence of more literal opiates, also produced and distributed by the government. In this dystopia the official drug of choice is “soma”, which has “all the advantages of Christianity and alcohol; none of their defects” (Huxley *Brave New World* 42). The universally prescribed soma helps to keep the population in a happy stupor, incapable of mounting or even conceiving any assault on the status quo:

The daily Soma ration was an insurance against personal maladjustment, social unrest and the spread of subversive ideas. Religion, Karl Marx declared, is the opium of the people. In the *Brave New World* this situation was reversed. Opium, or rather Soma, was the people’s religion. Like religion, the drug had power to console and compensate, it called up visions of another, better world, it offered hope, strengthened faith and promoted charity. (Huxley *Brave New World Revisited* 156)

Maintaining the status quo is the central motivation of the World Controllers who rule this future society, despite the ostensible emphasis on change that fuels the consumerist economy. Part of the conditioning of the citizens of this society thus involves a deep-seated revulsion toward history and the historical process. Speaking to a group of schoolchildren, World Controller Mustapha Mond reminds them of “Our Ford’s” declaration “History is bunk.” (Huxley *Brave New World* 23). He then goes on to explain the official rejection of the past that constitutes such an important element of the official ideology of this Fordian society:

He waved his hand; and it was as though, with an invisible feather whisk, he had brushed away a little dust, and the dust was Harappa, was Ur of the Chaldees; some spider-webs, and they were Thebes and Babylon and Cnossos and Mycenae. Whisk, whisk – and where was Odysseus, where was Job, where were Jupiter and Gotama and Jesus? Whisk – and those specks of antique dirt called Athens and Rome, Jerusalem and the Middle Kingdom – all were gone. (Huxley *Brave New World* 24)

The past is insubstantial and immaterial, and therefore irrelevant to this society in which materialism is all. In nowadays society globalization is frequently categorized by different dimensions, such as economic and political processes, social relations, the role of technologies or its environmental impact. Discussions of identity in relation to globalization has often focused on the demise of the importance of the nation state or of local cultures in shaping identities, and especially on the role of new technologies in opening up possibilities for the formation of identity. At the basis of this issue are questions about the extent to which it can be possible for people to rethink their identities and exercise any control over defining themselves, in the context of the all-encompassing forces of globalization. The scale and scope of the phenomena associated with globalization suggests that there are imbalances of power and that there might be a much stronger weighting in favor of the agency and control of some parts of the world and on the part of some protagonists. Some debates have focused on the imbalance between the local and the global and there are conceptualizations of the local global tension framed in the language of winners and losers. Huxley’s dystopian world is clearly divided into the Savage Reservation and the World State.

David Held, the British political theorist, posits an alternative to the extremes of globalizers who see globalization as imposing enormous economic and political changes, and the opposing traditionalist view that argues that far from being a massive, new phenomenon, globalization has a long history and recent changes have not completely undermined state powers. His view supports the notion that:

“Globalization is creating new economic, political and social circumstances which are serving to transform state powers and the context in which states operate...politics is no longer and can no longer be, simply based on nation-states.” (Held 3).

These new circumstances, however, make people forget the past values. Huxley argues, through his character Mond, why old works like the plays of Shakespeare have been banned in the dystopian society. It is simply because they are old, and particularly because they are old and beautiful. “Beauty’s attractive”, Mond explains, “and we don’t want people attracted by old things. We want them to like the new ones” (Huxley *Brave New World* 168). These new things, after all, are produced by the current system and therefore reflect the official ideology of that system. They are, as Mond goes on to say, “nice tame animals”, as opposed to the potentially disruptive effects of Shakespeare or other old things produced outside the ideology of the current system.

As the book’s title might suggest, Shakespeare is a central presence in *Brave New World*, which draws much of its energy from a confrontation between the values represented by this future dystopia and those represented by the traditional past, personified by Shakespeare. Like many dystopian fictions, *Brave New World* takes much of its plot from the conflict between the demands of a conformist society and the desire of a nonconformist individual. In this case the nonconformist is Bernard Marx, an alpha-plus intellectual whose individual quirks are attributed by most of his acquaintances to an error in his genetic makeup – perhaps due to an accidental injection of alcohol into the test tube containing his amniotic fluid. Marx, however, is not politically sophisticated. He is not even a conscious rebel – he wants to fit in, but simply cannot, his difference being as ingrained as the sameness of his fellow citizens. In the end, he is exiled to prevent him from becoming a disruptive influence in the society.

The other major carrier of cultural difference in the book is “John the Savage”, who is brought back by Marx from one of the “Savage Reservations” on which relatively “uncivilized” indigenous people live outside the structures of the World State that rules more advanced areas. John is the product of a natural birth – a horrific and obscene idea to citizens of the World State. Further, he has not undergone the high-tech conditioning to which all citizens of the World State are submitted. He might therefore seem to be a figure of natural humanity as opposed to the artificially conditioned humans of England and other “civilized” parts of the world. However, Huxley makes it clear that John has also been conditioned by the society in which he has lived, his values being no more natural (i.e., less socially determined) than those of Marx’s fellow citizens of London.

One of the central sources of John’s conditioning is an old copy of the complete works of Shakespeare that he has been reading since childhood. John’s cultural heritage thus at first promises to offer a strong contrast to the insipid pop culture that informs the society of the

World State, where Shakespeare's banned texts are unknown except to a few higher-ups like Mond himself. As Mond explains to John, it has been necessary to ban Shakespeare because his works (especially the tragedies) evoke the kind of strong passions that the World Government, in the interest of "happiness", seeks to suppress. According to Mond:

That's the price we have to pay for stability. You've got to choose between happiness and what people used to call high art. We've sacrificed the high art. We have the feelies and the scent organ instead. (Huxley *Brave New World* 169)

But Huxley's contrast between the "high art" of Shakespeare and the banality of popular culture products like these "feelies" is far from simplistic. Popular culture may encourage the conditioning of subjects into the positions demanded by official authority, but John the Savage has been just as thoroughly conditioned by the works of Shakespeare. John's expectations from and reactions to the experiences he encounters are almost entirely determined by his reading of literature. Huxley's world is a far different stage than Shakespeare's, though, and John's Shakespearean processing of the stimuli he receives is entirely inappropriate. Shakespeare's plays may be infinitely richer than the inspired feelies produced by the culture industry of the World Government, but John still lacks the powers of abstraction and analysis to be able properly to apply what he has learned from Shakespeare to conditions in the real world, or creatively to constitute his identity in terms of anything other than prefabricated stereotypes. The disjunction between John's Shakespearean expectations and the realities he encounters only increases his alienation in a society where he is already an outsider. He becomes a hermit, living alone in an isolated spot and attempting to "purify" himself through self-flagellation – which then becomes a media event, itself the subject of a popular feely. In the end he is driven – like his forerunner Emma Bovary – to suicide. literature for Huxley can be a powerful humanizing force, but it can be a negative one as well, especially if its readers lose the ability properly to distinguish between fiction and reality.

In many ways, the dystopian society depicted in *Brave New World* strikingly anticipates the "sex, drugs and rock and roll" counterculture of the 1960s, warning that this emphasis might lead not to liberation, but to enslavement. But, like most issues addressed in the book, Huxley's attitude here is a complex one.

Bibliography

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Print.
- Booker, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature*.
- Held, David ed. *A globalizing world? Culture, economics, politics*. London: Routledge, 2000. Print.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. Great Britain: Vintage Classics, 2007. Print.
- Huxley, Aldous. *Complete Essays*. Eds. Robert S. Baker and James Sexton. Chicago: Ivan R. Dee Press, 2000. Print.
- Woodward, Kath. *Understanding Identity*. New York: Arnold, 2002. Print.

PHILIP ROTH'S *THE HUMAN STAIN*, A NARRATIVE OF RHETORIC

Corina Lircă, Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: Chronologically, The Human Stain is the eighth text to feature the character-narrator Nathan Zuckerman and the third aimed at reconstructing another character's destiny, i.e. Coleman Silk's story of doom. This book is the third in the series which can be labeled, in the words of James Phelan, a 'narrative of rhetoric', as, for the third time, the author Roth is telling the story of Nathan Zuckerman's telling the story of a certain outstanding man. Thus, the authorial audience's interest in an exceptional character's destiny is juxtaposed with issue of narrative construction, which highlights the role of storytelling as a means of rendering coherence to people's experiences by locating them within historical and autobiographical contexts.

Keywords: the rhetorical approach to narrative, Nathan Zuckerman, the framing device, the narrator's (un)reliability

The Human Stain, one of the most critically acclaimed novel of the series and the eighth to feature (if we do not count Roth's 1988 book *The Facts*, where the mimetic functions of Zuckerman are completely omitted) the character of Nathan Zuckerman, is set in 1990s America, the time of political correctness and of the Bill Clinton-Monica Lewinsky scandal. Zuckerman is for the third time mainly the observer-character who reconstructs the story of another man looking backwards.

The story and its themes

The narrator-character of *The Human Stain* is 65-year-old Nathan Zuckerman. At this point in life, Nathan Zuckerman is impotent and incontinent following an operation to remove his prostate (mentioned at the beginning of *American Pastoral*), having to cope with the indignity of wearing diapers. Despite physical impairment, according to Brauner, Nathan Zuckerman is living his Utopian dream of the artist in pastoral isolation dedicated purely to his art, as a self-purification ritual (200).

The action of *The Human Stain* is set in the year of 1998, in rural New England, flashing back to the 1940s and 50s Newark, New Jersey, the protagonist's and narrator's place of birth. Narrator Nathan Zuckerman, a successful writer, living retired and isolated in the Berkshires near the small New England college of Athena, becomes friends with a neighbor named Coleman Silk, apparently another secular Jew. Silk is the former dean and professor of Classics Greek literature at the small Athena College in New England. He resigned after a campus scandal in which he was wrongly accused of racism after a chance and misunderstood remark. Calling the roll in class, Coleman noticed that two students had never attended his class, and asked "Do they exist or are they spooks?"(6), not knowing that the absentees were African American, nor the racial implications of the word "spook", pejorative for a black person. As a result, Silk was accused of racism by the board of the Athena College (made up of professors he had employed and supported in his capacity as the dean of the college), and was soon forced to retire. Here the novel becomes a commentary on the politics that rage in academe, most specifically, on the inquisitorial spirit associated with political correctness.

As a result of his unfair accusations and subsequent resignation, his wife, Iris, died. Apparently, Coleman too had been living his utopian dream, having succeeded to be

assimilated in the mainstream of American nation, but after his wife's death he discovered that living a dream was not actually living (he would only feel alive after having met, fallen in love with and confessed his secret to Faunia). Initially, Coleman resorts to the local writer, 65-year-old Nathan Zuckerman, to get his story told, then, when Zuckerman refuses to write the book, Coleman begins to write it himself. Six months later, Coleman abandons his project due to an affair he is having with an illiterate cleaning woman half his age, Faunia Farley, the ex-wife of an alienated and crazy Vietnam veteran Les Farley, who is stalking them. Faunia makes Coleman want to return to the imperfection of reality - she stands for the transforming power of sex/the erotic; he offers her protection and stability. Not long after their relationship begins, they are both killed in an accident caused by Les Farley. At Coleman's funeral, due to his sister Ernestine's presence, Zuckerman is surprised to discover that Coleman was in fact a light-skinned African-American man that had passed for a Jew for most of his life, disowning his family. Zuckerman finds it ironic that Coleman had lost his wife and job, his entire life due to the racism accusations that became ridiculous in the light of Coleman's true identity, and decides to write a novel called *The Human Stain*, based on Coleman's journey of identity making.

Zuckerman permanently takes us back to Coleman's youth in Newark, New Jersey, through flashbacks, depicting Silk's stages of transgression, explaining his decisions to reinvent himself with a different ethnic identity, as African Americans were gravely discriminated in 1940s and 50s American society. Coleman's decision to forget his past and invent a new future is influenced by his boxing coach, Doc Chizner, who suggests that if he does not tell anyone that he is colored, they will think that he is a Jew. The first time that Coleman tries to pass for a Jew is during a boxing match with another black man, whom he beats up and calls a "nigger", thus betraying his true origins. The first actual step towards becoming white was his signing up for the navy as white, and the final one was renouncing his family by marrying Jewish Iris, after having told her that his parents had died. For Silk, the moment of truth, the incident that changes everything, happens, ironically enough, in Washington, D.C., when he was about to enroll in all-Negro Howard University. He was called the N-word, with its accumulated cultural force of all that is degrading and demeaning. Silk, decided he did not want to have to deal with anything like that anymore and started to reinvent himself, and in the process, became free to be whatever he wanted, free to pursue his aims and achieve his potential of being stupendous.

In order to obtain all the obvious advantages of the new identity, Coleman Silk, sacrifices his family. Here is how Zuckerman describes Coleman telling his mother that she'll never see his white wife or his children:

He was murdering her. You don't have to murder your father. The world will do that for you. There are plenty of forces out to get your father. The world will take care of him, as it had indeed taken care of Mr. Silk. Who there is to murder is the mother, and that's what he saw he was doing to her, the boy who'd been loved as he'd been loved by this woman. Murdering her on behalf of his exhilarating notion of freedom! It would have been much easier without her. But only through this test can he be the man he has chosen to be, unalterably separated from what he was handed at birth, free to struggle at being free like any human being would wish to be free. To get that from life, the alternate destiny, on one's own terms, he must do what must be done. (250)

Interestingly, when Coleman decides to pass for somebody with a different ethnicity in order to escape the prejudices of the black race, he does not choose to pass for a white man, but takes on a different, (only apparently) less prejudiced ethnicity. What is ironic is that he ends up condemned for being a racist against the race he secretly belongs to, and that his tragic end is caused by another man's racism: Les Farley's motivation to kill him is racism in the form of anti-Semitism - what goes around, comes around!

Another interesting observation is that Coleman's usage of the words "nigger", "spooks" and "lily-white" could be interpreted as a subconscious invitation of retribution upon himself, as if he was craving the revelation of his secret, in order to be restored as "Silky Silk", in order to return to the time when he was himself, before he became slave to his own lies and masquerades. But he cannot truly return.

The story of Coleman's fight against the charges of racism and then charges of immorality for his affair with Faunia Farley are closely paralleled with President Bill Clinton's impeachment following the sexual affair with twenty-one-year-old employee of the Oval Office, Monica Lewinski. The analogy between the protagonist of the story and the U.S. President of the time, makes the story representative for an entire nation. The novel begins with the unraveling of Coleman's secret that he had started an affair with Faunia Farley, and immediately after we are informed of Clinton's impeachment for his affair with Monica Lewinski. There are a number of similarities between the two personalities, such as their nicknames, which have the same sonority and significance, Clinton's nickname was "Slick Willy", and Coleman's is "Silky Silk". They both have adoptive fathers whom follow one way or another, Clinton being the name of the president's adoptive father and Coleman assuming Chizner's Jewishness. They are both struck by scandal at the apex of their careers. Finally, they both had affairs with much younger women, Monica Lewinsky in one case, and Faunia Farley in the other.

The symbolism of the title

According to Rabinowitz's rules of notice (58-65), the title *The Human Stain*, through its generalized reference, serves the writer's aim to remove this book from a specifically parochial context and place it in a larger frame, the focus is clearly neither on plot, nor on character. It is on the thematic level.

The phrase *the human stain* is linked to many aspects of the plot. Brauner explains it refers to the skin pigmentation that influences the ethno-racial identity of human beings, and to the fact that Coleman chooses to pass for a Jew, in order to avoid the metaphorical stain attached to African Americans (209). Parrish examining the actual utterance of these words, made by Faunia in characterizing a hand-raised crow that is rejected by other crows because it has grown estranged from its natural environment, might interpret *the human stain* as a reason for rejection. However, another more widely accepted interpretation is that connected with Zuckerman's words: "We leave a stain, we leave a trail, we leave our imprint. Impurity, cruelty, abuse, error, excrement, semen – there's no other way to be here" (242), which allude to the human physicality and sexuality, to the stain on his trousers due to his incontinence, closely linked to the stain on Monica Lewinski's dress, as the failure to exercise restraint and to "monitor" oneself, a failure associated with our own mistaken choices or with yielding to instinctual needs. Accordingly, to exist is to make mistakes which leave stains. Coleman

himself was a man marked by the “stain” of giving up his history and his blackness when he chose a different identity for himself. His courageous attempt at liberating himself from the prejudices and drawbacks associated with his race was also a betrayal to his origins. His passing was not complete and stain-free. The stain remained with his destiny and came back to haunt him in the form of his verbal indiscretion.

Technique

This is one of the books which prove great concern with technique. This drives Roth into metafiction, consequently, the subject of how the novel is made becomes once again in the series as important as what is in the book. In fact, the Zuckerman saga in its entirety shows very explicitly how novels are made.

The whole of the narrative is presented through the technique of metafiction as a false document, *The Human Stain* novel which Zuckerman is supposed to have written, making the fictionality of fiction apparent to the reader. At the end of the novel, the narrator makes sure that his narrative audience become aware of reading the very book mentioned in the conversation between Nathan and Less Farley, while within a different layer, the authorial audience with its awareness of the synthetic and the artificial world, understand that they are reading a book written by an implied author about a writer having written a book on some events which happened. Zuckerman's writing his books parallels Roth's writing the series. Thus, Roth's novel acquires rhetorical dimensions: he “is telling a particular story to a particular audience in particular situation for a particular purpose” (Phelan 4). The particular story that Roth is telling is the Zuckerman's telling of another man's story. By viewing Zuckerman's telling and Roth's telling as parallel rhetorical acts, we can recognize a crucial element of the novel construction that may not initially jump out during a first reading: the novel is a narrative with at least three interrelated levels. These are (1) **the inner level**, the events narrated by the *writer* Zuckerman: the story of Coleman Silk – *the Silk story*; (2) **the middle level**, narrated by Zuckerman himself in the first person which discloses his act of writing about somebody else; this level is the report of his own telling the protagonist's story to the narrative audience; this is Zuckerman's story framing the Silk's story, i.e. framing the inner level; this can be called *the framing story*; (3) **the outer level**, constructed and designed by Roth as implied author: the largely covert communication from Roth to his audiences (implied and real) of the author telling the Zuckerman's story of the protagonist story; this is *Roth's story* or Roth's rhetoric. There are important consequences arising from this.

The homodiegetic narration that Roth chose to use in this novel (in fact in the entire series) has direct consequences over what constitutes mimesis in the book. In *The Human Stain*, it is characterized by *paralepsis* - the narrator telling more than he knows, hence the necessity to understand Roth's rhetorical reasons for the *paralepsis* and discuss the narrator's reliability and unreliability. Zuckerman the narrator of Coleman Silk's misadventures, tells us that he obtained his information from Silk's manuscript and from conversations with him, but it becomes clear to the reader that some of the episodes – most notably the death of Coleman Silk- cannot have been based on these sources and must be the product of the narrator's imaginative recreation of what might have happened. In the same way – by means of his imagination- Zuckerman tries to unravel the secrets and lies of the various other characters' lives – including the young French feminist professor who primarily made Coleman lose his

job. This spells unreliability, but there are two reasons why Zuckerman's unreliability as a narrator is acceptable:

1. Nathan Zuckerman, as a homodiegetic narrator has a fluctuating relationship between his narratorial and his character functions in the course of every novel. The shift in American trilogy to narrator functions is also a shift from the focus on mimetic to the one on thematic functions and even synthetic. Thus, in *The Human Stain* (like in the whole American trilogy) the narrator is set to depict a spectacular story of doom. His agenda is to use literature in order to make sense of unfair and inexplicable circumstances bending an exceptional person. This person both wants and deserves Zuckerman to write his biography (even if it is to a great extent fictionalized) to set the record straight. The end justifies the means.

2. Behind Zuckerman the narrator stands Zuckerman the implied writer who allows his fictionalized narrator-character to be as unreliable as it is necessary in order to be compelling and efficient in his writing.

One of the devices Roth uses most successfully to create the rhetorical effects is the point of view/focalization/perspective. The narrative presents the point of view of Nathan Zuckerman, the narrator-character, who closely observes the main character, Coleman Silk. Repeatedly the text suddenly changes its vantage point from Zuckerman's perspective to the limited perspective of one of the characters—that is, when readers start seeing what one of the other characters sees, which means that the words read represent what the character is saying or thinking. Alternatively, sometimes the vision of a scene is too large for a character to have; it is a vision of events that is beyond that available to the characters, therefore it can be assumed that the accompanying words are those of Zuckerman the narrator (but never of the implied author).

Unlike the *American Pastoral* in which Zuckerman apparently disappears in the first half of the novel, in *The Human Stain* Zuckerman's voice follows the story (despite a constant flickering of point of view) and provides the conclusion of the novel. According to Schur, Roth seemingly resolves the problem of distinct narrative viewpoints by allowing Zuckerman the last words regarding Silk. The novel opening from Zuckerman's point of view, readers can reasonably expect that it will be dominated by that point of view or will at least close with it. The author fulfills that expectation to create a sense of closure.

What is important is that there are no disruptions in terms of author-narrator relationship. Roth (the implied author) does not use a "dual focalization" in depicting Zuckerman narrating Silk's story. Zuckerman (the narrator), on the other hand, uses it when he lives voyeuristically through the characters he depicts. In this way he signals the difference between his own perception of things, his own vision and values, and the perceptions, vision and values of the people he describes in his narration. This indicates that many times there are ethical conflicts between Zuckerman's perception and ethical values and his subjects'.

Another technique used is temporal distortion, and fragmentation of the narrative through flashbacks, or, more specifically, external analepsis (flashback to before the narrative started) which take us from the present time of the narration, the year of 1998, to the 1940s and 50s, to the protagonist's youth, in order to create suspense in the story, and also help develop the character of Coleman Silk.

Conclusion

The Human Stain is a narrative of rhetoric which delights its readers with its exceptional protagonist's destiny. It is a story which transcends parochial concerns appealing to a whole nation who has witnessed the political correctness policies of the 1980s and 1990s. Roth knows in order to make the narrative compelling, story is only half of his task, the other is narrative technique. As a result, he adopts a number of rhetorical devices which highlight the role of storytelling as a means of rendering coherence to people's experiences and drives the book close to metafiction.

Bibliography

- Brauner, David. *Philip Roth*. Contemporary American and Canadian writers. Manchester, UK: Manchester University Press, 2007
- Parrish, Timothy, ed. *The Cambridge Companion to Philip Roth*. Cambridge University Press, 2007
- Phelan, James. *Narrative As Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1996
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1987
- Roth, Philip. *The Human Stain*. Boston: Houghton Mifflin, 2000
- Schur, Richard. "Dream or Nightmare? Roth, Morrison, and America." *Philip Roth Studies*. Washington: Spring 2005. Vol. 1 , Iss. 1; pg. 19 , 19 pgs. <<http://lion.chadwyck.co.uk>>. 25 Mar. 2008

THE ROLE OF GREEK MYTHOLOGY IN GRAHAM SWIFT'S POEM PRIAM

Irina-Ana Drobot, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to analyse the role of Greek mythology in Graham Swift's poem Priam. Priam was, in Greek mythology, the King of Troy. In his poem, Swift creates a contemporary tale based on a parallelism with the old story, thus showing the universality of the myth of Priam. Swift manages to show how, even today, we can still identify with the Greek heroes' experience. We owe a great debt to Ancient Greek culture: in architecture and science, for instance. The myths they created and which we still read today have often been reinterpreted and used as symbols in the literature of other ages. Swift has some personal connections with Greece. In Making an Elephant: Writing from Within, Swift talks about his trips to Greece (1967, 1974). These trips were related to his wish to become a writer: when he was a PhD student, he left for Greece in the hope of learning to write and returned home with a manuscript. In so doing, he emulates the tradition of the ancient Greek poets who were travelers. Swift's novels link symbolically to ancient Greek culture (the trip in Last Orders, Wish You Were Here). This paper will analyse the symbol of Priam and of the Trojan horse. There is some modern irony in Swift's poem. Priam is regarded not as a hero, but as a father whose son "steals a wife and starts a war". This is "The usual wretched soap-opera story" (Swift 2009: 255).

Keywords: Postmodernism, Hellenism, lyricism, myths, symbols.

Writers have been referring to ancient Greek culture since as early as the Romantic or Victorian era. Critics have noticed interest in ancient Greece and have discussed both Romantic Hellenism and Victorian Hellenism. However, interest in ancient Greece is not restricted to the Romantics and Victorians. Modernists and Postmodernists also drew heavily from the themes of Ancient Greece. Jennifer Wallace and Stefano Evangelista believe that writers return to ancient Greek themes because they consider this era to be perfect. Wallace draws our attention to the fact that "Again and again, the ancient Greeks are portrayed as an exemplary race" (2001: 1). Wallace believes in the enduring and beneficial effects of ancient Greek culture on later cultures: "Without Greece, 'our civilization' becomes 'much thinner, more fragmentary, less thoughtful, more materialistic'. With Greece, civilization is 'renewed', made more 'valuable'." (2001: 1) Ancient Greece becomes a symbol of a rich culture, a culture which has given us heroes who continue to resonate, even with more modern themes. We owe much of our current culture to Ancient Greece; much of architecture and science, as we know them today, were built on foundations laid by the Ancient Greeks.

Similarly, if we did not have the Greek story of the Trojan horse and Priam, we would lack the frame of mind it offers us for the interpretation of present-day reality. Swift uses two symbols in his poem, that of Priam and that of the Trojan horse, to pass judgement on his own epoch. He does so while interpreting the old story from a different, and less heroic angle. In this element, Swift belongs to his own times: "the interest in Greece during the Romantic and Victorian periods was far less questioning and far more adulatory than it is today" (Wallace 2001: 2). Swift does not regard Priam as a hero, and even in the *Iliad*, Priam was often presented as a wise old king rather than another hero such as Hector or Achilles. Instead, Swift portrays Priam as a father whose son "steals a wife and starts a war" and refers to the myth as "The usual wretched soap-opera story". Here Swift sides with critics who "depicted Greece as a violent and primitive world" (Wallace 2001: 2). It is true, however, that Priam is king. This makes him stand out as the main protagonist of the story which Swift analyses and

creates anew through reinterpretation, reimagining it in a way that demonstrates a need for us to reassess our preconceptions.

Swift uses the poetic form to analyse Priam's story. Although Swift uses the lyric form, he is doing so in order to refer to a story, just as the ancient Greeks used verse form to pass stories down orally. Both Homer and Swift cross the border between poetry and narration. Homer's *Iliad* was a very long story written in verse. Swift's story is shorter, on the one hand because in the contemporary world we feel that both life and stories go at a faster pace, on the other hand because we already know the story of Homer's *Iliad* and we only focus on Swift's interpretation of Priam's story.

Swift has some personal connections with Greece, due to his trips there (1967, 1974), related to his wish to become a writer, which he mentions in *Making an Elephant: Writing from Within*. He reminds the reader of the tradition of the wandering poets in ancient Greek culture. Traveling for the ancient Greek poets was related to innovation (Hunter and Rutherford, ed. 2009: 10). "As they travelled, poets of the archaic and classical periods carried many different kinds of poetry ('genres') with them, and such travel often led to innovation." (Hunter and Rutherford, ed. 2009: 10). Similarly, Swift's experiences served to expand his imagination. His experiences as a student and as a traveler must have given him some ideas to work into his novels. For instance, he uses his personal knowledge of Greece in his novel *Out of This World*. Anna, who has died in a plane crash in Greece, speaks to her husband, saying "Dear Harry. Dear husband Harry... I was born in Drama. But I was brought up in Paradise." (Swift 1988: 173) Readers may initially think of stories from ancient Greece as belonging to an idealistic world. However, such expectations are immediately contradicted in the poem: "Maybe we all end up like Priam,/ Not one of the heroes wreathed in glory" (Swift 2009: 255). Swift's poem suggests drama as soon as it references the war. The general setting of this poem does not identify ancient Greece with paradise but with tragedy. Our illusions about a heroic ancient Greek story are shattered. Similarly, Anna has seen Greece destroyed in World War II. She talks about a place that has been ruined:

I was brought up in Paradise. Though they say that it's all spoilt now. Even Thassos. The tourists have come and invaded, each one of them wanting their piece of paradise, and you wouldn't it recognize now, as you wouldn't recognize a thousand places in Greece, the little bay. (Swift 1988: 173)

The journey appears in Swift's novels (especially in *Last Orders* and *Wish You Were Here*) as something both real and symbolic. Pamela Cooper writes about "the rich literary device of the journey" (2002: 31), which is a way to "foreground themes of growth and change, to show human psychology in process" (2002: 31). This device has its beginnings with the Greeks, in Homer's *Odyssey*. The journey is symbolic of a spiritual development of the hero.

The symbol of the circle in Eliot and Swift goes hand in hand with the idea of completion and of a spiritual quest:

The idea of circularity and completion through spiritual questing, and the expression of love through art, are themes of modernist writing which Swift reworks in the late twentieth century. Furthermore, the circular motion described in *Last Orders* directly recalls T.S. Eliot's famous lines – implying a fundamentally religious attitude towards time – from *Four Quartets*: "In my

end is my beginning.” Among other things, the circle is the shape of spiritual comfort, of return and renewal, for Woolf, Eliot, and Swift. (Cooper 2002: 28)

Eliot suggests a pattern parallel to Swift’s story in *Last Orders* which helps readers understand the spiritual significance of the journey of the four friends that leads to their final moment of transcendence. This parallel helps to build a poetic atmosphere as the reader draws from previous knowledge of the patterns of literature and themes associated with poetic symbolism.

Other themes in the poem that find their echo in Swift’s novels are war and relationships. In Swift’s novels, both war and the problems existing in relationships are occasions for change in the lives and personalities of the characters. During their journeys in *Last Orders* and *Wish You Were Here*, Swift’s characters analyze their past and try to find the roots of their present-day problems in order to come to terms with them. They change their understanding of the way the people close to them behave and do their best to reconcile their own emotional responses with their newfound understanding of others. War and problematic relationships prompt reflections which lead the characters to analyse their own lives. In Swift’s novels, conflictual relationships lead to his characters’ isolation. The isolated characters talk to themselves or to the other characters, yet the others do not actually listen to them and do not connect with them. This isolation is a pretext for the characters to address their lyrical monologues directly to the reader. This allows Swift to structure his novels in order to clearly demonstrate that there is no real dialogue among most of the characters. The same problem arises in Swift’s poem in the way the poetic persona addresses the reader and seems alone, lost in his thoughts. The relationships between Swift’s characters are often conflictual and tense. Public events such as war allow the characters to hope that their lives might change for the better or to reflect on how their lives used to be and how they are now. In *Out of This World* the concept of “paradise” remains a nostalgic memory, just like Anna herself, who delivers her lyrical monologue after her death. The heroes of ancient Greek stories themselves remain a memory or an illusion for readers. Time passes, people die and things remain; yet even things can be ruined in time. Even places cannot escape the changes and destructions of historical events, as Daniel Lea notices. This is the case of the Paradise Anna references in her lyrical monologue, but also of the Greece Sophie idealizes in the same novel. For Sophie, Greece is no longer a place “out of this world” (Swift 1988: 126). Swift creates the same feeling of loss in his poem. In *Out of This World* historical conflict has made the characters’ idea of Greece no longer a place of safety (Lea), just as the readers of the poem no longer feel safe with their illusions about the heroes of ancient Greek myths. Swift connects war to the passage of time, as well as to change: changes in the larger historical context and changes in the relationships between characters, as well as changes in characters’ personalities

These public events also provide a backdrop which allows characters to reflect on the nature of their relationships with others. Swift’s characters go on trips which are sometimes literal, sometimes figurative, sometimes both, and these trips allow them to reflect on their lives. The return to the past is the return to a tragic, problematic, and traumatic moment that continues to trouble the hero. Cooper has noticed the return to the “ancient Greek dramatists” (2002: 15), which is common to Thomas Hardy and Graham Swift and through which they

deal with “the universal resonance of the human figure caught up with life and death” (2002: 15). Hardy, like Swift, looked “to the ancient Greek dramatists” when he “sought the grandeur of tragic emotion and experience in the quotidian life of his times” (Cooper 2002: 15). Swift deals with this tragic theme through the perspective of the ancient Greeks, just as his characters must in order to understand themselves and others.

In Swift’s novels, the characters’ dilemmas are expressed through the device of imagined stories about other fictional characters. They make reference to other literary texts which are, mostly, poems. The same device is at work in Swift’s poem *Priam*. The narrator addresses the reader, and goes back to the past of ancient Greek myths. Priam the king becomes a symbol of personal tragedy and of the misunderstandings between fathers and sons, which is a recurrent theme in Swift’s novels. With his line referring to Priam’s son who “steals a wife and starts a war,” Swift invites his readers to go a bit further from the actual story of Priam, and implies a certain misunderstanding caused by his son’s decision. The war that results from this misunderstanding is symbolic of the tragedy characters feel due to misunderstandings and lack of true communication. The connections with the themes in Swift’s novels become very clear: to personal relationships and wars, we can add the theme of history. Public history is interlinked with personal history in tragic terms. The war, a public event in history, has its roots in the private history of relationships. The personal conflict brings about a large scale conflict. From Priam the poem moves to the Trojan horse. Both are tragic symbols, yet the first is a symbol that stands for personal tragedy, while the other is a symbol of public tragedy and public history.

Here the connections with the novel *Waterland* become obvious. There, just as here, Swift focuses on the subject of personal and public history. In the novel, the young are resistant to history; they feel that they should live in the here and now. Thus, they do not take into account the larger historical context. They only believe that subjective time is what matters. This is similar to the belief held by King Priam’s son, who “steals a wife and starts a war”. With respect to his student’s claims, “Your thesis,” Tom says, “is that history, as such is a red-herring; the past is irrelevant. The present alone is vital” (Swift 2008: 143). Tom teaches his students that the past matters, that it influences the present greatly, as far as both personal and public history are concerned. In the poem as well, the son of King Priam believes that he can do as he pleases; yet the personal conflict leads to a larger and more tragic conflict: war. Tom tells his students the story of his own life, starting with when he was a pupil just like them; he illustrates, by means of his own history, the way that history works, the way that the past influences the present of both personal lives and within the larger context of official history. Tom Crick’s reflections on history and on “the here and now” show that public history and personal history intersect, as they do in the poem. His reflections also show the existence of the time of the imagination and childhood fairy-tales as experienced in the context of personal time:

My earliest acquaintance with history was thus, in a form issuing from my mother's lips, inseparable from her other bedtime make-believe--how Alfred burnt the cakes, how Canute commanded the waves, how King Charles hid in an oak tree--as if history were a pleasing invention. And even as a schoolboy, when introduced to history as an object of Study, when nursing indeed an unfledged lifetime's passion, it was still the fabulous idea of history that lured me, and I believed, perhaps like you, that history was a myth. Until a series of

encounters with the Here and Now gave a sudden urgency to my studies. Until the Here and Now, gripping me by the arm, slapping my face and telling me to take a good look at the mess I was in, informed me that history was no invention but indeed existed--and I had become a part of it. (Swift 2008: 53)

Similarly, King Priam can be regarded as part of history, part of imagination, as part of myth, maybe even as part of a fairy-tale, or part of the times long-past, which we conceive of as fairy-tales since they are so far-away. Long ago events in public history can be, in a sense, mythologized: imagined or depicted in a way which may not necessarily be entirely based in reality. The same goes for the Trojan horse in the poem – it is also part of history and part of myth, and thereby part of literature. These symbols serve to reflect the reality of the characters' dilemmas. In order to reflect and analyse their problems from the multiple perspectives of Postmodernism, they resort to trying to understand reality through imagination, just like the Romantic lyric poets.

According to Crick's reflections, thus, private time may sometimes be part of the larger public, historical time. This is the insight he gets from analysing his own life from the perspective of fairy-tales and stories of all kinds, real or imagined. The "here and now" becomes an important time; it is the time of reality, both public and personal. Crick's student, Price, is only concerned with the present and with the future; he believes that the past is not significant. He does not see the influence the past has on the present and on the future, in both personal and public histories. Price believes that explaining the past is the equivalent of avoiding the present: "Explaining's a way of avoiding facts while you pretend to get near to them" (Swift 2008: 145). However, the poem, just as Tom Crick's story, proves him wrong. By using the story of Priam and the Trojan horse, the moment of revelation comes: "Was it for this you strove and pushed your luck,/ Just to get pulled back into the muck?" (Swift 2009: 255). The Trojan horse becomes a symbol for failure which follows the luck of having become a king. Being a king is felt at first, in Swift's poem, as a moment of personal success and of happiness. However, what follows after the luck is something that makes us wonder if it was luck indeed. "Aristotle's worries about Priam were prompted by a popular aphorism – attributed to the Athenian lawgiver Solon, no less – that we should 'count no man happy while he is alive' (NE 1.10, 1100a10-11), since we can never know whether a person is happy until he has lived out his whole life and escaped any very serious misfortunes." (Russell 2012: 87) After the time of fairy tales, after the time of happiness, comes the time of tragedy.

The uncertainty of the future in the story of Priam is visible in Swift's poem. The poem begins with "Maybe": "Maybe we all end up like Priam" (Swift 2009: 255). The uncertainty of the changing fortunes of life is present throughout his poem: "So just when you've made your pile and settled down", "Was it for this you strove and pushed your luck". The Trojan horse becomes a symbol for the uncertainties in one's life, changing fortunes, doubts, and eventually, even tragedy, due to our foreknowledge of the ending of the myth of the Trojan horse and of the symbol of Priam as a tragic hero.

The lives of the characters in *Waterland* are not part of fairy-tales forever. The characters end up unhappy, like Priam, because their lives have been changed by tragic incidents. The lesson is the same. The same trajectory in and philosophy of life is suggested in Swift's poem.

In the poem, the reflections move from the story of Priam and of the Trojan horse to addressing the reader. When viewing the issue through the story of Priam, we gain a new perspective on reality: “Who, given the choice, would be a king?/ But you were, and you took it.” Choices have their consequences. They have occurred in the past and have affected our present life – just as in *Waterland*. Taking a chance is discussed. Making the choice, whether right or wrong, is unavoidable. The Trojan horse becomes a symbol for taking a risk. This symbol is rethought in the end of the poem. It is not necessarily and clearly the symbol for tragedy and failure: “Maybe you had your glory all the time,/ And this is what it means: you win./ A horse. It’s not your common sort of offering./ Maybe it stands for you, for Priam in his kingly prime./ Best take a look, best take it in.” (Swift 2009: 255) In time, we begin to reconsider some symbols of the past. Even if the story repeats itself, we can never know anything for sure. These last lines refer to the analysis of the past which is so common with Swift’s narrators, who are always wondering what might have happened if they had done something else, what might have been. Through their imaginings, Swift’s narrators reveal their reflections, concerns, fears, and wishes.

Within the two categories of time, of personal and public histories, there is another kind of time. It is the time of the youth of Tom and Mary and the others. This time appears differently since they were living in a world of their own. They had their own illusions without any idea that something could go wrong; they had not yet been affected by trauma. They were innocent, and did not know what they would later learn. Swift associates that time with the time of the fairy-tales. Tom’s parents used to tell him stories. He believed he lived in a “fairy-tale place” and the explanations for certain aspects in the world are given by using fairy-tale, not scientific, explanations: “Do you know what the stars are? They are the silver dust of God’s blessing...” As Landow states,

[...] before the murder of Freddie Parr he and Mary lived outside of time and history, outside that stream of events he is trying to teach to his class. But with the discovery of Freddie's body floating in the canal lock, and with the discovery of a beer bottle, Tom and Mary fall into time and history. Previously, "when Mary was fifteen, and so was I, this was in prehistorical, pubescent times, when we drifted instinctively" (44). As Tom explains, "it is precisely these surprise attacks of the Here and Now which, far from launching us into the present tense, which they do, it is true, for a brief and giddy interval, announce that time has taken us prisoner" (52).

Mary and Tom realize that their past or present deeds have consequences on the present and the future. It is only then that they become aware of the time of history. Then, they also understand that their personal time becomes part of the larger historical time. Landow believes that Crick’s view on time corresponds to the views of philosophical anthropologists, such as Mircea Eliade:

who emphasize that until human beings leave tribal, agricultural existence they live in an eternal present in which time follows a cyclical pattern of days and seasons. One becomes an individual only by botching a ritual, a universal pattern. One differentiates oneself and becomes an individual in such societies only by sin and failure.

This is the moment when an individual becomes aware of consequences of his deeds, when something goes wrong and when he needs to understand the connections. Until then, he lives in his own personal time, unaware of larger historical context. He exists in a time of the imagination, isolated from the external world. From “The usual wretched soap-opera story” we are told that “But at your level it has to mean more”, showing us that the poem deals with this same theme. The “soap-opera story” (Swift 2009: 255) makes reference to everyday life. The “war” after the son of Priam “steals a wife” is not just personal. It is this war and these events which are triggered by it that “mean more” (Swift 2009: 255), on a larger scale of history. From the story of Priam we make parallels between what the heroes do there and what we do in our every-day lives. While we read, we live in the time of imagination. But when we are told that “But at your level it has to mean more” (Swift 2009: 255), we begin to interpret the story.

The ancient Greek myth framework provided by the tragic symbols of Priam and the Trojan horse offers the poet an occasion to view reality from a different perspective and to reflect on it in the hope of finding a solution. He is looking for a moment of revelation.

In *Making an Elephant*, Swift remembers the event of an inoculation, which he compares to fiction. Swift claims that “Fiction is also a kind of inoculation, a vaccine, preserving us from such plagues as reality can breed.” (Swift 2009: 11). In *Sketch of the Past*, Woolf talks about moments of being and moments of non-being. Moments of being are very special for the person experiencing them, while moments of non-being are routine incidents. Woolf believes that there is some pattern hidden behind daily life. Swift also believes that “fiction – storytelling – is a magical thing.” (Swift 2009: 11). Moments of being make a story seem special. Swift makes us recall the idea of “being under a story’s ‘spell’” (Swift 2009: 12), claiming that “the power of a good story is a primitive, irreducible mystery that answers to some need deep in human nature” (Swift 2009: 12). Like Woolf, Swift suggests that there are special moments in fiction which appeal to readers. Readers may experience certain stories as “magic” or as special. What Woolf calls “moments of being” are experienced intensely. For Swift, stories can express a hidden truth, a revelation:

The real magic (if that expression is legitimate) of fiction goes much deeper than a few sprinklings of hocus-pocus, but we know when it’s there and we feel its tingle in the spine. There can even be something magical about the perfectly judged and timed revelation on the page of an unanswerable truth we already inwardly acknowledge. In good fiction, without any trickery, truth and magic aren’t incompatible at all. (Swift 2009:13)

According to Swift, therefore, stories draw attention to moments of vision which are experienced intensely as revelations or shocks. Such moments of vision are triggered by personal reflections. In the poem, moments of vision are achieved by viewing reality through a different frame of mind, that of the ancient Greeks.

The connections between this poem and Swift’s novels is confirmed through Swift’s own theory, which he explains in his autobiographical volume: “In the misty and often lengthy periods which I later come to realize are the preludes to my starting a new book, I’ve noticed that my reading can shift from novels, or anything large, to poetry, as if I’m aware

that whatever I do next will arise not from any grand design but from some small, insistent vibration; a blink of light through the fog” (Swift 2009: 227).

Postmodernism is preoccupied with mourning and grief, as discussed in Tammy Clewell’s *Mourning, Modernism and Postmodernism* (2009). War is an occasion to induce the mood of mourning and to express it poetically by analogy with the elegy. Going back to the past, to ancient myths in this case, can be regarded as part of this context of preoccupation with the aesthetics of mourning. The mood is that of elegy, of mourning, and of grief, triggered by the loss of order and meaningfulness of the world. The poem tries to return meaning and order to personal experiences by using familiar myths and the patterns of their stories to understand one’s own experience. Even so, in the last part of the poem, Swift questions the reliability of using these symbols and myths to bring insight into one’s own experience.

One of the significant characteristics of Swift’s novels is that it is not only unhappy incidents or moments that are depicted with aspects of sadness, grief or mourning:

In Swift’s novel, even the moments of happiness are told from the perspective of pain, so that any kind of lightness or playfulness can only be analeptic or anamnestic. The particular enunciative principle of this doubly traumatic narrative is based on a split temporality where the dystopian present of narration is entirely devoted to coming to terms with the events of the past: the present is the temporality of reflection, while the past is the temporality of experience. It is in these retro-active postures, in these perspectives of reappraisal, reconsideration and re-examination, in this logic of dejected projection in time that the novel most resembles its narrators and best embodies the neo-Victorian obsession with the need for constant reassessment and ceaseless investigation of the past. (Gutleben 2010: 146)

The turn towards the end of Swift’s poem is towards questioning the course of events suggested by the Greek myths and stories (especially the Trojan horse, which symbolizes a choice, where the wrong decision will lead to tragedy). This can be seen as something sad, because it hints that history will repeat itself, with the same tragic results. The sadness also comes from the confusion of the present-day world, where it seems that we have lost the certainties of the ancient Greek myths and their symbols. Life cannot be brought to follow exactly the pattern of myths. The ending of our lives cannot be certain, nor can the meanings of the symbols. In Swift’s writings we see the nostalgia for a past where everything made sense: a yearning for a past one could turn to for comfort.

References

- Clewell, Tammy. *Mourning, Modernism, Postmodernism*, Palgrave Macmillan, 2009.
- Cooper, Pamela. *Graham Swift’s ‘Last Orders’: A reader’s guide*. New York: Continuum, 2002.
- Evangelista, Stefano. *British Aestheticism and Ancient Greece. Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Palgrave Macmillan, 2009.
- Gutleben, Christian. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Rodopi BV, Amsterdam, 2010.

- Hunter, Richard and Rutherford, Ian, ed. *Wandering Poets in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 2009.
- Landow, George P. *History, His Story, and Stories in Graham Swift's Waterland*, <http://www.postcolonialweb.org/uk/gswift/wl/gplstories.html>, originally published in *Studies in the Literary Imagination*, 23 (1990): 197-211.
- Russell, Daniel C. *Happiness for Humans*. Oxford University Press, 2012.
- Swift, Graham. *Out of This World*. England: Penguin Books, 1988.
- Swift, Graham. *Making an Elephant. Writing from Within*, New York: Alfred A. Knopf, 2009.
- Swift, Graham. *Waterland*. London: Picador, 2008.
- Wallace, Jennifer. *Shelley and Greece. Rethinking Romantic Hellenism*, Palgrave, 2001.
- Woolf, V. *Moments of being: Autobiographical writings*. London: Pimlico, 2002.

THE SYNAESTHETIC REPRESENTATION OF THE WORLD AS AN “EROTIC JOURNEY” IN GHEORGHE CRĂCIUN’S „FEMEI ALBASTRE”

Teodora-Bianca Moraru, PhD Candidate, ”Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: The novel Femei albastre, published in an unfinished version six years after the death of its author, Gheorghe Crăciun, registers a complex symptomatology of losing and finding oneself on the background of the post-communist Romanian transition. The main theme is the narrative depiction of the senses’ polyphony, the daily drama of the body, whose fundamental loneliness is noticeable not only in the acute interior pain, but also in the Eros.

The aim of this work is to present and analyze the narrative filtering of the various synaesthetic aspects, the written transfiguration of the information received through the senses. This is achieved by a series of experimental techniques, such as photographic depiction, camera perspective and the commutation between the real and the imaginary.

Just like a professional camera, always in motion, always striving to find the perfect angle, the narrator’s voice goes from one point to another, from one situation to the next, in order to capture and depict the facets’ polyphony of the female nature. Thereby, the narrator embarks on an „erotic journey” “into the interior of his female protagonists: the intangible actress Nicole Kidman, the sensual lawyer Ada Comenschi, and the placid, kind-hearted Ondina. The only common element connecting these three women, is the color blue, whose shades correspond to different moods and their swings.

Another important element of the present article is the experience of perception, in this sense there are similarities to the philosopher Ludwig Wittgenstein, especially concerning the structural affinity between seeing – not only with the eyes, but also with the senses, and the understanding, the experimenting, the subjective world view.

As one of his earlier novels, Pupa russa, Femei albastre is also not an entirely epic novel, the story being replaced with a detailed observation and a profound introspection, a sensory exploration of the world with its inner transformations and the physical perception.

Keywords: Gheorghe Crăciun, Femei albastre, detail shots, erotic, camera perspective, photographic depiction, change of perspectives, synaesthesia, subjective world view

The term “synaesthesia” comes from the Greek language and is composed of the words *syn* (En. together) and *aisthesis* (En. sensation), meaning so much as the “merging of senses”. A person showing this type of extended perception is referred to as “synaesthete”.

In the most common form of synaesthesia, those affected involuntarily perceive the things heard - speech, music or noise – along with secondary sensations (called “photisms”). Such photisms may be colors, geometric shapes or color patterns. The synaesthetes perceive the original catalyst, this being the stimulus received through the ear, and the secondary optical sensations, as a unit.

The novel *Femei albastre* (Eng. *Blue Women*), published in an unfinished version six years after the death of its author, Gheorghe Crăciun, registered a complex symptomatology of losing oneself and self-rediscovery on the background of the post-communist transition. The main theme forms the narrative representation of the senses’ polyphony, the daily drama of the body, its fundamental loneliness both in pain, as well as Eros is equally acutely felt. Crăciun himself claims that this novel should be considered as being a conglomerate of eroticism, sensuality and somatic sensing: “Și acest roman este focalizat asupra erosului, cu nu puține deschideri spre erotism, senzualitate și explorare somatică” (*Femei albastre*: 53)

The synaesthetic perception is already evident in the title and subtitle. Crăciun calls his work *Femei albastre. Femei din gama Sensibilu. Femei albastre, dinți tociți*, thus not only pointing to the complex female nature, which makes up of the most important themes of his literary work, but also to other sensations and their effects on the human body and the psyche. The original title was *Blue (s)*, a reference to the musicality and at the same time to the melancholic and introspective character of the novel.

In an interview given 2005 for the cultural magazine *Vatra*, Gheorghe Crăciun admits to have concentrated in this novel more on the color blue and its symbolism than on the development of an action: "De data aceasta mă preocupă albastrul, cu toată simbolistica sa, iar urmele prezenței lui se risipesc prin toate interstițiile construcției. În funcție de dozajele culorii, în timp ce scriu se modifică și unele părți ale subiectului." (*Femei albastre*: 15)

According to a French color lexicon owned by the author, the blue color has a soothing and relaxing on humans, displaying at the same time a profound and intangible nature. At the intersection between air and water, blue is a cold and pure color, which is considered by Ondina, one of the female protagonists of the novel, as being a starting point for dreaming and introspection:

Potrivit unui vechi dicționar al culorilor (...) albastrul e o culoare liniștitoare, calmă, echilibrată, omogenă, profundă, imaterială. (...) Albastrul e o acumulare de vid de apă și de vid de aer, un rezultat al transparenței cristalului, o culoare rece și pură care despovărează formele, le desfoliază și le desface din chingi. Ondina îmi spunea că albastrul dematerializează tot ceea ce pătrunde în el, deschizând calea reveriei și a visului. (*Femei albastre*: 238)

In her preface to *Femei albastre*, the literary critic Carmen Mușat points to the continuity of the "synaesthetic representation of the world" - already obvious in Crăciun's first work, *Acte originale, copii legalizate*, ubiquitous in *Compunere cu paralele inegale* and accomplished in the novels *Frumoasa fără corp* and *Pupa russa*.

Typical for this novel are not only cinematic and photographic perspectives, but also flashbacks to the erotic life of the narrator, who hovers between past and present, between photos of real but untouchable women, between faces of once loved or sought-after ladies and images of nowadays' Romanian society.

Former high school teacher and lawyer, current PhD student and writer-to-be, the narrator goes through a kind of "midlife crisis" by remembering his former lovers Ada, Ondina or Adriana, who are sequentially projected onto his memory screen. An unusual mixture of Don Juan and Don Quixote, as the literary critic Adina Dinițoiu brilliantly points out in her article "Un cinic de nevoie și un hedonist fără ideologie," the narrator is on the one hand, on an ideal level, fascinated by the femininity, on the other hand, he fails in real life, being unable to be faithful to just one woman, thus systematically cheating on his wife, choosing frivolous interludes over the peacefulness of a domestic life.

The female portraits are drawn up to the smallest details, "down to their photographic granulation", as Adriana Stan identifies in her novel's review. Here, Gheorghe Crăciun meticulously, almost obsessively, concentrates both on the sensory details, and the erotic nuances. The women he depicts in *Femei albastre*, only live through memories recalled by their former or current lover, so their appearance is merely outlined by sensory details.

The one who stands out from this crowd of female characters is the actress Nicole Kidman, chosen by Crăciun to be the main female presence of the novel. Her unassailable, at the same time provocative appearance, a mixture of artifice and sensuality, pursued by the narrator with an acribic meticulousness in photos and movies, is the leitmotif of *Femei albastre*. She embodies the deceptive, unattainable aspect of erotic longing.

Already in the first sentences, the Transylvanian writer outlines the portrait of the Australian actress in a series of contrasts, which confer dynamics and versatility to the character:

Nu mi-au plăcut niciodată actrițele de film. Orice frumusețe de celuloid mă lasă rece. Cu Nicole Kidman a fost altceva. Figura ei de femeiuță fragilă, sălbatică și voluntară m-a cucerit imediat, a devenit în timp un fel de obsesie. Mi se întâmplă, de pildă, să-mi cadă în mână vreo revistă colorată cu vipuri feminine la modă și să mă surprind răsfoind-o grăbit căutând-o pe frumoasa Nicole (Femei albastre: 21)

As part of the sensory analysis, which actually forms the plot of the novel, Gheorghe Crăciun includes triangular diagram: Nicole Kidman stands for the erotic imagination of the middle-aged man, Ondina is the good-natured lover, and his lawyer colleague, the spirited Ada Comenschi, is the symbol of the beloved, for which the narrator is willing to put his family fortune at stake.

In the description of Ada Comenschi, Crăciun uses, just like a skilled and talented painter, similar shades of blue as in the depiction of Nicole Kidman. The presentation is strongly influenced by the sensory, the author insisting on the representation of her dress, her shoes, and mostly on her curvy body, in a visual synaesthesia creating an erotic atmosphere and thus involving all senses:

Rochia albastră era probabil și cea mai simplă rochie a Adei. Îi venea ca turnată, mulându-i-se cu naturalețe pe toate rotunjimile corpului. Nu avea mâneci și-i lăsa tot gâtul dezgolit până la jumătatea sternului. Abia așa am putut observa că brațele Adei nu mai erau de mult brațele neîmplinite ale unei fete. Umerii i se reliefa plini și catifeleți, carnea ei dezgolită nu mai avea nimic posomorât și răsfața privirii mele o netezime dulce, densă, proaspătă. Strânsă tare pe corp până deasupra coapselor, rochia devenea deodată bogată, largă, lăsând să se ghicească, mai mult ca o promisiune, arcuirea feselor. (...) Pantofii aveau exact culoarea rochiei, ceea ce mi se părea imposibil în România acelui moment, caracterizată de o ofertă de produse vestimentare destul de precară. (Femei albastre:51)

A glance at a movie poster for "Cold Mountain," in which Nicole Kidman plays the main part (the pastor's daughter, Ada Monroe), triggers synaesthetic memories of the narrator, who travels back into a pain-causing past in order to reconstruct his mistress, Ada Comenschi not only in front of his mind's eye, but most of all, in his heart and soul:

Starul australian, fosta nevastă a lui Tom Cruise, joacă în această peliculă rolul unei tinere femei care se numește pur și simplu Ada. Ada Monroe, fiica unui pastor de țară. (...) Când am citit numele Ada, am simțit cum mi se chircește inima și m-am grăbit să-mi torn un pahar de vin. Povestea mea cu Ada nu s-a terminat încă. N-am cum să mi-o scot din memorie. Vibrează în organele mele obosite. Se expandează în firele de păr, îmi colorează unghiile și epiderma, cutreieră împreună cu mine străduțele vechi, cenușii, lustruite cu grijă, pe care pot

vedea din când în când oameni singuri și eleganți. ies la plimbare și fantasma Adei îmi invadează memoria. Parfumul ei, pielea ei, carnea ei satinată de vrăjitoare cu buze reci. (Femei albastre: 22)

Ada Comenschi, the "witch with cold lips" (Femei albastre: 22), has taken possession of the entire narrator's existence. She now flows through his blood and "vibrates in his tired organs" (Femei albastre: 22). He perceives her with all his senses, she becomes a drug of which he cannot get enough.

As for the name "Ada", it comes from the Germanic language and is usually used as a short form of Adelheid (the Noble, the nobles). The name can also be found in Hebrew, as אָדָה ('ādā), a short form for names meaning dw / y, "decorate". Thus, the name "Ada" can be interpreted as "adorned by the Lord" or "the precious one", this meaning corresponding to Ada Comenschi's coquetry in Crăciun's novel:

Ada e peste tot și mă urmărește nevăzută din aer. Mirosul amărui al trupului ei îmi împânzește mintea. Vocea ei mi s-a impregnat în memorie ca fumul în haine. și obiceiul acela al ei de a-și strecura din când în când o mână în păr și de a mă privi resemnată, întrebătoare, cu ochii fișii. (Femei albastre: 32)

Dar acum eu mă gândesc la Ada Comenschi și la hainele ei albastre. La ciorapii ei de culoarea fumului de țigară, dimineața, într-o verandă întunecată în care soarele abia răsărit se albăstrește de frig. O văd îmbrăcată în paltonul ei cel scurt, până deasupra genunchilor, de un albastru intens și lăptos. (...)

O văd în paltonul albastru, înfăolită în fularul indigo de mohair, o aud spunându-mi ceva, deschide ușa și pleacă. Subțire și evanescentă, un amestec de cald și rece. (...) Platitudinea senzuală a oricărui mister feminin. (Femei albastre: 221)

The placid Ondina is regarded by the erotically confused narrator rather as a female mate, she represents a kind of reference point, a "solid rock", meant to break the waves of his turbulent love life. As a "sister" she offers him security and safety, she is the drop of normalcy in his mad world: "Îi sărut pleoapele ca unui copil. Ondina este liniștea mea, linia mea de normalitate. Mi-e ca un fel de soră. Parcă am avea același sânge. Viața mea fără ea mi s-ar părea imposibilă" (Femei albastre: 70).

Ondina, whose name also reminds us of Germanic legends (the "Undine" is a semi-divine spirit of the elements, a virgin mermaid), is projected as the image of an ideal woman: tolerant, kind and above all understanding with regard to the "male needs" of her lover. She understands that life is an endless series of new challenges and experiments, leaving him a large room for maneuver. Even if she has known of his escapades all along, she opts for the diplomatic way out of this situation by pretending not to be affected by this. Thus, Ondina acts as a kind of superior instance, she stands above all the happenings, remaining psychologically unharmed.

Ondina e o femeie extrem de îngăduitoare, care înțelege viața ca pe un nesfârșit lanț de experiențe noi. De aici vine libertatea mea, din faptul că Ondina crede în nevoia mea de continuă schimbare. E convinsă că bărbații sunt (sic!) nestatornici prin definiție și n-ai ce le face. Mă lasă să-mi reîncarc bateriile și-mi explică naiv că în cele din urmă tot ea are de câștigat. (...) Si dincolo de asta, în secret, ea simte nevoia să mă protejeze. (...) E și asta o tehnică. Sau e mai mult o chestie de instinct, îmi sondează cu precauție plăcerile, nu întinde

coarda, se retrage, se ascunde în ea și-mi zâmbește, tace și mă așteaptă, trage draperiile și se învâluie în misterul ei feminin. (Femei albastre: 111)

In her article *Preotesele Viitorului* (Eng. *Priestesses of the Future*), published in the literary magazine *Apostrof*, Irina Georgescu deals with the complex architecture of the novel, concluding that "the narrative exploration of the sensations, mental states, of sexuality, but also the deficient negotiation of loneliness form two important reference points of the plot". Torn between the past and the present, the narrator is desperately trying to find himself through the experience of others. His inability to live alone exposes his insecurity, his search for a reference point. In this jumble of emotions, where even the most fascinating women turn out to be incomprehensible for the narrator, the blue color seems to act like the long-sought reference point:

Pentru Ada, în schimb, albastrul acelei zile care mi-a marcat atât de tare sensibilitatea vizuală a fost probabil o alegere întâmplătoare. Așa mi-a și rămas în memorie. Ca o culoare care uneori i se potrivește de minune. Și totuși, ce i se potrivește ei de fapt? Ondina e născută în zodia peștilor, e o femeie de apă, de privit în oglindă, de pus în rama de porțelan a unei căzi. Ondina se spală tot timpul ca o pisică. Se gătește, se aranjează, se dă cu creme și loțiuni, își lustruiește fără încetare pielea și tot nu e mulțumită. Despre Ada nu știu nimic. Și Nicole? De ce blonda Nicole iese atât de bine în evidență în același albastru de gențiană? N-are nimic dintr-o femeie-floare, nu cred că moare după miresmele vegetației și viața în natură, n-are o piele atât de palidă încât, pentru a da frumuseții ei de adolescentă obraznică un aer de-a dreptul fatal, să prefere culorile închise, aristocratice, proprii acelor misterioase personaje feminine din palatele renascentiste cu ziduri roșcate de piatră poroasă. (Femei albastre: 53, after Irina Georgescu)

Colors play an important part within the novel. In addition to the all-encompassing and plot- wrapping blue there also appear bright colors (orange and red), but also non-colors (white and black) reflecting the contrast between the tranquility and cosmopolitanism expected to be brought about for the Romanian citizens by the revolution and the overthrow of the dictator Ceausescu, and the hectic and inscrutable present, characterized by political and social upheavals:

Ne-am suit într-un taxi portocaliu și am vorbit cu șoferul despre viața noastră cenușie. Politic situația era destul de portocalie. Ar fi putut să fie mai albastră, dar încă nu era. Mai era mult până la iarba verde. Zăpada ar fi putut să fie albă, dar asfaltul era negru, mocirla era roșiatică. Blocurile erau galbene și spălăcite. Străzile erau gălbui și pline de găuri. Vitrinele erau opace, albastre, încetoșate, verzui, sărace, înghețate, albe și roz. Pielea mea era cenușie și obosită, orașul se sculase din somn. Oamenii purtau haine negre. Luminile semaforului erau și verzi, și roșii. Reclamele erau acoperite de o chiciură translucidă. Fumul țevilor de eșapament alcătuia un mediu prielnic pentru zgomotele de afară. Recunoșteam vechea muzică. Nu apăruseră melodii noi. Fețele erau la fel de încruntate. (Femei albastre: 205)

The changes after the December 1989 Revolution occur rather slow, it seems as if the country is still resting in a deep sleep, the overall picture is dominated by primary colors and gray tones. Everyday life is a routine characterized by almost mathematically repeating events. The concrete images outweigh, just like in an expressionist, brightly colored painting,

and the pessimism of the author concerning the failed transition to democracy is evident. Renewals are shown in bright, unusual colors ("new polychrome posters", "new fluorescent price discounts", "lantern light with multiple filters") The overall impression is that Romania is not yet ready for all these changes:

Alimentele se consumă și resturile alimentare se aruncă împachetate în pungi albastre. Băutura se bea galbenă dacă e bere și roșie dacă e vin, ziarul se citește negru pe alb, lumina se aprinde, apa se utilizează, detergentul granulat se economisește, restaurantul se restaurează. Casele vechi de o mie de ani se recasează și ele, iarba verde se greblează, zăpada galbenă se curăță cu mătura, gheața se dezgheață, e ianuarie și vine primăvara bleu, ninge și iese soarele vânat, vine noaptea și se văd stelele argintii, se lipesc noi afișe policrome, se fac noi reduceri de prețuri fluorescente, realitatea se aprinde și se stinge ca un bec de lanternă cu filtre multiple. (Femei albastre: 159)

The cinematic view, the camera perspective, plays an important part in Gheorghe Crăciun's literary work, and parallels can be drawn to the writing of the Nobel Prize winner Herta Müller. Both authors mix strongly visual metaphors with a variety of sounds, smells and tastes. While in the case of Herta Müller the ordinary, the already alienated known and familiar, is grotesquely distorted, Gheorghe Crăciun focuses on seemingly insignificant details, mosaic pieces that are joined together in an unexpected way in the context of the overall image, thus conferring a fast pace to his writing. The Transylvanian author slips more into the role of the film critic, disassembling his own work into tiny particles, or into the one of a portraitist, capturing the synaesthetic sensations and perceptions. He mainly uses the camera perspective to depict the overthrow of communism in Romania and its transition to democracy, while Herta Müller devotes herself to the representation of the rigid, conventional Banat Swabian village world dominated by a Nazi past.

Both Herta Müller and Gheorghe Crăciun use short, meaningful, poignant phrases in order to give a fast pace to the plot. Just like Herta Müller employs this perspective in her novels *Travelling on One Leg* and *Even Back Then, the Fox was the Hunter* (the latter novel is actually a screenplay she co-authored with her husband, Harry Merkle), thus turning away from the slow writing of the *Lowlands*, Gheorghe Crăciun also uses this rapid depiction in his more recent novels *Pupa russa* and *Femei albastre*, as a counterpoint to the more "quiet" *Acte originale, copii legalizate, Compunere cu paralele inegale* and *Frumoasa fără corp*.

The Transylvanian writer argues with regard to the change in his writing pace, which he compares to the flick of a switch, and even to shooting a machine gun:

Așa se întâmplă întotdeauna cu scrisul, simți nevoia să schimbi macazul. (...)Trebuie să scriu repede, tot mai repede. (...) Îmi cumpărasem un laptop și începusem să descopăr viteza. Repede și tăios. Scurt și precis. Spuneam din când în când că tastatura computerului și loviturile degetelor mele în pătrățelele de cauciuc îmi dau senzația că trag cu mitraliera. (Femei albastre: 201)

Film scenes overlap with everyday happenings in a country which stands in its own way to progress. The author has the impression, a feeling that he maintains throughout the entire novel, that he is on a movie set and that the passers-by on the street are actually extras

awaiting the instructions of the director. The whole atmosphere resembles the one in a grotesque film, thus being similar to the one in Herta Müller's *Lowlands*, where people appear as caricatures, only emerging through their gestures and feelings (if they have any !). The essential difference lies in the hectic, fast-paced depiction of reality employed by Gheorghe Crăciun: time does not seem to stand still, as in Müller's *Lowlands* or *Man is Nothing but a Pheasant in the World*: people are constantly on the move, they are part of a merry-go-round, of an illusory world rotating high speed around its own axis. The synaesthetic perception of reality is characterized by an acute, biting irony and a kind of hopelessness and entrapment:

Nu știu ce se întâmplă cu mine, dar am continua senzație că trăiesc un happening. Orașul acesta parcă face parte dintr-un film. Mă aflu pe un platou de filmare în care n-au început încă filmările. Trăiesc între decoruri. Oamenii de pe stradă fac figurație. Eu însumi mă prefac că pășesc. Merg cu un fel de nonșalanță îngrijorată, de parcă aş studia un rol. Înghit cu emoție. Respir conștient. Îmi scot batista din buzunar și-mi suflu nasul cu prudență. Mașinile sunt prea noi și prea curate. Strada e prea stradă, până și noroiul din rigole seamănă prea seamănă cu noroiul adevărat. Oamenii sunt de ceară sau de cauciuc pânzat. Hainele lor imită calitatea hainelor adevărate. Chiar și atunci când râd, ei par să ascundă faptul că râd. (Femei albastre: 158)

The passers-by look like rubber dolls, aimlessly hovering on the waves of life, like nutshell boats. Everything seems to be artificial, even the dirt on the road. The clothes of the people try to deceive quality, even though everything seems rather cheap. The Romanian revolution has not only resulted in the opening of the borders, but also in a veritable exodus of imported goods, which sweeps away the residents of the country recently liberated from the tyranny of the communist dictatorship like a mighty flood. Purchases are made in an unsystematic and thoughtless manner, possessing the long-awaited goods is much more important than their use. The selection of food and beverages is now also more diversified and the Romanians stuff their bellies and refrigerators with treats arriving from all over the world:

Cert este (...) că am mereu senzația unui alt timp, care m-a luat cu el ca un râu dezlănțuit și m-a purtat la vale cu o viteză din ce în ce mai mare, izbindu-mă de tot felul de obiecte nou-nouțe, automobile de mare viteză, aragaze poloneze, frigidere și mașini de spălat asiatice, combine muzicale și televizoare extraplate, dar și cabine de duș, vase de plastic, cratițe de teflon, ghivece cu plante exotice, castroane, capsatoare, computere, creioane mecanice, cutii cu sardine, cartele telefonice. (Femei albastre: 134)

Unt, ulei, măsline, salam, pui congelați, ciocolată, bere, crenvurști, carne de vițel, pâine albă, lămâi, cozonac cu mac, cartofi importați din Polonia, marmeladă de caise, votcă rusească, smântână, brânză de burduf, portocale, pantofi de piele, televizoare color, aragaze cu patru ochiuri, ciorapi de bumbac, mașini Dacia. (136)

In his article *Femei private* (Eng. *Contemplated Women*) published in the literary magazine *Dilema Veche*, Marius Chivu notices in regard to Gheorghe Crăciun's cinematic perspective that "all these overlaps and projections of the imaginary and the memories, the mix of fantasy and imagination, the variety of film images with photo snippets and reality sequences, actually symbolize the wanderings of the man, his difficulties in positioning himself within his own life".

Another means of expressing synaesthetic perception employed by Gheorghe Crăciun is the photographic representation. The author conceives his protagonists and the events in which they are involved, in a highly visual manner. He is a "picture hunter", as Carmen Mușat observes in the novel's preface, equally enthusiastic for the real and the illusion of reality, always striving to convert life into fiction.

All throughout his life, Crăciun has shown a keen interest in photography and photographic art. His archive includes many images that he shot himself, some of which were published in the volume *Mecanica fluidului*. His concern to confer "the trends of photographic realism" to the action is also evident in *Femei albastre*:

Decupajul ferm și încadrarea de multe ori abruptă a faptelor în povestire, insolitul și pregnanța obținute prin izolarea imaginilor în contextul lor specific, evidențierea amănuntului revelator, schimbarea succesivă a distanței față de obiect, ruperea în detalii a unui cadru dat, montajul de elemente disparate, toate acestea sunt câștiguri ale prozei, dar nu în puține situații și ale poeziei, despre care nu se poate vorbi în absența unei conștiințe a realului reprezentat fotografic. (*Femei albastre*:9)

The photographic eye of the author is present through the camera lens of the female photographer Dani Carada. As in previous works of Gheorghe Crăciun, the vision, visual perception, plays important part. The view slides over the exterior world, but at the same time into the interior of the protagonists, so that different, unexpected nuances of the outer - but also of the inner world of the characters are disclosed.

The nearby located objects, which are visible to the eye, are converted into mental objects, in a process corresponding to a hunger for the concrete, to an untamed need "to see more, to enlarge the picture up to the insufferable" (*Femei albastre*: 32), as the author himself identifies.

Just like an experienced photographer, Crăciun analyzes at the beginning of the novel two photographs of the Australian actress Nicole Kidman published in an Austrian newspaper. He not only focuses on the outer appearance, but also radiographs the inner life of the actress, her facial features indicate pointing to character traits. Fascinated by the Australian beauty almost to the point of obsession, Crăciun is firmly convinced that bad photos cannot in the least compromise it:

În urmă cu vreo două săptămâni, aici la Welk, pe malul Dunării, am văzut într-un ziar două fotografii. În prima dintre ele, Nicole poartă o bluză albă, texturată și moale, legată pe sub guler cu o enormă lavalieră aurie de mătase cu franjuri. Blonda cârlionțată din fotografie pare o femeie fără gât. Autorul fotografiei încercase să decupeze figura actriței printr-un mic racurs, plasându-și aparatul undeva la înălțimea genunchilor ei, dar ratase efectul. Descopeream portretul unei tinere femei ambițioase, cu fruntea largă și rotundă, căzută pe gânduri, zâmbindu-și sieși cu buzele strânse, pe jumătate rigide, fără un pic de senzualitate. Neîndemânaticul fotograf îi anulase gâtul și-i scosese prea mult în evidență pomeții. O transformase fără să vrea într-o blondină cât se poate de comună. Doar că în mintea ei dormea ascuns drăcușorul nu știu cărei frivole răzbunări. Cel puțin, așa înțelegeam studiindu-i privirea. (*Femei albastre*: 21)

During the encounter with the well-known female journalist and photographer Dani Carada, the narrator himself becomes a test object, a status prompting him to display an unsafe behavior: he is regularly terrified by the camera, becomes awkwardly stiff and shows anxiety symptoms. Thus, his "hypertrophied masculine sensitivity" shines forth, as Adina Dinițoiu puts it. Although all throughout the novel he wants to play the superior, cold-hearted conqueror, his facade crumbles and the reader is left with an insecure middle-aged man trying to convulsively cling on to female chimeras. Hence, the hunter becomes the hunted and the Don Juan shrinks to a "male Bovary" as Alex Goldiș points out in his contribution published in the magazine *România literară*.

Țac! Prima fotografie. Dani nu pierdea timpul. Țac! A doua. Ochelarii de pen as mă incomodau. Respiram și mai greu decât de obicei, cu gura pe jumătate deschisă. Simțeam în nări tot praful cenușiu al Bucureștiului și mă uitam la celebra ziaristă Dani Carada ca un tâmpit care tocmai înghițise o doctorie amară, o fiolă de vitamina E. Gesturile femeii erau prea stridente, prezența mea acolo, în biroul ei, era marcată de o anume stângăcie, de un fel de pudoare de neofit. Nu-mi puteam depăși crisparea, deși în general îmi place să mă las fotografiat. (Femei albastre: 150)

In this regard, Gheorghe Crăciun highlights in the 2005 interview published in the journal *Vatra*, out of which certain fragments were incorporated by Carmen Mușat in her Preface to *Femei albastre*:

Într-un anume fel acest bărbat anonim e o identitate dislocată, devenită astfel după evenimentele din decembrie '89. Caută plăcerea acolo unde ea se ivește din întâmplare, se autoanalizează fără a reuși să se înțeleagă, nu refuză beneficiile hazardului, alunecă spre amoralitate, încearcă să se situeze pe un aliniament de viață care să-i permită o viziune integratoare și totalizantă asupra lucrurilor, practicând reducția sensurilor la nivelul simțului comun. E un cinic de nevoie și un hedonist fără ideologie. Cred că el seamănă cu mulți compatrioți de-ai noștri din această Românie a tranziției și posttranziției. (Femei albastre: 17)

It is obvious that the author represents his protagonists and the situations in which they are involved in a mainly visual manner. As already indicated above, he himself is "caught" by Dani Carada's camera and then, as the photo is published on the front page of her journal, "transferred" onto paper, in a process which may be described as "physicalization" as a visual appearance in his own writing.

Just like Herta Müller, Gheorghe Crăciun strives to depict "the dark bowels beneath the surface" (Müller: *Der Teufel sitzt im Spiegel*, 18) to represent the reality of human existence in its elemental specificity, an issue which was already broached by Virginia Woolf in her 1929 essay "On Being III" as "the daily drama of the body" (Crăciun: *Trupul știe mai mult*, after Carmen Mușat in *Femei albastre*: 6).

Already in his diary-like work, *Trupul știe mai mult*, Gheorghe Crăciun presents to the reader a mixture of fiction and own experiences. The ego of the author should not be single-, but multiple-sided, it should have as many facets as possible, that is why the author is not content with a simple diary, but combines this notation form with introspection and philosophical elements: "Ca natură, în ficțiune sunt mai adevărat. Asta simt. Pentru că ficțiunea are nevoie de un eu polimorf. Jurnalul e monovalent. Îți restrânge posibilul, îți

anulează eul posibil. Te îngustează, și astfel ajungi să te concentrezi numai asupra rănilor tale" (Crăciun: Trupul știe mai mult, after Carmen Mușat in *Femei albastre*: 9)

This experience of perception, a recurring motif in the work of Gheorghe Crăciun, is strongly based on the philosophical insights of Ludwig Wittgenstein, as the subjective perception of the world through all senses, and as an experiment, as a transformation of the external objects into mental images. Crăciun himself confesses that his interest does not lie in a linear, one-sided representation of reality, but in the "incarnation" of the outer world perceived by the senses, of the unspeakable:

De fapt, eu nu vreau niciodată să înțeleg lumea, eu vreau să înțeleg lumea din capul meu. Lumea ascunsă în degetele ochilor mei și lumea ascunsă în unghiile pumnului strâns în buzunar. (...) Senzația că am intrat fără să vreau într-o stare de convalescență. Starea albastră, ochi, haine, unghii, şuvițe de păr, celofan, geam gofrat, pantofi noi, sutien cu dantelă, eșarfă, buze și pleoape, gențiana sălbatică, seara peste colinele orașului, seara peste zidurile vechi ale orașului, culoarea pusă pe pânză direct cu cuțitul, Dunărea cu brazdele ei lichide, apa de sticlă rece, apa străvezie a cerului, televizorul deschis, lampionul cu filtrul violet, benzinăria, țigările și pachetul de biscuiți, femeia cu buze groase, coapsele ei opulente, cafeaua fierbinte, urme de bocanci peste stratul nisipos de zăpadă (...) Întâi senzația violentă că s-a întâmplat ceva, apoi senzația la fel de violentă că nu se mai întâmplă nimic. Tocmai nimicul acesta bolborosește în mine. (*Femei albastre*: 223)

The above quote is the best example of a synaesthetic perception of the world. The "blue state" evoked by the narrator is a kind of self-insight, an introspection and filtering of initially chaotic impressions into a coherent whole. Thus, the entire "nothing" gains sense by the literary transfiguration of sensations, at the same time with the intention of the writer to depict his own reality, the reality in his head and in the "fingers of his eyes" (*Femei albastre*: 223).

To sum up, it can be stated that the synaesthetic representation of reality in Gheorghe Crăciun's novel *Femei albastre* encompasses three important dimensions: the color blue as a leitmotif, the cinematic and photographic perspective on the one hand as means of representing the external reality, on the other hand as an introspection tool, as a way of looking into inner world of his characters.

The entire novel is a plea for the sensuality of perception, for the insight that everything originates in sensation. Although the narrator struggles to keep his countenance, the erotic, the symbol of the woman as a temptress, as incarnation of an eternal actress prevails. In this regard, Crăciun concludes: "Toate femeile sunt niște actrițe. Unele sunt actrițe din carne, altele sunt actrițe din celuloid. Nu există celuloid fără carne. Nu există așteptare fără reverie, închipuire fără păcat, fum fără foc, femeie fără piele." (*Femei albastre*: 229)

Bibliography

Primary sources

Crăciun, Gheorghe. Acte originale / Copii legalizate. Bucharest: Cartea Românească, 1982.

Crăciun, Gheorghe. Compunere cu paralele inegale. IInd, revised edition, followed by an addenda to the pastiche "Epură pentru Longos". Preface by Dan-Silviu Boerescu. Bucharest: Alfa, 1999.

Crăciun, Gheorghe. Femei albastre. Iași: Polirom, 2013.

Crăciun, Gheorghe. Frumoasa fără corp. IInd, revised edition, accompanied by a file of critical reception. Preface by Carmen Mușat. Bucharest: Art, 2007.

Crăciun, Gheorghe. Mecanica fluidului. Chișinău: Cartier, 2003.

Crăciun, Gheorghe. Pupa russa. IInd, augmented edition. Bucharest: Art, 2007.

Crăciun, Gheorghe. Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000) Pitești: Paralela 45, 2006.

Müller, Herta Der Fuchs war damals schon der Jäger (Eng. Even Back Then, the Fox was the Hunter) Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 4th edition, 2009.

Müller, Herta. Der Teufel sitzt im Spiegel (Eng. The Devil is sitting in the Mirror). Berlin: Rotbuch, 1991.

Müller, Herta: Niederungen (Eng. Lowlands). Bucharest: Kriterion, 1982

Müller, Herta. Reisende auf einem Bein (Eng. Travelling on one Leg). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 3th edition, 2010.

Secondary sources

Woolf, Virginia. Eseuri alese. Arta lecturii, translated by Monica Pillat. Bucharest: RAO, 2005.

Chivu, Marius. "Femei private". Dilema veche, No. 480, 24 April – 2 May 2013 <<http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/femei-privite>>

Dinițoiu, Adina. "Un cinic de nevoie și un hedonist fără ideologie". Observator cultural, No. 682. July 2013 <http://www.observatorcultural.ro/Un-cinic-de-nevoie-si-un-hedonist-fara-ideologie*articleID_28926-articles_details.html>.

Goldiș, Alex. "Bovarism masculin". România literară, No 22., 2013. <http://www.romlit.ro/bovarism_masculin>.

Stan, Adriana. "Gheorghe Crăciun, Femei albastre: review de Adriana Stan". Revista Cultura. <<http://revistacultura.ro/blog/2013/06/gheorghe-craciun-femei-albastre-review-de-adriana-stan>>.

Georgescu, Irina. "Preotesele viitorului". Revista Apostrof. Year XXV, 2014, No. 3 (286). <<http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=2161>>.

Ada (name). <http://en.wikipedia.org/wiki/Ada_%28name%29>

Undine. Encyclopaedia Britannica. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/614337/undine>>

TIME TRAVELERS

Dragoș Avădanei, Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The two stories analyzed in the paper are "Rip Van Winkle" by Washington Irving and "Wakefield" by Nathaniel Hawthorne; they are taken here together on account of the "superficial resemblance" of the two heroes who absent themselves from their homes and families for twenty years (each). The basic idea is that each story yields more interpretive material when viewed in the context of the other than by itself/themselves, so that the differences between them are by no means ignored or avoided. Still, the basic pattern in both is man on the run and escape from and victimization by time.

Keywords: Rip, Wakefield, man on the run, escape from time, victimization

*"I am not quite sure that I entirely
comprehend my own meaning in some of these blasted allegories"
Nathaniel Hawthorne*

Two stories can be read together for a variety of reasons (one of them being a simple temporal succession accident), but our choice here is motivated by a superficial similitude (surprisingly ignored in the criticism we have come across so far) that, on closer scrutiny, brought out other resemblances (and differences, that might sometimes seem even more relevant than the twenty-year time loops in the lives of the main characters at the core of both stories). Still, our main point—as in other cases—is not necessarily that of a comparative effort, but rather the often endorsed idea that such parallel readings may provide more revealing insights into each of the stories than in their interpretations individually. So, let us first look at the two narratives as such.

Story one (1819):

About six years before the American Revolution or War of Independence, henpecked by his nameless wife (referred to as Dame Van Winkle), Rip Van Winkle goes hunting up the Kaatskill/Catskill mountains with his dog Wolf; as the sun was setting, Rip hears a voice calling his name, which he soon makes out as coming from a strange old fellow, short and squat-built, with a grizzled beard and in an antique dress, carrying a stout keg (of liquor, as he was going to discover soon) on his shoulder. He takes Rip to a hollow in the woods, like a small amphitheater (is this Rip's college?) where other such dwarfish, odd-looking, bearded, quaintly dressed personages (reminding Rip of the figures of an old Flemish painting—so he was more than some kind of hillbilly-- were playing at ninepins. This "most melancholy party of pleasure he had ever witnessed," the ninepin bowlers turn out to be the crewmen of Henry Hudson (the English adventurer who discovered and explored the river—Hudson ever since—for the East India Company in 1609 and abandoned on Hudson Bay by mutineers in 1611, when he died, passing from history into legend). Rip's awe and apprehension leaves him as he drinks from the "Hollands" gin and falls asleep, to wake up, without his being aware of it, only twenty years later, on a bright sunny morning, and find Wolf gone, his gun rusty, and himself stiff in the joints (see Wakefield), and his beard grown a foot long. Back in his village he finds himself in a new world, full of unknown faces, with children and dogs—his usual friends—that no longer recognize him, with his house gone to decay, "guarded" by a half-starved dog (with a query here as to how long dogs used to live in those days—or in tales, for that matter), with the familiar village inn replaced by a "Union

Hotel,” topped by a stars-and-stripes flag and the portrait of King George (the Third) metamorphosed into General Washington; it is “the flagon.../of gin from the keg/... that has addled my poor head sadly,” concluded Rip.

Then there is a new Rip Van Winkle in his place (his son), and a grandson from his daughter, and everything else is strange, as if “bewitched,” so Rip is at a loss to answer “a bilious looking fellow” who used a “Babylonish jargon,” as he confesses: “I am a poor quiet man, a native of the place, and a loyal subject of the King, God bless Him,” (*Makers...*, p.249) only to be immediately called “a Tory, a Tory, a spy.” He inquires about his former friends and companions at the inn, Nicholas Vedder, Brom Ductcher, Van Bummel, the schoolmaster, all of whom, he finds, are dead or gone from the village, so he finds himself “alone in the world”(an “Outcast of the Universe” in “Wakefield”?). While inquiring about himself he discovers that “that’s Rip Van Winkle yonder leaning against the tree” (*ibid.*, p.249) a rugged and lazy younger version of himself (i.e. his son) so “he doubled his own identity.” A drop of comfort comes with the news of his wife’s death, together with the surprise of his having been absent for “twenty long years.”(*ibid.*, p.250) His surprises over, he is accepted into this busier, more bustling, more “disputatious” new order, where he becomes a story, a legend to be told and retold by himself and others (including Diedrich Knickerbocker, as Washington Irving pretends—see *infra*).

Story two (1835):

The plot of “Wakefield” is completely unimportant (it is also uninteresting) as the author gives it away in one sentence at the beginning: “The man /Wakefield/, under pretence of going on a journey, took lodgings in the next street /in London/ to his own house, and there, unheard of by his wife or friends /if he had any/ and without a shadow of a reason for such self-banishment, dwelt upwards of twenty years.”(*Norton...*, p.1127) Indeed, this is a condensed version of the “entire” plot, by which the author intends to tell us that his meaning is not in the plot (just two main events, his “departure” and his return) of the story (an essay, or “article,” in fact), nor is it in the other compartments of the narrative: there are thus no other characters beside his nameless wife (whom he secretly observed at times and once even bumped into her in the street—unknown, in disguise, and older, see *infra*)—in a household that included a totally absent maid-servant and a “dirty little footboy”--, no neighbors, no friends, no relatives, no acquaintances, just the amorphous multitude of the big city; then the subject is just as flat as the plot, there is no real climax and no significant denouement, as two decades later Hawthorne’s (and our) hero, when his death was reckoned certain, his estate settled, his (one) name dismissed from memory, and his wife resigned to her matrimonial widowhood, returns home and enters the door one evening, quietly, as from a day’s absence...

The focus, in both stories, is obviously on the two time travelers, at whom we intend to have a closer look. In his author’s words, Rip was “one of those happy mortals, of foolish, well-oiled dispositions, who take the world easy, eat white bread or brown ... and would rather starve for a penny than work for a pound.”(*Makers...*, p.245) Idle and careless therefore, he is a good-natured, kind neighbor, popular (with women, children, and dogs) and conciliating, patient and generous, disinterested and altruistic, of an obsequious, pliant and malleable temper; at the same time there is a meekness of spirit and a certain absent-mindedness about him. Having an “aversion to all kinds of profitable labor,” he is “ready to attend to anybody’s business but his own,” always assisting his neighbors and, once again,

being loved by wives, children, and dogs. As he likes fishing and hunting, he tends to forget about his own farm, which is “the worst-conditioned... in the neighborhood.” He also has his own seat on a bench before the small village inn, which is taken to be the club of the sages, philosophers, and other idle personages who like to tell stories and “deliberate upon public events some months after they had taken place.” (*ibid.*, p.246) These characters, as we have mentioned, included Nicholas Vedder, the patriarch and landlord of the inn and Derrick Van Bummel—the schoolmaster. Also, Rip was “naturally a thirsty soul,” otherwise—one tends to suspect—he wouldn’t have fallen asleep for twenty years and woken to experience a crisis of identity as he sees his son, the “ditto of himself”: “‘God knows,’ exclaimed he, at his wit’s end; ‘I’m not myself—I’m somebody else—that’s me yonder—so—that’s somebody else got into my shoes—I was myself last night, but I fell asleep on the mountain, and they’ve changed my gun, and every thing’s changed, and I’m changed, and I can’t tell what’s my name, or who I am.’” (*ibid.*, p.249)

Thus describing Rip Van Winkle, one cannot help looking into the biography of Washington Irving (1783-1859) to find that he was self-indulgent and pleasure-loving, who improvised an agreeable life for himself in New York (then a town of sixty-thousand inhabitants) and had no clear-cut ambition; he enjoyed social life (in America and Europe, between 1804-1806), theater-going and gay companionship. Probably, like Rip (interesting backward way of comparing author and his creation) he apparently refused to grow up and was interested in escape from time, also experiencing victimization by time. After the initial outline of the plot/subject (see *supra*), the intruding Nathaniel Hawthorne (1804-1864) asks the fundamental question: “What sort of a man was Wakefield?” (*Norton...*, p. 1128). Very much like Rip, Wakefield was “the surest to perform nothing to-day which should be remembered on the morrow” (*ibid.*)—a “remarkable freak” and a human oddity; a middle-aged “man-of-habits,” after “a ten years’ matrimony” he comes out as unimaginative and with an inactive mind, in fact a rather “feeble-minded man”: “He was now in the meridian of life; his matrimonial affections, never violent, were sobered into a calm, habitual sentiment; of all husbands, he was as likely to be the most constant /bitter irony/, because a certain sluggishness would keep his heart at rest, wherever it might be placed. He was intellectual /readers know nothing of his job or occupation/, but not actively so; his mind occupied itself in long and lazy musings, that tended to no purpose, or had no vigor to attain it; his thoughts were seldom so energetic as to seize hold of words /n.b.). Imagination, in the proper meaning of the term, made no part of Wakefield’s gifts. With a cold, but not depraved or wandering heart, and a mind never feverish with riotous thoughts /?!/, nor perplexed with originality, who could have anticipated, that our friend would entitle himself to a foremost place among the doers of eccentric deeds...” (*ibid.*); as he himself “has no suspicion of what is before him” (see his “poor brains” and “loose and rambling modes of thought”). Neither author nor (naturally) readers seem to be aware of his motivations for his folly or absurdity, but we are subtly led to know that his wife was aware of his quiet selfishness, his disposition to craft (a “crafty nincompoop”), a little strangeness in “the good man,” and, above all, a peculiar sort of vanity; vanity and foolishness (in case they are different) lie at the root of his “project”—he is overcome with curiosity about the effect of his disappearance, or he thinks himself so significant that his absence will increase his value (hence the idea of absence, not presence, as a mark of identity in both Wakefield and Rip.) If Rip sees another man “in his

shoes,” Wakefield becomes another man in disguise (a red hair wig and garments from a Jew’s old-clothes bag); but while Wakefield’s great “project” is to “perplex his good lady by a whole week’s absence” (*ibid.*, p.1129), Rip’s self-banishment is less deliberate, though it is the wife again he runs away from.

As to the wives, they seem to be as different as they can be, though the results are similar—even the same, i.e. the disappearance of their husbands for twenty years. Dame Van Winkle is a “terrible virago,” a “shrew” and a “termagant wife,” with a sharp “tongue that was incessantly going,” ironically described as “household eloquence”; more scholarly, the relationship between Rip and Dame Van Winkle has been described as the one between America and England (at the time of Independence). An even more sophisticated commentary comes from a recent critic (2004): “The presence of the shrew, rendered conspicuous and thereby deviant, salvages the community’s idealized sense of itself.”(Horowitz) On the other hand, “good Mrs Wakefield” is a decent and exemplary wife (which makes Wakefield’s desertion even more absurd or paradoxical), who, once again, aware of a “little strangeness” and a “harmless love of mystery” in her “good man” (irony on top of irony), finally gets resigned to her “autumnal widowhood.”

Having introduced the stories and their heroes, we could probably look at the texts as such and how they came into being. A piece of “trivia” first: the new American congress ratified the preliminary peace treaty on April 18, 1783, and Irving was born on April 19 of the same year, so he was named Washington in honor of the victor of Yorktown; now, when Washington Irving was six, his nurse accosted the President in a shop and Washington patted the head of the namesake; more than seventy years later he was to publish a monumental(ly dull) four-volume Life of George Washington. And another one: the Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent. installments (1819-1820) were published serially by Cornelius Van Winkle; they were later expanded to thirty-two sketches and tales, the majority on English life and manners, but the most famous ones, “Rip Van Winkle” and “The Legend of Sleepy Hollow” were set in America; “Rip...,” the “first American short story” was, in fact, the last of the sketches printed in the May 1819 first installment of The Sketch-Book... Like most of them, it was reportedly written while Irving was living in Birmingham, England, with his brother-in-law Henry Van Wart, so he drew on his memories and experiences of the Hudson Valley and blended them with Old World contributions (see *infra*).

All, or almost all of them, are extended anecdotes, showing Irving’s brisk sense of narrative, a sure eye for natural and social settings, and for (see *supra*) individualized characters. It may not be totally uninteresting to remind here that Irving goes to work for the American legation in Madrid, travels through and stays in other European countries, and returns to America after seventeen years abroad, where he finds himself a great public figure and tries to reenter American life. Is there a trace of envy in this passage from Melville, who, while writing about Hawthorne’s Mosses from an Old Manse also has this to say about Irving?—“But that graceful writer, who perhaps of all Americans has received the most plaudits from his own country for his productions—that very popular and amiable writer, however good and self-reliant in many things, perhaps owes his chief reputation to the self-acknowledged imitations /see *infra*, once more/ of a foreign model, and to the studious avoidance of all topics but smooth ones.” (Makers..., p.242)

Ever since, however, “Rip...” and “The Legend...” have been seen as new ways of using American materials and of redeeming the colonial past, while being involved in the very developing history of the country (to be compared with Cooper’s Leatherstocking, Melville’s own Ishamel, Twain’s Huck, and, later, with the Hemingway and Fitzgerald heroes). Rip in particular is seen as an allegorical figure representing the transition of the new nation from colony to independent nation, from colonial subjects (“petticoat government,” the “yoke of matrimony,” the “tyranny of Dame Van Winkle,” followed by “deliverance”) to Americans, whose identity is inchoate because their relation to past traditions and the newer institutions and forms of exchange is unsettled (see Horowitz). This crisis of identification is, as we have seen, quickly resolved by the incorporation of Rip’s fantastic narrative into the memory of the village, as it becomes part of the village/country lore; so the narrative frame of “Rip...” suggests Irving’s approach to the problem of cultural transmission; Peter Stuyvesant, the autocratic governor of New Amsterdam (1647-1664)—before its being New York—, or Peter Vanderdonk, descendant of Adriaen Van der Donk (1620-1655), who wrote a description of New Netherland published in Dutch in 1655, are real historical figures used in this tale or legend; and also real were the ironically used Waterloo Medal (liberally minted after the June 15, 1815 defeat of Napoleon) or the Queen Anne (1702-1714) farthings (tiny bronze coins worth a quarter of a penny); and just as real was Irving’s (and ours?) paradoxical fear and yearning in one’s experience.

An investigation that we can follow but tentatively is that of the many sources and imitations of “Rip Van Winkle.” And we can begin with Irving’s own final note to the story, where he mentions the emperor Frederick der Rothbart, i.e. Frederick Barbarosa (both meaning “redbeard”), Holy Roman Emperor of the twelfth century, an allusion that turns out to be a red herring, a disarming way of suggesting indebtedness to a German source while concealing the most specific source, the story of “Peter Klaus the Goatherd,” a German folktale in a collection by Johann Karl Christoph Nachtigal or J.C.C.N. Otmar (see H.A.Pochmann, “Irving’s German Sources in The Sketch-Book,” Studies in Philology, XXVII, July 1930, 477-507, cf. American Tradition..., p.239) This is the story of a goatherd of Sittendorf, at the foot of Mountain Kyffhauser/Kypphauser, who followed one of his goats (Mioritza—the ewelamb?) and encountered a lad who took him to a glade surrounded by rocky cliffs (an amphitheater?), where twelve grave, bearded and goodly paunched knights were playing at skittles (nine pins); Peter Klaus takes a draught from a pitcher and falls asleep; as he awakes he finds no dog and no goats and returns to Sittendorf: the people he meets are unknown to him, they stroked deliberately their chins (see “Rip...”) and Peter/Rip thus finds his beard was a foot long; back home he finds his house fallen to decay, guarded by an old worn-out dog that did not recognize him; women and children began to surround the strange old man, so he felt he should mention a couple of neighbors only to find that they are old and sick or gone; finally, a young woman, Maria, and her little girl and an even smaller boy in her arms, turn up and so Peter discovers to have been absent for twenty years on the Kyffhauser; he is finally heartily welcomed by the people of Sittendorf. By today’s standards this is plagiarism, but in Irving’s (and Melville’s) time the copyright law had not been passed.

But then there is the story of “The Seven Sleepers of Ephesus,” about seven early Christian youths who hid in a cave about 250 AD to escape persecution during the reign of

Roman emperor Decius (249-251) and slept for some two hundred years, till the reign of Theodosius, when they woke up; the story appeared in several Syriac sources and was retold by Symeon Metaphrastes in his Lives of the Saints, and by Gregory of Tours (538-594) and Paul of Deacon (720-799). Still, this story has its highest prominence in the Muslim world and is told in the Koran, as borrowed by Mohammed from the Christian traditions (Irving wrote a book titled Mahomet and His Successors, published in 1850, although finished much earlier). It may be worth noting that “The Seven Sleepers’ den” is mentioned in John Donne’s “The Good Morrow,” then in Thomas de Quincey’s Confessions of an English Opium-Eater, and there is a poem “The Seven Sleepers of Ephesus” by Johann Wolfgang Goethe, translated into English by John Storer Cobb. And the references seem endless: an Anglo-Norman poem “Li set dormanz”; an ancient Jewish story about Honi M’agel and a carob tree which traditionally takes seventy years to mature, so Honi sleeps for seventy years; a Japanese popular version of Urashima Taro on a common motif; a third-century AD Chinese tale of Ranka; a third-century Diogenes Laertius story of sage Epimenides who slept in a cave for fifty-seven years; a story of King Muchukunda in Hinduism, who sleeps in a cave for a long time; an Orkney folktale of a drunken fiddler who meets and parties with Trolls and returns home after fifty years (Irving’s father was an Orcadian from the Island of Shapinsay and would have known the tale); the Irish story of Niamh and Oisín... Finally (for this section), “Rip Van Winkle” itself went through many dramatizations and adaptations (plays and short films at the end of the 19th-century), plus a number of early 20th-century films, three operas, the episode “Rip Van Flintstone” in The Flintstones cartoon series, at least one musical (Ferde Grofé’s Hudson River Suite); “Van Winkle” is the second section of “Powhatan’s Daughter” in The Bridge by Hart Crane (1899-1932), where the author presents him as his guide on a journey into the past through remembered schoolbook accounts of the Spanish conquistadors Francisco Pizarro (1485-1547) and Hernando Cortez (1471-1541):

“And Rip was slowly made aware that he,
Van Winkle, was not here nor there.
He awoke and swore he’d seen Broadway
a Catskill dairy chain in May--“

So the story itself is a great time-traveler in a number of centuries and languages and traditions. Which cannot be said about “Wakefield,” first published in the May 1835 issue (sixteen years’ distance from “Rip...”) of the New England Magazine and then included in Hawthorne’s Twice-Told Tales of 1837. But the author may be right in thinking that Wakefield “has left us much food for thought/almost as much as Rip?/, a portion of which shall lend its wisdom to a moral, and be shaped into a figure.” (Norton..., p.1132) And here is the moral: “Amid the seeming confusion of our mysterious world/see Rip’s world, too/, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe.” (ibid., pp.1132-1133)

As Malcolm Cowley noted (cf. Singularity, p.1) “most of Hawthorne’s stories are full of anguished confessions,” as his “dark romanticism” results in a dark psychological

complexity based on such themes as ancestral sin, guilt, and retribution; in fact his own life was defined by self-absorption and self-centeredness leading to an unbearable sense of his own separateness (see *supra* and *infra*). The Hawthorne trademark is that of exploring dark spaces in ordinary lives, (Melville praised his “great power of blackness”) like, in “Wakefield,” an ordinary man’s extraordinary caprice—if “caprice” could be called one’s decision to “absent himself” for twenty years from home and family. No surprise then that this was seen as the (pre-)modernist story of the alienated artist; Hawthorne’s rather more obscure theme is that an individual (a writer) can only understand and appreciate his life by looking at it from outside, by being separated from it; like many others of his stories, this is one of isolation and obsession. What we are looking at here is, again, the modernist problem of otherness, as you cannot view yourself as you view others; so, in order to understand yourself (did Wakefield?) you have to become an *other*. And the paradox of the moral is, as distinct from that of “Rip...,” that once an individual understands his life by viewing it from the outside, it is hard to re-enter it. And this is due not only to the time lapse between one decision and another, but also to the fact that in these stories of self and otherness, and time and change and identity, as one grows old one’s identity changes inside the same self, and thus one becomes a double an-other.

Hawthorne’s dark romanticism also comes from his romantic irony, that begins in the title (Oliver Goldsmith’s *The Vicar of Wakefield* –1766-- is about a man whose greatest joy was found at home with his wife and children) and ends (where else?) in the ending—the “Outcast of the Universe” being an earlier version of “Ah, Bartleby! Ah, humanity!” (1853); in fact, there is a double irony in this ambiguous ending, as the narrator never states how Mrs Wakefield receives her husband’s apology and explanation (if there were any) for his “little joke;” which was preceded by “No! Wakefield is no such fool”—as not to enter his home. And then there is the “quiet and crafty smile” with which he departs and returns from his “project” (itself an ironic concept), which consists in his not going back “until she be frightened half to death,” which certainly refers to some kind of revenge, but we do not know—neither does he—of her being a “shrew,” or “termagant wife” as in the other case. We can only conclude that Hawthorne’s great mastery is that of creating a story out of nothing for testing the powers on one’s (own) destructive imagination. Wakefield’s bizarre quest is for his own life as observed from outside, as opposed to Rip’s, which is, presumably, for the relationship between reality/history and myth; see how the river itself falls asleep (with its barks) and gets lost in the mountains: “He saw at a distance the Lordly Hundson, far, far below him, moving on its silent but majestic course, with the reflection of a purple cloud, or the sail of a lagging bark, here and there sleeping on its glassy bosom, and at last losing itself in the blue highlands.” (*Makers...*, p.246)

Thus reality and legend—or truth and history—seem to most powerfully attract the(se) writers’ imaginations, creative imaginations this time. In literature truth is not a question of rhetoric, but one of reading and understanding, as tales and stories are absolutely true in the way tales or stories are true—or fairy-tales, for that matter as, to a great extent, both our stories are—i.e. in their interpretations; and our two stories contain their own interpretations, either in the complex textual-critical apparatus of “Rip...,” or in the intriguing intrusions of the author in “Wakefield” (authorial intrusion, on second thoughts, becomes a dubious concept, as one talks about the author intruding in a creation of his own, so how can one be an

intruder—unless he is Rip or Wakefield—in his own construction/house?). “Rip...” is preceded by an epigraph and a prefatory note and completed, in the end, by a final “Note” and a Postscript. The epigraph seems to be (one cannot be too cautious) a quotation from The Ordinary, a play by English writer William Cartwright (1611-1643), a son of Ben Jonson:

“By Woden, God od Saxons,/or Odin, god of war and wisdom/
From whence comes Wensday /sic/ that is Wedensday/sic/,
Truth is a thing that ever I will keep
Unto thylke day in which I creep into thy sepulchre—“

So truth once, and truth twice—in the prefatory note, where we are told that the tale was “found among the papers of the late Diedrich Knickerbocker,” who wrote a “history of the province during the reign of the Dutch governors.” And then, “its chief merit is its scrupulous accuracy, which indeed was a little questioned on its first appearance, but has since been completely established; and it is now admitted into all historical /n.b./ collections, as a book of unquestionable authority...”/author-ity/ (Makers..., p.144) This all is tongue-in-cheek as Irving knew that most of his readers would remember with delight the wildly inaccurate Knickerbocker story, i.e. an elaborate hoax titled A History of New York from the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty of Diedrich Knickerbocker, with the public press carrying a note, in October 1809, that this gentleman, “not entirely in his right mind” had disappeared from his lodgings/like Rip? like Wakefield?/ and later gave notice he had a book that could help him settle his account. So the story has, in fact, two narrators, Geoffrey Crayon of the title, and Diedrich Knickerbocker of the preface (plus Irving, the real author, i.e. the third—or first?). This narrator—whoever he may be—is constantly obsessed with parentheses of the type “to tell the precise truth.” Moreover, we learn from the text of the story proper—last but five paragraph—that “it was a fact” that Peter Vanderdonk, descendant of the historian of that name (see supra) corroborated (i.e. that “the Kaatskill Mountains had long been haunted by strange beings”—“Hendrick Hudson and his crew of the Half-moon”/see supra/(ibid., p.250); it is “a chronicle of the old times”(ibid.). The tale “was observed... to vary on some points,” but “it at last settled down precisely/our emphases/ to the tale I have related...,” though “some always pretended to doubt the reality of it...”(ibid., p.251). In fact, in the prefatory note, in the final note, and in the postscript (should we also add the epigraph?) we are given other “tales” surrounding the main one, so we are no longer surprised to remember Irving himself saying that “I am always at a loss at how much to believe of my own stories.”

And Hawthorne is almost as truthful, as he begins with a similar convention: “In some old magazine or newspaper, I recollect a story, told as truth, of a man—let us call him Wakefield—who absented himself for a long time, from his wife.” (Norton..., p.1127) Very soon, in the prefatory outline, we learn that “Wakefield’s vagary” should be viewed with “a sense that the story must be true.”(ibid., p.1128) Then “glimpses of the truth... would come /to the hero/, but only for the moment.”(ibid., p.1132) The whole “adventure” is not only true, but also natural: “So much for the commencement of this long whim-wham... After the critical conception, and the stirring up of the man’s sluggish temperament to put it into practice, the whole matter evolves itself in a natural train.”(ibid., p.1130) And thus the

narrator, taking on the intrusive role (see *supra*) of a chorus-figure in Greek tragedy, sits with us throughout the story pontificating judgments, like this one, indicating the autobiographical bent: “Would Time but await the close of our favorite follies, we should be young men, all of us, and till Doom’s Day.”(*ibid.*, p.1132) Or: “Now for a scene!”—which is a meeting husband-wife, after ten years, with Wakefield aged and in disguise and Mrs Wakefield a portly female with a prayer book and “in settled widowhood” and “all the miserable strangeness of his life is revealed to him at a glance;”(*ibid.*, p.1131) and “he cries out, passionately—‘Wakefield! Wakefield! You are mad.’”

In 1960 Leslie Fiedler sees “the figure of Rip Van Winkle presiding over the birth of the American imagination/and he could have easily added that of Wakefield, or, anyway, Hawthorne/,” an imagination that was sustained by such elements as: man on the run (from family, from authority and government—Thoreau--, from Europe and European values, and, finally, from himself), a strategy of evasion, terror and Gothicism, escape from and victimization by time, sleep and waking, youth and age, ambiguity in one’s relation with nature, poetic view of reality, dream/and nightmare/...(See his *Love and Death in the American Novel*). So “time traveling—in this view, but not only—is a major component of the American (literary) imagination.

References

- A Historical Guide to Nathaniel Hawthorne*, ed. Leland S. Person (Oxford: OUP, 2001); Baym, Nina et al., eds., *The Norton Anthology of American Literature*, Third Ed., Vol.I (New York and London: W. W. Norton & Company, 1989/1979, pp.810-822, 1127—1133);
- Bell, Michael Davitt, *Hawthorne and the Historical Romance of New England* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1980);
- Berthoff, Roland T., *An Unsettled People: Social Order and Disorder in American History* (New York: Harper and Row, 1971);
- Brooks, Cleanth et al., eds., *American Literature. The Makers and the Making*, vol.I (New York: St. Martin’s Press, 1973, pp.233-251);
- Charters, Ann, *The Story and Its Writers: An Introduction to Short Fiction* (Bedford: St. Martin’s, 2006);
- Crews, Frederick, *The Sins of the Fathers: Hawthorne’s Psychological Themes* (Berkeley: Univ. of California Press, 1966);
- Doty, Gladys G. and Janet Ross, *Language and Life in the USA* (New York, Evanston, and London: Harper and Row Publishers, 1968/1960, pp.231-233);
- Encyclopedia of Transcendentalism* (New York: Facts on File, Inc., 2006);
- Fiedler, Leslie, *Love and Death in the American Novel* (New York: Criterion, 1960);
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Poetical Works*, vol. II (Boston: Francis A. Niccolls & Company, 1902);
- Haoward Horowitz, “‘Rip Van Winkle’ and Legendary National Memory” web pages (Western Humanities Review 58.2, Fall 2004: pp.34-47);
- Iliyan Kirov: *American Settings in Washington Irving’s Rip Van Winkle* website;

Irving, Washington, *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (New York: Penguin, 1988);
Jones, Brian Jay, *Washington Irving: An American Original* (New York: Arcade Books, 2008);
Magill's Survey of American Literature, Revised Edition (Salem Press, Inc., 2006); O'Keefe, Richard R., "The Gratuitous Act in 'Wakefield': A Note on Hawthorne's Modernism," *Nathaniel Hawthorne Review* 17(1), 1991: 17-19 web pages;
The American Tradition in Literature, Fifth Edition, ed. by Sculley Bradley et al., Shorter Edition in one volume (New York: Random House, 1981/1956);
Washington Irving: History, Tales, and Sketches, ed. James W. Tuttleton (New York: Library of America, 1983);
Wineapple, Brenda, *Hawthorne: A Life* (New York: Random House, 2003).

NATIONALISM AND/V.S. TRANSCULTURALISM WITHIN ENGLISH ROMANTIC POETRY

Ecaterina Oana Brîndaș, Assist. Prof., PhD, "Emanuel" University of Oradea

Abstract: One of the paradoxes of English Romanticism is that, within the same literary context of the movement, two apparently contradictory approaches were simultaneously manifested in poetry. All the major Romantic poets exhibited a genuine attempt to capture and come to an adequate understanding of other cultures and, at the same time, to fully commit to their own national identity and plea for the return to English history and tradition of folk literature. The present article aims to demonstrate that, in the case of English Romantic poetry, transculturalism coexists in a symbiotic relationship with a newly rediscovered feeling of national self-awareness and self-consciousness. Due to their transnational experiences and increased interest to promote, through their poetry, a large diversity of transcultural sensitivity, the Romantic poets can be easily coined as pioneers of a new cross cultural modern trend, but also as preservers of the English past and national heritage.

Keywords: Romanticism, English poetry, trends, transculturalism, nationalism.

In his attempt to come up with a recipe to building a transcultural, cosmopolitan citizenship, Donald Cuccioletta considers that the solution lies in embracing some of the cultural specificities of different ethnicities by fostering the Other and “recognizing oneself in the *Other*”¹². Cuccioletta’s plea is for a transcultural approach understood as a solution for a harmonious cultural dialogue. In the same register, Roy L. Brooks describes transculturalism as a “converge” of cultures, in which each social group contributes “something of value to a new, blended mainstream culture”³

Although such issues as multi- or trans-culturalism (cosmopolitanism) are generally considered to be new, postmodern trends and preoccupations, the challenge of understanding, assimilating and being in contact with other cultures is not new. From a cultural perspective, the Romantic movement acted exactly in this direction. One of the greatest achievements of Romanticism was that it managed to foster different cultural identities within the same artistic borders.

The Romantic Revival was, in the main, a literary movement, although it extended in its later developments to music and the plastic arts, and became, indeed, a view of life. Transculturalism became a distinct feature of Romanticism because the current promoted an attitude of openness towards the arts, particularly towards the literature of different national cultures. All the philosophies and poetic theories, all the translations, essays, articles and studies on the nature of poetry elaborated during Romanticism contributed to creating and disseminating a general sense of openness towards otherness.

Simultaneously, another powerful ideology promoted by the Romantics was manifested during that age: nationalism. If the transcultural approach of the Romantics had to do with a shared tendency of openness towards other cultures, nationalism arose out of an awareness

¹ Cuccioletta, D., “Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship”, in *London Journal of Canadian Studies*, London, 2002, p.9.

³ Brooks, R. L., “Cultural Diversity: It’s All About the Mainstream”, in *Monist*, 2012, p.24-25.

of being part of a community that has common institutions, language, customs and, even more important, a common past and traditions.

Romantic literature manifested a genuine attempt to build a transcultural discourse and promote pluralism, but also advocated the assertion of one's own individuality by awakening a forgotten sense of self consciousness and national identity.

Rene Wellek considered that one should “go on speaking about Romanticism as one European movement.”⁴ Romanticism was indeed a literary movement that gradually, but surely, got an European dimension, but not only. Let's take a few examples. The origins of French Romanticism, are deeply rooted in a new manner of thought, which was largely the achievement of the influence of the eighteenth century philosophers, such as Montesquieu and Rousseau. Still, the main reference remains the French Revolution and the new revolutionary spirit and ideal, summed up in the well known slogan: *Liberty, Equality and Fraternity*. The ideological and spiritual essence of all French Romanticism must be sought and viewed in the light of the Revolution and its consequences. Indeed, all “the political, social and cultural upheaval is constructed as the point of origin, the birth certificate of the French Version of Romanticism...”⁵ All French Romantic literary heritage is characterized by recurrent obsessions of an idealistic dream of unity and harmony. Rousseau's new approach to man and nature greatly influenced the young German writers of the *Sturm und Drang* who gradually formed a Germanophone group, a new generation of Romantic artists who emphasized imagination, vigor, uniqueness, freedom and creativity of the individual. The Russian Romantic Movement, on the other hand, set its bases on imitating western literary works, mainly those belonging to the eighteenth century. The unique geopolitical situation of Russia also made its Romanticism very specific even at its imitative stage. Most Russian Romanticism grew out of French and English poetry.

During this period, the ideas behind the revolutions in America and France occupied the thoughts of Englishmen, too. The romantic poetic spirit was capable of multiple incarnations in different individuals and nations at different historical times. People were looking at the world in new and striking ways and literature reflected their revolt. All over the world, the Romantic Movement was closely connected to the idea of personal, individual liberty. Nationalism and liberalism went hand in hand and became inseparable allies. Liberals believed that an authentic freedom could be achieved only by people who rule themselves. It was the same idea that created enthusiasm and made the revolution practically a new religion:

People of all classes, people who stood loose by it, were in a positive ferment about the idea of liberty. There must have been some idea which enabled them to think that something positive could come out of so essentially so negative a thing... They had been taught by Rousseau that man was by nature good, that it was only bad laws and customs that had suppressed him. Remove all this and the infinite possibilities of man would have a chance. This is what made them think that something positive could come out of disorder, this is what created the religious enthusiasm. Here is the root of all romanticism: the man, the individual is an infinite reservoir of possibilities; and if

⁴ Rene Wellek, “The Concept of Romanticism in Literary History”, *Comparative Literature I*, repr. *Concepts of Criticism*, New Haven and London, Yale University Press, London, 1963, 197.

⁵ Gerard Genette, “Introduction to French Romanticism”, *European Romanticism: A Reader*, ed. Stephen Prickett, London and New York, Continuum International Publishing Group, 2010, p.33.

you can rearrange society by the destruction of oppressive order then these possibilities will have a chance and you will get progress.⁶

All the Romantic poets were animated by the French revolutionary spirit and became conceived, passionate supporters of it. This revolutionary spirit would stir their creative powers and would create the ideological basis for their radical poetry. Their desires to break with the traditional artificialities of the classics, to voice the poor and the oppressed, to reject sophistication of any kind and plead for *common*, sensibility, and more enthusiasm, all have their roots in the revolutionary ideals they embraced. The neoclassical ideology and the revolutionary spirit at turn of the century, recycled and reinterpreted in the light of a new manner of thought, constituted a complex background for the emerge of Romanticism.

A gradually but profound and irreversible transformation in artistic styles, cultural attitudes and relations between the artist and the society is notoriously evident during this period. Romanticism in general, and English Romanticism in particular, embraced this new notion of internationalism, one manifested in the creation and proliferation of a new cultural discourse that was both international and transcultural in nature. Gradually Romanticism got a cosmopolitan dimension due to the fact that it broke down cultural boundaries and managed to interweave apparently opposed cultural identities. This very spirit manifests itself in the works of every writer of this period. Each one is a law unto himself but no matter how much these writers may differ, due to their own, unique temperaments, they are still dominated by a tendency to promote a large diversity of transcultural sensitivity.

During Romanticism, poetry ranked above all other literary forms. For Romantics, poetry was the hope of the world. Shelly wrote that poets are the prophets of the future; they were the unacknowledged legislators of mankind. In English literary history, Romanticism found its greatest expression in the poetry of William Blake, William Wordsworth, Robert Southey, Samuel Taylor Coleridge, George Gordon Byron, Percy Bysshe Shelley and John Keats. These poets were highly individual and never considered themselves as part of a movement. Still, their work had a common quality and shared characteristics which were later defined as *Romantic*.

One of the poets' dominant and shared preoccupations lies in their interest for cultural diversity and otherness. This concern was nurtured and facilitated by the cultural interactions made available to them by the empire and by the rich flow of information and literary diversity coming not only from other European countries but also from the East. All the translations from Persian, Arabic and Sanskrit, all the new forms of drama and poetry, represented fresh and unexploited domains for literary inspiration and produced a flood of innovations for the English literates, in general, and the poets in particular.

Saree Makdisi, in his study *Romanticism and Empire* discusses the obsession of imperialism during the Romantic period. "With the notable exception of William Blake, every single major writer in the period (and most of the minor ones as well) had at least a passing flirtation with imperialism or its major cultural manifestation, Orientalism."⁷ The critic observes that many English Romantic poets, such as Lord Byron, Robert Southey, Percy

⁶ T. E. Hulme, "Romanticism and Classicism", *Romanticism: points of view*, Robert F. Glekner ed., Wane State University Press, Detroit, 1974, 57.

⁷ Jon Klancher ed., *A Concise Companion to the Romantic Age*, Blackwell Publishing, 2009, p.37.

Shelly, had significant imperialist or Orientalist works, if not long-standing, career long engagements with the East. He makes reference to a so called Romantic imperialism that is quite distinct from what came before and what would follow afterwards, a distinctiveness that had to do with the transitional nature of the period and with its location at the cusp of very different attitudes towards progress and modernity. According to Makdisi, the Romantic poets' interest in the forms of otherness, of the archaic, the residual, the remainders of a mythic past was generated by the empire and by the concomitant tendency towards the standardization and ultimately the homogenization of everyday life in Britain itself, which was the other by-product of increasing modernization.⁸

Indeed, transculturalism represents the foundation on which the entire Romantic movement was built, while nationalism and the traditional, historic heritage represent its construction. Openness towards otherness and the affirmation of one's identity went hand in hand.

Another thing that allied most of the Romantic poets was precisely their strong, mutual conviction that they were reviving the true English tradition of poetry. Their works marked the beginning of a poetic revolution and their fight was mainly for the liberation of poetry. As previously mentioned, the whole Romantic age can also be associated with the rise of nationalism. For the Romantic poets, the return to the past was a way of rediscovering an authentic sense of a true identity of their nation, one uncorrupted by the ugliness and misery of the present days. English Romantics tried to relocate national identity within the traditions of the folk as reflected by Wordsworth and Coleridge (e.g. *Lyrical Ballads*). They looked beyond the stylish life of educated men to a wilder and cruder ways of living. In the long *Preface to the Lyrical Ballads*, considered to be a sort of manifesto for the Romantic Movement, Wordsworth presents his view on the nature of the poetic process, the origin and purpose of poetry, and the language most suited for it:

The principal object, then, proposed in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible in a selection of language really used by men...Humble and rustic life was generally chosen, because, in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language; because in that condition of life our elementary feelings coexist in a state of greater simplicity, and, consequently, may be more accurately contemplated, and more forcibly communicated; because the manners of rural life germinate from those elementary feelings, and, from the necessary character of rural occupations, are more easily comprehended, and are more durable; and, lastly, because in that condition the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature..⁹

The first generation of Romantics, Wordsworth and Coleridge, wrote poems about nature, about common folk or about simple country living. Wordsworth felt that men were at their best when living a simple life in a wild, natural environment. He reflected the growing belief in democracy, a faith in the common man who plows the fields, who watches the changing seasons, who may be buried obscurely in a country churchyard. A flower, a little child, an old

⁸ idem. *ibidem*, p. 38.

⁹ R. L. Brett and A. R. Jones, *Lyrical Ballads: William Wordsworth and S. T. Coleridge*, Taylor & Francis, London, 2005, 235-236.

shepherded could give Wordsworth thoughts *too deep for tears*.¹⁰ Coleridge, looking back many years later on the *Lyrical Ballads*, explained that his own endeavor had been:

...directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.

(*Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*)

The first generation of Romantics –such men as Wordsworth, Coleridge and Southey tried to find a substitute for the ugly industrial life. Old literary forms such as ballads, with their magical atmosphere and haunting settings, became increasingly popular. Old ballads and folk poetry were considered as representing something more genuinely poetic than any other fashionable form of literature. Their poetry was an escape from the sordid realities of contemporary life to the magic and mystery of a different age or a different sky, a form of revolt against institutions and against all forms of authority but also an attempt to regain their national identity and to rediscover their cultural legacy. Fleeing from the hypocrisies and spiritual emptiness of the Industrial Revolution, the Romantics took refuge in what they considered to be superior nobility of the past, for example, primitive man (the Noble Savage), Ancient Greece, the early Christian era, the age of chivalry. The Middle Ages, with its stories of knights and damsels in distress, had a special appeal.

Through their poetical output they all tried to mark a return to the spirit and manner somewhat loosely associated with medieval romance. They were all revolutionists in their desire for liberty for the individual.

In spite of an European outlook on other cultures, English Romantic poets also manifested a great interest for a more removed, exotic cultures. The idea of escaping the ugliness of the industrial world was one of the feelings that greatly animated the English Romantic revival. They sought a sort of spiritual refuge into distant places, such as the islands of the Mediterranean, the wilds of America, the South seas; or into the future, into political Utopias, or religious afterlife. They manifested a deep sympathy with obscure, humble, underprivileged people, for example, the laborer, the Negro, even the criminal and the prostitute, but also sympathies with oppressed nations: the Greeks, the Italians, the Spanish-American countries.

All English Romantic poets showed a strong will to assimilate the cultural heterogeneity of other countries they had visited. Two kinds of hope were felt by the Romantics: they wished to improve the life in the present, but they also sought an ideal life apart from *here and now*. Each of the Romantics tried in his own way to find an ideal country. Many of the Romantics found stimulation in actual travel.

Wordsworth went on a three-month walking tour of France, the Swiss Alps and Italy together with his fellow student, Robert Jones. Greatly touched by the beauty of the landscape, Wordsworth wrote a poetical record of the tour, *Descriptive Sketches*, published in 1793. After leaving Cambridge, Wordsworth returned to France for a year, long enough to

¹⁰ Rewey Belle Inglis, Josephine Spear, *Adventures in English Literature*, Brace & World, Harcourt, 1985, 350.

come into contact with the French Revolution and to become a conceived, passionate supporter of it.

Byron too was an authentic “citizen of the world”. In his youth he visited on his *Grand Tour*, the customary trip aboard that affluent educated young men went on, all the Mediterranean countries and started working on his poetical account of his trip, *Childe Harold’s Pilgrimage*. This poem in particular is highly illustrative for Byron’s transcultural approach and his attempts to capture and come to an adequate understanding of other cultures. In *Childe Harold’s Pilgrimage* is depicted the tragic situation of the western Mediterranean scarred by war and that of Greece subdued by the Ottoman misrule. Freedom is therefore understood as a fundamental right of all human beings and the lack or denial of it as one of mankind’s greatest failings. The title of this narrative poem is inspired by the medieval word *childe*, term used to denote the title given to a young man who was to become a candidate for knighthood. The word *pilgrimage* strengthens the idea of the necessity of experience and hardships in one’s life, life understood, in this register of interpretation, as an initiatic journey. The hero’s travels open the eyes of his mind and allow for a better perception and understanding of the world around him. In Canto II, Byron reflects on the state of Athens, Albania and Greece’s glorious past and degenerated present. The last two cantos, Canto III, describing Belgium and the trip up to Rhine to Switzerland and Mt. Blanc, and Canto IV, laid in Italy, show, in comparison with the first two, not only a far richer intensity of feelings but also a higher quality of the poetical expression. As the poem advances, the wild, immoral, superficial Harold from the first Canto gradually develops, during his journey, into a deeply reflective, introspective and meditative man. His cynicism begins to soften and the intensity of his feelings to grow. His mere observations and descriptions of the nature and places he visited turn into elevated contemplations interspersed with deep reflections on history, on political and individual freedom or slavery, on man’s sufferance, humility and dignity, on sorrows, pains and transience of love.

Especially influential were Byron’s trips to Greece and Turkey. He devoted himself to the cause of national independence of Greece in its war against Turkey (1821-28), and as a martyr to this cause transformed the meaning and role of the modern poet in the age of nationalism, opposed tyranny in his poetry and in his life.

Other Romantics discovered that travel in one’s imagination to far centuries and far places can make life interesting, valuable and worth living. In Coleridge’s case, the transcultural process was triggered by moving imaginatively outside his homeland borders. Coleridge planned an egalitarian, utopian community, named Pantisocracy, in the wilderness of Pennsylvania, made up of free men of good will, gladly sharing their property.

Shelley, on the other hand, spent some time in Ireland where he got involved in promoting political rights for Catholics. After his return to Wales, where he tried to set up a commune of “like spirits,” he wrote his most famous pamphlet *Address to Irish People*, in which he urged the Irish, who were living in appalling conditions, to be virtuous by practicing sobriety, moderation and wisdom. His first major poem was *Queen Mab: A Philosophical Poem*, a Utopian allegory which celebrates the merits of republicanism, vegetarianism, atheism and free love. During his travels around Europe, after he settled in Geneva, Shelley

composed “his first authentic and unmistakable poem.”¹¹ *Alastor, or the Spirit of Solitude*. The twelve cantos poem *Laon and Cynthia*, later renamed *The Revolt of Islam*, is an allegory which transposes a highly personalized version of the French Revolution into an Oriental setting. Shelley manifested interest not only for the remote cultures and places but also for the remote past of foreign cultures. In the four-act lyrical play *Prometheus Unbound*, a work that is partly a mythical drama and partly a political allegory, he based his subject on the Greek Prometheus myth. Shelley’s expressed purpose in writing this play was to present his sense of the evil conditions of the universe, to represent a sudden miraculous change in that condition, and finally, to sing the glory of the universe thus transformed, a renewed world in which man knows how to admire, hope, trust and endure, all in the name of a universal love.

A Defence of Poetry, written in 1821 and first published posthumously in 1840 in *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments* (1840), is an essay in which Shelley argues that poetry has a moral function due to its the power to reveal the order and beauty of the universe and to reform the world. Shelley claims that the poets are missionaries, unacknowledged legislators of the world, “creators and protectors of moral and civil laws”¹², prophets and leaders who, through their quest for the eternal truths of beauty, can show the way to a better society. His essay was considered “one of the most penetrating general discussions on poetry that we have”.¹³

Like Shelly, Keats not only created imagined landscapes, but also traveled to Italy. Both poets adapted the classical form of the *ode* and used elements of the Greek mythology in their works. Keats, a Romantic par excellence, also manifested predilection for the remote past, especially for the Middle Ages. As all the other Romantic poets, Keats was not at home with epic constraints and narrative rules. He nourished a certain freedom of treatment and, in the Romantic spirit, he attempted to reinterpret the myths and their heroes and create his own mythologies. *Endymion: A Poetic Romance*, Keats’ first major poem, stands as a perfect example of the kind. This poem too is based upon a Greek mythological theme. Keat’s volume, *Lamia, Isabella, The Eve of St Agnes, and other Poems* includes, apart from the three narrative poems named in the title, the fragmentary *Hyperion* and five odes *Ode to Psyche*, *Ode to a Nightingale*, *Ode on a Grecian Urn*, *Ode on Melancholy*, and *Ode on Indolence*. *The Eve of St. Agnes* is considered one of Keats’ finest poems if not the greatest. Is a romantic love story which blends elements of Shakespeare’s *Romeo and Juliet*, Chaucer and Boccaccio. The setting of the poem is an old Medieval castle where the maiden Madeline, daughter of a medieval baron, is eager to perform the required rites in order to have a magical vision of her beloved Porphyro in the eve of St. Agnes.

As shown in the examples mentioned above, all English poets gave birth to a new generation of transcultural mobile writers, who, by choice or by life circumstances exposed themselves to cultural plurality and diversity. Their transnational and transcultural experiences were all mirrored in their poetry. Through their poetry, they managed to

¹¹George Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literatur*, Cambridge University Press, London, 1972, 525.

¹² Robert M. Hutchins and Mortimer J. Adler, eds. *Gateway to the Great Books*, Volume 5, Critical Essays, Encyclopædia Britannica, Toronto, 1963, p.214.

¹³ Perkins, David, ed. *English Romantic Writers*, 2nd Edition, Harcourt Brace College Publishers, Toronto, 1995, p.1131.

transcend the borders of a single culture and to promote a global cultural perspective. Simultaneously, they also pleaded for a return to English historical past and its tradition of folk literature. Therefore, in the case of English Romantic poetry, transculturalism coexists in a symbiotic relationship with a newly rediscovered feeling of national self-awareness and self-consciousness, while the Romantic poets can be easily coined as pioneers of a new cross cultural modern trend, but also as preservers of the English past and national heritage.

Bibliography:

- Brett, R. L. and Jones, A. R., *Lyrical Ballads: William Wordsworth and S. T. Coleridge*, Taylor & Francis, London, 2005.
- Brooks, R. L. 2012, “Cultural Diversity: It’s All About the Mainstream”, in *Monist* 95.1: 17-32.
- Cuccioletta, D. 2001/2002. “Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship”, in *London Journal of Canadian Studies*, 17:1-11.
- Gengembre, Gerard, “Introduction to French Romanticism”, *European Romanticism: A Reader*, ed. Stephen Prickett, Continuum International Publishing Group, London and New York, 2010.
- Glekner, Robert F, “Romanticism and Classicism”, in *Romanticism: points of view*, Hulme, T. E, Wane State University Press, Detroit, 1974.
- Hutchins, Robert M and Adler, Mortimer J. eds., *Gateway to the Great Books*, Volume 5, Critical Essays, Encyclopædia Britannica, Toronto, 1963.
- Inglis, Rewey Belle and Spear, Josephine, *Adventures in English Literature*, Harcourt, Brace & World, Harcourt, 1985.
- Klancher, Jon, ed., *A Concise Companion to the Romantic Age*, Blackwell Publishing, 2009.
- Perkins, David, ed. *English Romantic Writers*, 2nd Edition, Harcourt Brace College Publishers, Toronto, 1995.
- Sampson, George, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge University Press, London, 1972.
- Wellek, Rene, “The Concept of Romanticism in Literary History”, *Comparative Literature I, Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven and London, 1963.

CALIGULA OU DE LA SOLITUDE DU POUVOIR ABSOLU**Ileana Tănase, "Valahia" University of Tîrgoviște**

Abstract: Caligula, the Roman emperor portraying the ultimate tyrant, has, in Albert Camus' play, one greatest wish: to hold the moon in his own hands. Since he is aware that everything is allowed to him, he transfers the limits of his desire beyond the realm of the possible, thus wishing to achieve the impossible here, on earth. The discretion he assumes in relation to all of the kingdom's destinies is not enough to quench his thirst for cruelty. He sentences to death without a single trace of remorse or penitence and he wants to be loved. There is no solitude more irredeemable, more implacable than this. He concedes it himself, as a conscious acknowledgement of a state of things: 'Once upon a time, there was a wretched emperor that nobody ever loved.'

Keywords: Caligula, absolute power, possible vs. impossible, cruelty, solitude

Caligula, l'empereur romain personnifiant le tyran suprême, éprouve, dans la pièce d'Albert Camus¹, un seul grand désir: avoir *la lune* dans ses propres mains. Comme il sait que tout lui est permis, il pousse les limites de son désir au-delà du possible, voulant atteindre ainsi «l'impossible sur terre». Du moment que l'orgueil d'obtenir n'importe quelle chose humaine lui est satisfait, l'explication du désir de posséder la *lune* tient à ce qu'il change l'impossible en possible: «Justement! il s'agit de ce qui n'est pas possible, ou plutôt il s'agit de rendre possible ce qui ne l'est pas». (p.36)

Pour se montrer digne de la *lune*, pour la mériter, Caligula se propose de montrer à tous qu'il peut faire quoi que ce soit. Outre la liberté qu'il assume afin de ne pas obéir à des règles ou à des lois contraires à sa volonté aussi changeante, il s'arroge le droit de vie et de mort sur les sujets de l'empire, les envoyant à mourir d'après une liste établie d'une manière tout à fait arbitraire. S'il arrive qu'il en modifie l'ordre, c'est «toujours arbitrairement». Et non seulement qu'il envisage la possibilité d'anéantir tous ceux qui le contredisent ou le contrediraient, éliminant de la sorte les contradictions inhérentes à un tel monde désaccordé, mais il semble savoir par avance qu'on lui donne raison suivant l'éternelle complicité entre la victime et son bourreau. L'étrangeté de sa prétention d'envoyer à la mort ses sujets sans droit d'appel est renforcée dans la pièce par l'intervention d'Hélicon, dont le faux raisonnement revêt, comme tout sophisme, quelque apparence de vérité due à la conjoncture historique à laquelle elle renvoie: «On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Donc, tout le monde est coupable. D'où il ressort que tout le monde meurt. C'est une question de temps et de patience». (p. 69)

Par la décision de disposer à sa guise de la vie de tous ceux qui l'entourent, Caligula mesure son pouvoir à celui des dieux, auxquels il se substitue à force d'une cruauté qu'il ne cesse d'invoquer ni d'exercer. Il a d'ailleurs bien compris «qu'il n'y a qu'une façon de s'égaliser aux dieux: il suffit d'être aussi cruel qu'eux». (p. 28) Mais ceux-ci ne représentent que des reflets insignifiants de l'imagination par comparaison à son impitoyable liberté de volonté. A travers l'exercice de sa liberté «sans frontières» comme il l'appelle lui-même, il se déclare capable de rejeter la rivalité des dieux, pratiquant aisément leur «métier»: « Pour un homme qui aime le pouvoir, la rivalité des dieux a quelque chose d'agaçant. J'ai supprimé

¹ A. Camus, *Caligula*, Paris, Editions Gallimard, 1958.

cela. J'ai prouvé à ces dieux illusoires qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule». (p. 98)

Le pouvoir de Caligula ne s'arrête pourtant pas là. Il vise au changement de l'ordre du monde dont il est profondément mécontent: «[...] de quoi me sert ce pouvoir si étonnant si je ne puis faire que le soleil se couche à l'est, que la souffrance décroisse et que les êtres ne meurent plus?» (p. 41) Dans la confrontation entre son pouvoir (bien qu'il soit maître suprême des autres, il est, quand même, un être limité) et l'ordre implacable du monde, intervient le facteur clé: sa liberté de vouloir et d'agir. La liberté dont rêve Caligula n'est pas moyenne, médiocre, elle est censée se mesurer à l'impossible, s'égaliser à l'absolu, ce qui ne saurait être avéré que par la reconnaissance du manque d'importance du monde qu'il dénonce pour qu'il puisse le dominer: «Ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté [...] Dans tout l'Empire romain, me voici seul libre. Réjouissez-vous, il vous est enfin venu un empereur pour vous enseigner la liberté». (p. 38)

Au-delà de l'image qu'il construit pas à pas avec la menace de mort qu'il profère partout, se trouve insinué le «glaive» de ses paroles au moyen desquelles il dit des choses troublantes sur la condition humaine. C'est d'ailleurs le titre dont il a appelé le traité, «*Le Glaive*», le «grand traité qui égalera les plus célèbres», destiné à dévoiler le «pouvoir meurtrier» des mots. Caligula possède, outre la fourberie de dominer ses sujets, la capacité de comprendre la juste valeur des mots. Et si dans la vie de chaque jour le pouvoir des mots prononcés est une autre face de son autorité sur les autres, Caligula tente dans ce traité qui sera «à la hauteur des plus célèbres» l'aventure de la séduction des mots non-prononcés, menaçants de par leur mutisme, dirigés, cette fois-ci, vers ses virtuels collaborateurs dans le registre poétique. Mais tout cela n'existe que dans l'esprit de Caesonia, qui aurait souhaité que l'empereur fût aussi le poète absolu, alors que ce dernier se délimite catégoriquement des poètes dans l'oeuvre desquels il ne voit que l'impuissance de vivre: «Les autres créent par défaut de pouvoir. Moi, je n'ai pas besoin d'une oeuvre: je vis». (p. 141)

Caligula se veut omniprésent. Il arrive jusqu'à affirmer qu'il est le destin même, destin non pas pour lui, mais pour tous ceux auxquels il décide le train de vie. La raison pour laquelle il affirme qu'il s'est converti en destin est due à ce que le destin ne saurait être changé ni entendu non plus, aussi longtemps que l'on suppose que c'est lui qui partage le bien et le mal dans la vie de chacun, sans qu'il en ait la bonne balance ni pour le bien, ni pour le mal. Ce qui est donné une fois pour toutes dans la pièce c'est le mal dont sont frappés les sujets de Caligula; pourtant ils ne réagissent point, ils ne font qu'envisager une future opposition au destin, symbolisé par Caligula, qui s'était lui-même proclamé leur destin. Entre-temps, on avait chuchoté, çà et là, qu'un complot allait se former contre lui. Et comme l'histoire des hommes s'est depuis toujours prêtée à des trahisons, on a chargé le vieux patricien de donner à l'empereur la nouvelle sur le complot. Pourquoi le vieux patricien? Camus, suggère-t-il par là que la sagesse acquise le long du temps ne sert pas à grand-chose du moment qu'elle est mise au service d'une grande trahison? Toutefois, le jugement moral, même provenant d'un être immoral tel Caligula, ne manque pas de se faire voir: «Si ce que tu dis était vrai, il me faudrait supposer que tu trahis tes amis, n'est-ce pas? [...] Et je ne puis pas supposer cela. J'ai tant détesté la lâcheté que je ne pourrais jamais me retenir de faire mourir un traître. Je sais bien ce que tu vaux, moi. Et assurément tu ne voudras ni trahir, ni mourir» (p.p. 107-108)

Selon la pensée du patricien, Caligula aurait dû jouir du goût de la trahison. Mais Caligula se montre d'un coup ami de la vérité, ami d'une façon de juger, impartiale et froide, ne tenant compte ni de sa propre personne ni du bien qu'aurait mené dans sa vie la trahison du vieux patricien. On aurait dit qu'un esprit non-humain juge d'une part et d'autre, un esprit qui n'a rien des fourberies de ce monde, tel est le geste de Caligula, lorsqu'il condamne la trahison. Mais peu après, il brûle du désir de prendre sa revanche, de frapper et de vaincre. Il ne peut cependant pas s'empêcher de demander au maître du complot la raison pour laquelle il n'est pas aimé: «Cherea, pourquoi ne m'aimes-tu pas?» (p. 111)

Caligula invoque le droit d'être aimé alors qu'il ne fait que tuer au hasard, se montrant, par l'aléatoire de ses gestes, l'être le plus puissant de l'empire et le plus primitif à la fois. Du point de vue de son strict comportement, il ne marche que dans une seule voie, celle des instincts primaires. Instincts qui s'avèrent froids, cruels, prêts à humilier et abaisser quiconque pour la seule raison qu'il se trouve apparaître dans le chemin de l'empereur. Mais que lui importe si tout cela lui donne le pouvoir sur les autres, s'il ne peut se faire obéir que par la violence? Son seul désir est de dominer. Le pouvoir sans bornes dont il jouit lui vient de la liberté qu'il prend de faire ce qu'il veut, dans une histoire étrange mais vraie dont il sera lui-même victime. Initialement, il lui arrive de prendre au sérieux son idée de liberté, parce qu'on lui permet de faire n'importe quoi, de faire le mal inconditionnellement. Personne ne semble lui parler ouvertement, personne ne se révolte en face de ses cruautés, par contre, il y a des voix qui trouvent sa manière d'agir tout à fait juste. Ce sont ceux qui se reconnaissent pareils à lui: le plaisir d'être dominé flotte confusément à côté de la tentation de dominer, ce qui rappelle la dualité de l'être humain qui le pousse à se sentir en proie aux tendances les plus contradictoires. Les patriciens ne tardent pas à reconnaître la grande influence de Caligula sur eux. Scipio parle de sa ressemblance à Caligula dont il a appris la leçon de «tout vouloir»: «[...] quelque chose en moi lui ressemble pourtant. La même flamme nous brûle le coeur. [...] Il m'a appris à tout vouloir» (p. 123)

Cherea considère que l'incertitude où les a jetés le comportement hallucinatoire de Caligula est la seule modalité qui leur permet de réfléchir à leur condition: «Reconnaissons au moins que cet homme exerce une indéniable influence. Il force à penser. Il force tout le monde à penser. Et c'est pourquoi tant de haines le poursuivent.» (p. 128) D'où il ressort que si la *liberté négative* de Caligula sert à quelque chose, c'est à rendre les gens pensifs. Mais dans ce cas, l'effort même de rechercher inconditionnellement la liberté, serait-il encore nécessaire? Une liberté qui ne mène qu'à la souffrance, pourrait-elle être légitime d'aucune façon? Caligula lui-même affirme, vers la fin de la pièce, que sa liberté «n'est pas la bonne».

Prise dans une autre perspective, en tant que liberté d'un fou, («Oui, je sers un fou. Je suis né esclave» dit Hélicon en se référant à la condition d'esclaves où les avaient amenés les gestes irraisonnés de Caligula), la liberté se place à un autre niveau, là où elle commence à se définir par rapport au déterminisme. D'où la question légitime: l'homme est libre en ce sens qu'il est capable de faire ce qu'il a choisi de faire ou il est libre parce que son choix ne saurait être autre, vu sa propre détermination au contrôle de laquelle il ne peut échapper? Autrement dit, c'est son *mérite* d'avoir choisi ce qu'il a choisi ou bien c'est sa culpabilité d'avoir fait ce que lui a dicté sa propre personnalité? Et s'il ne fait que le mal, peut-il être trouvé coupable du moment qu'il ne s'en repent point, n'étant guère conscient de la responsabilité morale de ses actions? Combien de ses actes peuvent être conçus comme *libres* et combien comme

déterminés? Le dilemme aurait une réponse dans la mesure où l'on aurait en vue la seule *perspective* qui fasse trancher les choses, perspective dans laquelle on pourrait les envisager nettement.

L'opposition entre le libre arbitre et le déterminisme s'expliquerait et se réconcilierait à la fois par le fait que si, au premier abord, on avait l'impression qu'un homme a agi librement et que l'ultérieurement, on arrivât à la conclusion qu'il a agi d'une manière et non d'une autre parce que «c'est ainsi qu'il est fait» - donc il n'aurait jamais pu agir autrement, alors ce qu'on a cru être «liberté de volonté» est infirmé par la théorie déterministe de l'enchaînement nécessaire entre la cause et son effet. Dans le cas de Caligula, l'effet consiste dans l'ensemble des crimes dus au libre arbitre ou aux troubles mentaux d'un personnage qui, en dépit de tous ses gestes irrationnels et irraisonnés, révèlent sa configuration ultime d'être tragique. Peu importe s'il s'agit de volonté ou de folie, du moment que l'effet est toujours le même. Ce qui le situe à la hauteur du statut de humain est la persévérance avec laquelle il ne cesse de se demander sur la condition mortelle destinée aux hommes, condition qu'il trouve incacceptable: «Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde.» (p. 26)

Dans un univers où il ne trouve ni sa place, ni la raison de son existence, où il a essayé, tour à tour, de s'enivrer de son «indéniable liberté», Caligula est seul et isolé. Mais il reprend espoir lorsqu'il a fait une découverte de proportions: il comprend tout d'un coup que «rien ne dure, la douleur non plus ne dure pas» (p. 151)

Par de telles réflexions il devient du personnage «nuisant et cruel, égoïste et vaniteux» qu'il était un être tragique. La réplique de Cherea fait replacer Caligula au milieu des hommes auxquels il est lié par des qualités et des défauts semblables: «je ne puis te haïr puisque je ne te crois pas heureux. Et je ne puis te mépriser puisque je sais que tu n'es pas lâche» (p. 112)

Le tyran redevient homme. Et, quelque temps après, il semble d'autant plus humain qu'il réfléchit à la solitude qu'il a choisie ou qui l'aura choisi, lui, pour être, dans l'histoire, Caligula, l'empereur qui envoyait à la mort sans aucune trace de remords ni de repentir, tout en voulant qu'on l'aimât. Implacable, impitoyable solitude. Il le dit lui-même, comme une constatation lucide d'un état de fait: «Il était une fois un pauvre empereur que personne n'aimait» (p. 62)

LOVE AS SALVATION. RADU TUDORAN'S *UN PORT LA RĂSĂRIT*

Jeanina Simona Cacuci, PhD Candidate, University of Oradea

Abstract: Radu Tudoran's first novel, Un port la răsărit (1941), has proven to be unequalled within the writer's work, even though through it Tudoran established an artistic formula traceable in his later novels as well: the authentic female character, the germination of eros and eroticism, the tension between love and remoteness and the array of auxiliary episodes which do or do not have a connection to the main theme. The Bessarabian environment on the background of which the writer develops the erotic adventure and the close pursuit of the assimilation of an outlander by this micro-universe gives the image of a place resembling the world's end, another kind of desert of the tartars where love proves to be the sole redeeming force. In an epic evolution at the border of fancy, the engineer is caught up in a dance of promiscuity from which he will be saved, temporarily, delusively, only by Nadia's love and innocence.

Keywords: love, redemption, waiting, fancy, desolation

Dintre toate operele lui Radu Tudoran, *Un port la răsărit*, debutul ca romancier al scriitorului, a avut destinul cel mai inoportun. Scris în urma unei experiențe personale - o documentare făcută pentru „Evenimentul zilei” în sudul Basarabiei, unde ziaristul Tudoran petrece trei anotimpuri în orașul de pe Limanul Nistrului, romanul care a devenit un bestseller, cunoscând șase ediții în trei ani, va fi interzis după 1944 în baza unor acuzații de propagandă antisovietică, datorită mediului evocat și fondului anti-slav al cărții, ceea ce a dus la o „înmormântare” a acesteia pentru aproape 50 de ani, până în 1991 când este re-editată de Editura Arta Grafică, sub îngrijirea lui Valeriu Râpeanu.

Această turnură a evenimentelor a reprezentat un factor nefericit în destinul unui roman care a fost nu o dată numit capodopera lui Radu Tudoran, deoarece reapariția după aproape jumătate de secol nu a suscitat atenția criticilor și, deși romanul a mai fost editat ulterior de Editura Lucman în 2007 (ediție care urmează versiunea din 1991) și de Editura Jurnalul Național în 2011, în afara unui articol mai amplu scris de Alex Ștefănescu în „România literară” în 2003, inclus mai târziu în *Istoria literaturii române contemporane*, romanul a rămas în mare parte consemnat în parametrii stabiliți de critica literară a primei jumătăți a deceniului al cincilea din secolul trecut.

Operă de tinerețe, după cum spune Tudoran, *Un port la răsărit* este un roman fără gestație, scris sub îndemnul unei obsesii de a consemna experiența trăită în sudul Basarabiei, autorul împrumutându-i protagonistului propriile sentimente și idei, fără a crea însă un alter-ego livresc: „Nu înseamnă că eroul cărții e inspirat de propria mea trăire; doar i-am împrumutat cunoștințele, sentimentele și convingerile mele, fără a fi dorit să-i semăn, după teoria lui Freud, care, dacă o fi valabilă în unele cazuri, poate în multe, sau chiar în cele mai multe, mie nu mi se potrivește; nimic nu mi-a lipsit, bun sau rău, din ce i-am dat eroului”¹.

Destinul inginerului reiterează o revelație personală: existența mai multor fețe ale eului. Inadaptarea personajului este inadaptarea lui Radu Tudoran la o lume nouă, care îi va oferi unele bucurii, dar care contrastează, atât în cazul inginerului cât și al scriitorului, cu lumea idilică a navigației. Tocmai acest contrast, mărturisește Tudoran, stă la baza întregului

¹ Radu Tudoran, *Un port la răsărit, față cu timpul și cu mine însumi*, prefață la Radu Tudoran, *Un port la răsărit*, Editura Lucman, București, 2009, p. XV

roman. Scriitorul valorifică o experiență personală și o transformă dintr-o trăire singulară într-o poveste cu tâlc, o istorie generalizată (susținută și de anonimatul inginerului) a dizolvării într-un mediu promiscuu, din care unica salvare este o elevație a spiritului prin intermediul unor trăiri superioare (aici călătoria sau iubirea).

Romanul de debut s-a dovedit inegalabil în cadrul operei lui Radu Tudoran, chiar dacă prin acesta autorul și-a consacrat o formulă artistică reperabilă și în romanele ulterioare. Această primă operă de lungă întindere pune bazele a ceea ce va constitui în timp universul ficțional tudoranic; ne referim în primul rând la personajul feminin, bine conturat, la îngemănarea dintre eros și erotism, la situațiile dramatice rezultate din confruntarea dintre iubire și plecare sau, dintre aspectele mai puțin favorabile, la abundența de întâmplări care au sau nu legătură cu trama principală.

Bine întâmpinat de critică, deși nu neapărat cu promptitudine, romanul – căruia i s-a imputat prolixitatea sau redundanța unor episoade, personaje sau descrieri, a avut parte de o receptare multilaterală; în timp ce Perpessicius îl consideră „unul dintre cele mai frumoase romane de iubire din literatura noastră”², un roman de dragoste și moarte comparabil cu *Rusoaica* lui Gib. Mihăescu, *Kira Kiralina* de Panait Istrati sau cu *Fuga lui Șefki* de Emanoil Bocuța (printre altele), Pompiliu Constantinescu remarcă în primul rând romanul de atmosferă – „atmosfera morală infiltrată la confînele Europei cu Rusia”³. În același asentiment este Octav Șuluțiu, pentru care calitatea romanului rezidă în atmosferă și în pitoresc. Un alt aspect meritoriu al romanului este, în opinia criticului, personajul feminin: „În centrul cărții, este altceva, aceea care-i dă adevăratul temei estetic: e figura eroinei, Nadia”⁴. Pentru Alexandru George, în schimb, *Un port la răsărit*, care este, spune criticul, „cel mai „frumos” roman românesc”⁵, impresionează prin simplitatea poveștii de dragoste și prin reușita scriitorului de a încadra puritatea în tema erotică. Subiectul este desigur frecvent în opera lui Tudoran, însă nicăieri nu i-a reușit scriitorului o mai armonioasă intersectare a candorii și a senzualității precum în romanul din 1941. Dipticul puritate-erotism caracterizează în mare parte toate eroinele tudoraniene, dar niciunde nu există același echilibru ca în figura Nadiei.

Conform lui Petru Comarnescu⁶, calitatea esențială a scriitorului Radu Tudoran stă, la fel cum menționau și alți critici, nu în intriga propriu-zisă a cărții, ci în capacitatea scriitorului de a valorifica și lucra aspectele aparent nesemnificative ale vieții. Banalitatea marchează o caracteristică pozitivă în proza lui Tudoran, care se apleacă în *Un port la răsărit*, la fel cum o face și în alte romane, asupra vieții curente, transformând-o într-un material epic modelabil în direcția propriilor intenții, o lume ficțională impregnată de realism, unde detaliile și episoadele mărunte creionează un univers bine încheiat.

Spuneam că, deși *Un port la răsărit* este un eșafodaj pentru universul prozei lui Tudoran, se diferențiază substanțial de alte romane scrise în aceeași manieră. Fiecare operă

² Perpessicius, *Radu Tudoran: Un port la răsărit...*, în „Acțiunea”, nr. 427, 1942, articol reprodus în Radu Tudoran, *Un port la răsărit*, Editura Jurnalul Național, București, 2011, p. 480

³ Pompiliu Constantinescu, *Radu Tudoran: Orașul cu fete sărace (nuvele); Un port la răsărit (roman), ambele la editura Socec*, în „Vremea războiului”, nr. 634, 1942, articol reprodus în Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 477

⁴ Octav Șuluțiu, *Radu Tudoran: Un port la răsărit*, în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 10, 1942, articol reprodus în Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 484

⁵ Alexandru George, *Întâlniri*, Editura Cartea Românească, București, 1997, pp. 180-182

⁶ Petru Comarnescu, *Via amănunțire în epica d-lui Radu Tudoran*, I-II, în „Timpul” nr. 2298-2299, 1943, articol reprodus în Radu Tudoran, *op. cit.*, pp. 485 - 486

exploatează un mediu diferit și reliefează o atmosferă specifică, însă în conturarea lumii basarabene scriitorul dovedește multă măiestrie: ilustrarea este una realistă, o consemnare detaliată a moravurilor unei societăți marginale. Finalmente, mai presus de nivelul erotic – fără îndoială reușit, întreaga narațiune este susținută și justificată de atmosfera mediului basarabean. În ciuda unei oarecare prolixități și a lecturii de multe ori anevoioasă din cauza excesului de detalii, romanul satisface intenția autorului de a ilustra o lume „mlăștinoasă”, în care împotmolirea pare cuvântul definitoriu. Aceeași împotmolire care se resimte pe alocuri în lectura cărții subliniază cu atât mai bine sentimentul predominant în orașul de pe Liman.

Odată cu acest prim roman, Radu Tudoran reiterează o serie de teme introduse în literatura română de Gib. Mihăescu prin *Rusoaica*; de primă importanță este contactul cu lumea slavă și conjunctura derivată din acest fenomen. Noutatea lui Tudoran (comparativ cu autorul *Rusoaicei* care inova în materie de limbaj și aborda o problemă primordial erotică) are în vedere urmărirea îndeaproape a procesului de absorbire a unui „outsider” de către această lume. Inginerul venit să repare motoarele uzinei electrice, ezitant la început, devine în cele din urmă parte a unui loc parcă uitat de Dumnezeu.

Filonul erotic este și el bine definit; *Un port la răsărit* este structurat în două părți care împacă în egală măsură romanul de dragoste cu romanul de atmosferă și, deși scindat în acest mod, există o unitate indiscutabilă între cele două părți, dată de întrepătrunderea dintre eros, ca posibilă forță izbăvitoare, și mediul basarabean. În același articol din 1942, Octav Șuluțiu menționează atmosfera ca liant al multitudinii de episoade și implicit, al celor două părți ale cărții: „Romanul este plin de fapte, este epic până la sațietate. Sunt însă fapte care s-ar putea numi episoade, episoade multe, multe, fără cauzalitate, ci valabile în sine. Ce le leagă totuși pentru a putea avea valoare unitară? Le leagă, desigur, și revenirea aceluiași personajii, dar și atmosfera puternică a cărții. Și aici trebuie să explicăm farmecul acestei cărți, un farmec ciudat pentru că reiese din concilierea unor contrarii sau, mai bine, a unui contrast”⁷.

Contrastul la care se referă autorul articolului rezultă din cele două perioade marcante din viața inginerului și, implicit, din cele două naturi care se confruntă: este atmosfera lumii basarabene în prima parte, întunecată, dezolantă, promiscuă, și, în cea de-a doua parte a romanului, lumea maritimă (ce o include și pe Nadia) - pură, curată, luminoasă.

Ceea ce impresionează în lumea descrisă de Tudoran este, mai presus de orice aspect, atmosfera de capăt de lume; orașul de pe Limanul Nistrului este un *no man's land*, un mediu depravat și adormitor unde beția, promiscuitatea și anihilarea conștiinței se transformă într-o boală colectivă. Fondul acestei lumi sumbre se poate rezuma în cuvintele comandoului Maximov: „Dumneata vii dintr-o lume, aici e alta; nu te confunda cu ea. Aici este hotarul nu doar între două popoare; este hotarul fierbinte, convulsiv, dureros, ca o rană mereu deschisă, între două lumi. Dumneata vii din lumea senină, surâzătoare, chiar dacă e agitată, a latinității; dincolo e lumea slavă, sumbră, chiar când se veselește. (...) Nemărginita, nepătrunsă, imprevizibila lume slavă! La noi totul e mare, neînțeles și posomorât. Trenurile noastre merg pe altfel de șine decât merg celelalte trenuri; vagoanele noastre sunt largi, ca niște biserici, și necurățate, ca niște grajduri. Scriitorii noștri sunt întunecați și tragici. Gânditorii noștri își pun întrebări nu ca să ne lumineze, ci ca să intre mai adânc în beznă, să arate oamenilor nu armonia universului, ci disperarea. Cântecul nostru vesel este cântec de beție, fiindcă noi

⁷ Octav Șuluțiu, *art. cit.*, în Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 482

căutăm în băutură tot ce mintea noastră nu poate cuprinde și tot ceea ce viața nu ne poate da... Altminteri suntem foarte triști și foarte greu de înțeles. Uită-te pe malul celălalt; acolo sunt întotdeauna pe cer nori negri și amenințători... Ei se întind peste o împărăție la fel de amenințătoare. Avem pământ mult și nicăieri nu cresc mai multe buruieni și mai multă zădărnici, ca pe pământul nostru”⁸.

Lumea slavă se configurează ca un suprapersonaj dominator, o permanentă prezență *in absentia*, a cărei influență se resimte în toate aspectele sociale sau private. „Provincia radutudoranică”, după cum o numește Cornel Ungureanu⁹, configurează un tărâm al nimănui în care alcoolul devine un factor dezinhibitor, iar beția se transformă într-o rutină grotescă – o beție nu atât a trupului, cât a conștiinței amorțite de lipsa idealului.

Beția există în afara oricărei motivații. Ea devine un scop în sine și uniformizează viața oamenilor la simplă existență (pasivă), eliminând trăirea (activă). Viața în sine este devalorizată, devenind un amestec neclar de evenimente nediferențiate; pasiunea de orice fel este înlocuită cu o rutină dezumanizantă: „Beau atunci când vând ceva, ca și atunci când cumpără. Beau când își iau o pereche de bocanci noi, sau numai o pereche de potcoave, pentru bocancii vechi; beau când le naște nevasta și când le moare copilul, când dau pe apă o barcă nouă și când repară fundul bărcii vechi”¹⁰.

Decorul mizer este completat de personajul feminin colectiv, o suită de figuri nediferențiate. Proveniența dintr-un mediu pauper determină un erotism primar: senzualitatea pare pentru fetele din Cetatea Albă un mijloc de subzistență. Dar ritualul perindării din ușă în ușă persistă și când devine nejustificată. Mijlocul de subzistență se dovedește un mod de viață pentru fete care aparent bat la ferestre pentru bomboane și muzică la radio sau patefon. Plăcerile simple și irizațiile copilărești sunt și ele viciate într-o lume în care valorile morale lipsesc. Dintre figurile feminine ale orașului se diferențiază Tamara, soția adulterină a lui Igor Ronsky. Pervertirea este inspirat sugerată de imaginea femeii: cu trăsături de copilă și caracter voluntar, Tamara întruchipează elocvent un *genius loci* la nivelul comportamentului erotic: „E o femeie tânără, pare aproape o fetiță, cu trăsături pure, cu privirea atât de nevinovată sub genele grele, încât seamănă cu îngerii aceia care se pictează pe tăbliile trandafirilor ale pătucurilor pentru copii. (...) numai când se ridică să-mi iasă înainte, se vede cât e de femeie. Poartă o rochie neagră de catifea, desfăcută în față până între sâni, unde pielea se subție, mai întinsă și mai albă, neizbutind să ascundă freământul vieții care pulsează dedesubt. Cum înaintează, șoldurile se desenează sub catifeaua strânsă, arcuite în prelungirea coapsei lungi”¹¹.

Alex Ștefănescu poziționează romanul lui Tudoran în vecinătatea nuvelei *La țigănci* a lui Mircea Eliade și a romanului *Deșertul tătarilor* de Dino Buzzati, „fiind în egală măsură o istorie a așteptării și o istorie a dispariției voluptuoase într-un alt timp”¹². Afirmație ce merită detaliată, deoarece două dintre cele mai importante coordonate ale romanului sunt spațiul (așteptării) și timpul – timpul memoriei (retrospectiva), timpul uitării (amnezia) și timpul iubirii.

⁸ Radu Tudoran, *Un port la răsărit*, Editura Lucman, București, 2009, p. 113

⁹ Cornel Ungureanu, *Radu Tudoran, după jumătate de secol* în „Orizont” nr. 7, 1992, p. 10

¹⁰ Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 31

¹¹ Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 121

¹² Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 199

În romanul lui Buzzati răzbate imaginea unei lumi închise, anihilante, în care așteptarea este o modalitate de mimare și legitimare a existenței. Cetatea Bastiani este pentru Giovanni Drogo destinația ultimă, un exil fără întoarcere. Așteptarea tătarilor este o justificare amăgitoare a stării larvare și o amânare perpetuă a trăirii într-un timp incert. Trimis într-un spațiu similar (Cetatea Albă), inginerul devine o victimă a amorțelii generalizate. Integrarea și adaptarea la „deșertul” sau deșertăciunea basarabene se face prin dezintegrarea individului până la un stadiu aproape de primitivism, dominat de instincte primare.

Cetatea Albă este un spațiu în afara istoriei, un loc al exilului unde irizațiile lumii exterioare nu ajung, un oraș blestemat care îmbolnăvește prin anihilarea conștiinței și a lucidității, învăluit într-o promiscuitate debordantă. Inginerul se lasă cuprins de un delir al senzualității și depravării emulate de alcool, cu parteneri nediferențiate decât prin nume, și acestea având în comun o muzicalitate adormitoare: Vera, Liuda, Șura, Mania etc. Involuția personajului este marcată minuțios de la neadaptarea (conștientă) inițială până la disoluția completă. În *Panorama...* sa, Al. Piru nota că „scriitorul urmărește să creeze o atmosferă de oameni preocupați «să trăiască»”¹³. Este poate prea mult spus; oamenii din Cetatea Albă mai degrabă creează impresia de trăire, când de fapt viața lor este o stare larvară, o pseudo-trăire generată de un proces de anihilare aproape dezumanizant.

Ironică pentru spiritul locului este și alegerea scriitorului în ceea ce privește cadrul spațial. Portul, un loc al contactului cu lumea, de unde plecare pare cea mai obișnuită acțiune, este în romanul lui Tudoran tocmai opusul – un mediu al împotmolirii, nepermisiv în privința oricărei plecări. Întregul oraș pare suspendat într-o așteptare inutilă. Într-un loc de unde evadarea este imposibilă, cufundat în întuneric, adaptarea, conformarea par singurele opțiuni viabile. Însă tocmai această conformare duce la moarte. Primul care îl va avertiza pe inginer de această realitate este Ronsky, un avertisment premonitori: „Inginerule, gâfâi, e un oraș blestemat. Ai să simți! Ai să înțelegi. Un oraș care te omoară încet, de care nu te poți desprinde, în care te cufunzi, ca în beznă. Un oraș de bețivi și femei desfrânate. (...) Dar n-ai să poți pleca! Ai să vezi; niciodată n-ai să poți pleca! Nu te teme, are să se găsească un loc și pentru dumneata în cimitirul de pe Liman”¹⁴. „De ce râde Igor Ronsky?”, se întreabă Alex Ștefănescu; „Igor Ronsky râde pentru că știe ce se va întâmpla cu tânărul întreprinzător și eficient, pentru că prevede decăderea lui”¹⁵. Deși în permanență beat, Ronsky conștientizează realitatea cu o luciditate crudă. Ironic, sau poate simbolic, el va încerca să aducă lumina (electrică) într-un oraș pierdut în beznă. Pentru el singura salvare, iluzorie, lumina se va stinge și ea odată cu moartea lui.

Un alt personaj suspendat într-o așteptare iluzorie este comandorul Maximov. Figură tragică, refugiat în Cetatea Albă pentru a se salva, după ce soția și fiica îi fuseseră omorâte la Sevastopol, comandorul pare a ispăși o penitență doar de el știută. Captiv într-o lume la care refuză să adere, el trăiește o libertate descriptivă. „Poți să începi oricând, în zilele friguroase, o călătorie, la gura sobei”¹⁶. La fel ca în poezia *Sahara* a lui George Topârceanu, unde deșertul este mutat lângă sobă, Maximov întreprinde călătorii imaginare și se complace într-o evadare iluzorie. Comandorul preia o imagine paternă, între el și inginer se stabilește o relație

¹³ Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura Pentru literatură, București 1968, p. 265

¹⁴ Radu Tudoran, *op. cit.*, pp. 98-99

¹⁵ Alex Ștefănescu, *op. cit.*, p. 200

¹⁶ Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 49

de maestru-ucenic. Prea bătrân și bolnav, el îi inoculează inginerului virusul hoinăreliei și dorința de nemărginit. Lumea imaginară dezvăluită de către comandor îi apare eroului ca o realitate aproape palpabilă, posibilă în primul rând prin imaginație: „Așa, în fiecare zi, pe nesimțite, comandorul mă ducea într-o altă lume. Îl urmam fermecat în drumul lui, mai departe, străbătând Pacificul spre sud-est, la Tahiti, de acolo la Tuamotu, la Valparaiso în Chile, unde făceam o lungă escală, la insula Sfânta Ines, unde ne-a prins furtuna și ne-a rupt arborele artimon, ocoleam capul Horn, ne opream o săptămână în Georgia de Sud, să reparăm urmele altei furtuni, pe urmă începeau lungile zile de navigație în Atlantic”¹⁷. Deși aparent Maximov este un element salvator pentru mai tânărul său ucenic, salvarea este în parametrii unei reciprocități: plecarea inginerului inițiat în navigație ar însemna o materializare a călătoriilor imaginare ale comandorul. Bătrânul maestru se transpune în persoana ucenicului său ca într-un alter-ego, astfel că plecarea celui din urmă ar însemna de fapt plecarea lui. Dar, ca orice izbăvire în orașul de pe Liman, și aceasta se dovedește imposibilă.

Eșecul plecării inginerului este pus de Mihai Niculescu pe seama firii protagonistului: „Alcătuirea sufletească a inginerului nu relevă vreo trăsătură excepțională, care să-l aleagă dintre oamenii în mijlocul cărora trăiește. E mai degrabă dispus să renunțe la ceea ce se cheamă personalitate, decât să și-o afirme și asta, dintr-un fel de îngăduință dusă până la slăbiciune”¹⁸. Este sesizabil, într-adevăr, în cazul inginerului un anevoios proces de înstrăinare, care îl îndepărtează de valorile sale inițiale. Cadrul spațial care îi marchează personalitatea este concentrat în două ipostaze contrastante: pe de o parte spațiul închis al Cetății Albe, pe de altă parte, geografia nemărginită a mării. Inginerul este supus unei duble inițieri: cea în spațiul orașului, pentru care „mentor” îi este Ronsky, și cea în navigație (spațiul nelimitat), în tainele căreia este îndrumat de comandorul Maximov. Această inițiere fracționată ia forma unei confruntări între extremele sufletului omenesc; atât slăbiciunea umană concretizată în decrepitudinea experimentată prin viciu și promiscuitate, cât și țințirea către un ideal – aici către libertatea prin călătorie, caracterizează sufletul eroului. Dar, îmbolnăvit de spiritul maladiv al locului, inginerul se conformează și el cu starea de pseudo-trăire.

Acclimatizarea la noul mediu presupune renunțarea la trecut sau viitor: inginerul rămâne captiv într-un prezent al corporalității deviate, unde valorile normale sunt deconstruite. De altfel, acest cult al erotismului în detrimentul sensibilității este întreținut chiar și atunci când nu mai este necesar: Mania, Vera, Șura continuă să bată în geamul inginerului chiar și după venirea primăverii, iar el continuă să le deschidă dintr-o inerție vicioasă. Toate elementele contribuie la absorbirea inginerului de către această lume. Ploaia devine un cântec hipnotizant care șterge amintirile și duce la înstrăinarea de sine și la pierderea reperelor: „Afară ploaia continuă să picure pe burlane, scoțând cântecul ei monoton, care te adoarme. Și mi-e teamă că dacă aș adormi acum, aici, aș pierde toate legăturile mele cu trecutul. Nu știu dacă am ceva de regretat, dar nu vreau să mă pierd”¹⁹.

Destinul inginerului și lupta sa cu lumea în care este trimis și, în cele din urmă, lupta cu sine, confirmă ideea scriitorului conform căreia eul uman are mai multe fețe. Inginerul pare un om schizoid, chinuit între două naturi: o natură animalică și o alta mai elevată, capabilă de

¹⁷ *Ibidem*, p. 74

¹⁸ Mihai Niculescu, „Un port la răsărit...”, roman de Radu Tudoran, în „Universul literar”, nr. 6, 1942, p. 5

¹⁹ Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 29

înclinații superioare. Cele două naturi se confruntă prin activitățile în care se angajează eroul; pe de o parte viciul, beția, promiscuitatea, pe de altă parte navigația, dorința de evadare, necunoscutul. Undeva între aceste două naturi apare omul îndrăgostit, o a treia natură care nu poate fi nici ea împăcată cu celelalte două ființe ale inginerului.

Deși se poate remarca o trecere de la consemnarea obiectivă a integrării inginerului în peisajul basarabean la un sentimentalism pe alocuri melodramatic în partea a doua a romanului, există o unitate creată de cele două părți, una fiind un complement pentru cealaltă: Nadia și aventura nautică apar ca o posibilă salvare din orașul de pe Limanul Nistrului.

În partea a doua, Tudoran contrapune realismului din descrierea lumii basarabene o narațiune plină de poezie și mister, de multe ori la limita fantasticului. Este vorba de ceea ce Eugen Simion numea „poezia romantică a primordialului, a stihialului acvatic, a splendorii și invincibilității naturii”²⁰, căreia i se suprapune un inefabil al sentimentelor, dând naștere unei alianțe reușite între aventura nautică și aventura erotică. Această alianță supraviețuiește însă doar din perspectiva unei armonii artistice, deoarece tocmai neîmpăcarea în plan românesc a celor două aspecte creează tensiunea dramatică dintre „a iubi” și „a pleca”.

Posibile salvări din mediul viciat, ambele înclinații naturale ale individului, atât iubirea cât și călătoria sunt aspecte bine reliefate în roman. La fel de seducătoare și imaginate cu egală artă, cele două reprezintă forțe care se confruntă într-o desfășurare epică imparțială. Nimic nu sugerează superioritatea vreuneia dintre ele. Iar oscilația inginerului între cele două subliniază tocmai acest fapt: fiecare hotărâre de a pleca este în permanență amânată în favoarea prelungirii momentului erotic. Împăcarea celor două este însă imposibilă. Odată ce eroul hotărăște să plece, dar împreună cu Nadia, neputința de a alege și dorința de îmbina erosul și călătoria sunt tranșate printr-o fatalitate ce permite o singură concluzie: nicio slăbiciune nu este tolerată, naturile distincte ale individului nu pot coabita, iar încercarea de a sfida o ordine pre-stabilită este supusă unui canon implacabil. Făcând o ultimă escală într-un port unde inginerul și Nadia urmau să se căsătorească, Miladul este strivit de o furtună care marchează sfârșitul Nadiei și al idilei dintre cei doi; episodul impregnat de fantastic, în care Nadia, îmbrăcată în negru (sugerând parcă destinul tragic) și suprapusă peste imaginea Ludmillei, dispare în condiții relativ misterioase, elimină ipoteza oricărui happy-end. Imaginea lumii slave acaparatoare este încă o dată ingenios sugerată prin ipoteza că Nadia, sau trupul ei neînsușit, a fost dusă de curent în apele rusești.

Idila dintre Nadia și inginer permite lansarea a două ipoteze: o primă supoziție se referă la ideea de iubire ca salvare, conjunctură în care Nadia are alura unei făpturi angelice, menită să ofere o șansă de „mântuire” unui așa numit proscris. Privită dintr-o altă perspectivă, aventura erotică nu este la fel de prielnică: Nadia apare în momentul în care inginerul este pregătit să părăsească orașul, însă aventura eșuată în moarte îl readuce în Cetatea Albă, finalmente un spațiu al reclusiunii. Văzută astfel, iubirea pare doar o altă capcană întinsă inginerului de către orașul blestemat.

Ambele ipoteze sunt tentante. Dacă iubirea dobândește conotații de forță izbăvitoare, tragedia în care sfârșește se motivează ca o fatalitate ce întreține cu atât mai mult aura de loc blestemat a orașului de pe Liman. Cea de-a doua ipoteză presupune însă o abordare mai puțin

²⁰ Eugen Simion, *Dicționarul general al literaturii române*, vol. VI, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2007, p. 801

romantică. Se pot identifica, făcând abstracție de personajul colectiv Vera, Liuda, Șura ..., trei prezențe, sau mai bine spus, trei ipostaze feminine în viața inginerului; în ordine cronologică, acestea sunt: Tamara, soția lui Ronsky, Ludmilla, fiica lui Maximov, moartă la Sevastopol, dar a cărei prezență este reconfigurată prin Miladul (anagrama numelui) și Nadia. În plan spațial, ele determină trei locații: orașul de pe Liman, simbol al depravării și imoralității, marea – atribut al libertății și al evadării și Bugazul, spațiu intermediar între mare și Liman. Nadia este într-o oarecare măsură întruchiparea celorlalte două; ea devine copila-femeie prin întrepătrunderea, atât de specifică lui Tudoran, de feminitate și candoare. Imaginii Nadiei i se suprapun intermitent figurile Tamarei și Ludmillei. Fiecare ipostază feminină și fiecare locație marchează repere în traiectoria spirituală a inginerului: un loc al pierzaniei, o destinație a libertății și spațiul dintre ele; de fapt, o decizie: a se adapta sau a pleca? La un nivel metafizic, Nadia și întreaga idilă pot fi proiecții ale conștiinței trezite (poate prea târziu) a inginerului, tinzând spre ideal, luptând împotriva deșertăciunii. Finalul romanului ar putea aduce o revelație în acest sens: apărută de nicăieri, Nadia va dispărea la fel de misterios în valurile mării. Lupta s-a dat, iar rezultatul este clar – brațele molatice ale Tamarei se dovedesc mai ademenitoare (sau mai „puternice”) decât necunoscutul, fie el și eliberator. Indiferent din ce perspectivă sunt privite lucrurile, concluzia este una singură: în orașul de pe Limanul Nistrului, îndrăzneala de a visa se plătește scump.

Bibliografie:

Opera – ediții consultate

Tudoran, Radu. *Un port la răsărit*, Editura Lucman, București, 2007

Idem. Ibidem, Editura Jurnalul Național, București, 2011

Referințe critice

Dicționare și istorii literare

Ștefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de scris, București, 2005

Simion, Eugen. *Dicționarul general al literaturii române*, vol. VI, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2007

Sinteze, eseuri și culegeri de articole:

Piru, Al. *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura Pentru literatură, București 1968

George, Alexandru. *Întâlniri*, Editura Cartea Românească, București, 1997

Periodice:

Niculescu, Mihai. „*Un port la răsărit...*”, roman de Radu Tudoran, în „Universul literar”, nr. 6, 1942

Șuluțiu, Octav. *Radu Tudoran: Un port la răsărit*, în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 10, 1942

Perpessicius. *Radu Tudoran: Un port la răsărit...*, în „Acțiunea”, nr. 427, 1942

Constantinescu, Pompiliu. *Radu Tudoran: Oraşul cu fete sărace (nuvele); Un port la răsărit (roman)*, ambele la editura Socec, în „Vremea războiului”, nr. 634, 1942

Comarnescu, Petru. *Via amănunţire în epica d-lui Radu Tudoran*, I-II, în „Timpul” nr. 2298-2299, 1943

Ungureanu, Cornel. *Radu Tudoran, după jumătate de secol* în „Orizont” nr. 7, 1992

CORNEL REGMAN – POST-WAR LITERARY CRITIC AND HISTORIAN

Florina Moldovan-Lircă, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: Cornel Regman is today considered one of the prominent critics of Romanian literature from the second half of the twentieth century. Unfortunately, the historic perspective that his volumes contain it has always missed from the exegetical interpretations. One of the myths that have been told about Cornel Regman was that he lacked the synthesis capacity. Therefore, this paper aims to show that his articles and studies, which regard the classics in a fresh, innovative perspective, his monographs about I. Creangă and I. Agârbiceanu, the critical diagnosis that subjected Budai-Deleanu's work during college, the two created anthologies of prose, his contribution at achieving The Universal Literature Lexicon in Budapest and – why not – the critical explorations of postwar literature, portray Cornel Regman as a literary historian with a clear contribution in this area.

Keywords: Cornel Regman, literary criticism, literary history, The Literary Circle from Sibiu

Cornel Regman a fost – și rămâne în continuare – o figură critică inconfundabilă, dar și una dintre cele mai controversate prezențe din câmpul criticii românești postbelice. Printre primii care afirmă răspicat acest lucru este prietenul și colegul său, I. Negoțescu, care, în 1970, observa: „Cornel Regman nu este un critic literar iubit (întrebarea e dacă în general criticii pot fi iubiți); Cornel Regman este un critic literar urât de mulți scriitori; Cornel Regman trece, în ochii multora, drept un spirit acru și înăcrit, ba, ce e și mai interesant, Cornel Regman trece pentru unii drept un critic fad și plictisitor [...] dar nu puțin poeți, prozatori și critici se bucură, mai în ascuns sau mai pe față, când C. Regman «critică» pe câte un coleg); oricum însă, autorul Cronicii cronicii literare de la Tomis este un critic foarte citit (în orice caz de ceilalți critici și de scriitori, chiar și de confratele ce se consideră persecutat de C. Regman și, la rândul său, îl persecută mereu)”¹.

În ciuda unei merituose activități critice, desfășurate pe o perioadă de aproape șase decenii, contribuția lui la fixarea veritabilei ierarhii de valori literare de după Al Doilea Război Mondial a rămas în continuare fără un ecou pe măsură. Exegeții „Cercului literar de la Sibiu” l-au amintit în lucrările lor mai mult ca excepția menită a confirma regula opțiunilor teoretico-filosofice ale cerchiștilor, iar colegii săi, reputați critici literari, au mizat totul pe aptitudinile expresive, lăsând în umbră – intenționat sau nu – viabilitatea judecăților de valoare. În plus, neînțelegerea activității profesionale din timpul realismului-socialist, care a fost privită mai mult prin prisma studiilor și articolelor deformate sociologic, a făcut ca în anii șaizeci – odată cu publicarea primului volum: *Confluente literare* (1966) – să aibă parte de o nedreaptă receptare, perpetuată prin severele clișee cu care este etichetat și astăzi: „detractor”, „dogmatic”, „moralizator”, „pozitivist”.

Cu toate acestea, în perioada anilor '50-'60, când orice încercare de circumscriere la valorile estetice era aspru amendată, criticul nu s-a sfiit să ia curajos atitudine. Studiind aspecte ale operei unor scriitori mai mult sau mai puțin „clasici”, el îi privește pe I. L. Caragiale, V. Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, T. Arghezi, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Geo Bogza, George Bacovia, M. Eminescu, Pavel Dan, Marin Preda ș.a. din perspectiva promovării unui set imuabil de valori literare. Dezbaterăa unor probleme și autori

¹ I. Negoțescu, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 261.

canonici este, pentru Cornel Regman, o acțiune funciară de sfidare a pseudovalorilor promovate oficial, și de protest împotriva terenului „mișcător” pe care se construia literatura epocii. Multe dintre articole – cu erorile și beneficiile lor – sunt aplicații exacte la obiect, comentarii de substanță, conținând acel aer subversiv atât de căutat astăzi. Abordând la suprafață tematica „sociologică”, impusă de forurile politice, multe dintre cronici conțin în subtext exemplul adevăratelor valori literare, privite ierarhic.

Analizele intransigente și spiritul critic ascuțit care i-au făurit în timp o injustă reputație de cusurgiu nu lipsesc din comentariile anilor cincizeci. Îndrăzneala sa atinge climaxul când critică, sarcastic și tăios – în articolul *Poezii de dragoste* (1953) –, poezia nouă și pe cei mai „iubiți” poeți ai timpului: Eugen Frunză, Maria Banuș, Nina Cassian, Veronica Porumbacu. Alte două articole merită atenția exegeților, prin aceea că sunt de-a dreptul subversive: *Cei mai tineri poeți* și *Din etica eroului liric: despre... modestie*. Publicate în „Viața românească” (mai, iunie 1956), ele consemnează – imediat ce proletcultismul a putut fi criticat – efectele nocive ale înregimentării lirismului de substanță și înlocuirea lui cu fabricate paraliterare. Formula directă în care criticul se poziționează de partea artei autentice, opțiunea sa pentru conștiința artistică și individualitatea poetică, argumentele aduse în favoarea revirimentului lirismului, incriminarea abuzului de recuzită ideologică în numele realismului-socialist, au rămas – în mod paradoxal – fără ecou în sfera exegezei de ieri și de astăzi. (În schimb, nu le-au fost indiferente atunci forurilor diriguitoare și nici scriitorilor „oficiali”). Aceasta este încă o explicație a faptului că legat de numele lui Cornel Regman au circulat mai multe prejudecăți.

Una dintre ele este și critica „pedagogică” pe care exegeza românească i-a atribuit-o, în sens peiorativ, alături de un didacticism inoportun în literatură. E drept că punerea insistentă la punct – și chiar la colț – a tinerilor critici șaizeciști, cu care s-a aflat de câteva ori în conflict deschis, tonul muștrător și demonstrația meticuloasă până la a părea tipică, par să îl apropie pe Regman de prăfuita „dascăleală” de pension. Dar ironia, spiritul polemic, umorul, au prea puțin în comun (de nu chiar nimic) cu morga clasic-profesorală. Pedagogia sa critică nu are de-a face cu accepția ei tradițională, de didact în uniformă care predă binele și răul sau caută în operă „tema” și „ideea”, analizând literatura conform tiparului de manual. Dacă există, aceasta are la bază nevoia de modelare, acel rol maieutic, „moșirea” socratică a creației, rol pe care nu numai că și l-a asumat, dar i-a fost apreciat chiar de autorii comentați. Spirit dialectic, criticul purcede la un dialog deschis cu textul, căci critica este, în viziunea sa, un „gen prin excelență întrebător și deschis dezbatelor”² a cărei principală preocupare este „de a nu lăsa mediocritatea să iasă în față”³. În acest fel trebuie înțeleasă și cutezătoarea campanie de defrișare a spațiului cultural dusă de Cornel Regman la revista constănțeană „Tomis” din 1966 până în 1969 în numele stimulării creației autentice și al eliminării mediocrității. Articolele constănțene le va publica în volumul intitulat urmuzian *Cică niște cronicari...* (1970), care, în pagini de o susținută polemică, ajutat de calitățile de portretist ale autorului, servește perfect reprezentării unei tipologii a „moftologiei” specifice anilor ’60-’70.

Aplecat asupra literaturii în curs de formare, preocupat să întâmpine la zi valorile literare ce se nasc și să scoată la iveală, printr-o curiozitate participativ-iscoditoare, specificul

² Cornel Regman, *Dinspre „Cercul literar” spre „optzeciști”*, ed. cit., p. 268.

³ Idem, *De la imperfect la mai puțin ca perfect*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 243.

operelor comentate, el nu uită, în schimb, de selecție, de „examinarea grijulie a produselor” cu o atenție sporită „la reușitele excepționale ca și la momentele de slăbire a tonusului”⁴ artistic. Rămânând o mărturie viabilă a *pulsului vremii*, a exagerărilor în literatură și critică, „suita” de articole constănțene, axate pe reducerea la absurd a gravelor și pletoricelor erori ale cronicarilor contemporani, mai tineri sau mai vârstnici, e, pentru Cornel Regman, metoda proprie (pe alocuri excesivă!) de a lua act de existență, de a fi părtaș la contemporaneitate. Or, raportarea istorică a criticului literar – prin selecția și ierarhizarea valorilor culturale – este, de la Călinescu încoace, un fapt la fel de firesc precum acela în care istoricul literar, căutând să-și alcătuiască scara de valori, apelează la judecăți de valoare specifice criticii literare.

Un aspect în continuare nevalorificat este însă chiar postura sa de istoric literar. Nici nu ar fi neapărată nevoie dacă avem în vedere că un critic autentic este implicit și un bun istoric literar. Numai că lipsa capacității de sinteză a fost încă un neadevăr care s-a spus despre Cornel Regman. Dacă ne luăm după cronicile cu care a fost întâmpinat volumul de debut – *Confluente literare* (1966) –, acestuia îi lipsește tocmai perspectiva istorică, iar cei care ajung să o pună în discuție o fac numai pentru a i-o refuza pe cea critică: „cred că în Cornel Regman se ascunde mai degrabă un istoric literar”⁵. Este evident că nu a aspirat la realizarea unei istorii propriu-zise a literaturii române și acest fapt l-a afirmat el însuși deschis: „nu m-a ispitit niciodată gândul de a ataca un astfel de proiect. De vină vor fi fiind și unele inaptitudini pe care mi le recunosc. În replică, socotesc că maniera mea aparent capricioasă de a «explora» materia [...] mă scutește de povara capitolelor de serviciu”⁶.

Totuși, articolele și studiile sale, care îi receptează pe clasici într-o perspectivă inovatoare (junimiști, scriitori ardeleni, prozatori ai satului, poeți, critici interbelici, chiar povestitori postbelici), monografiile despre Creangă și Agârbiceanu, edițiile critice realizate (din care le amintim pe cele dedicate lui: *Vasile Alecsandri*, *Pavel Dan*, *Junimea*, *Pompiliu Constantinescu*), antologiile de proză contemporană de mai târziu, și – mai ales – explorările critice care acoperă în întregime literatura postbelică, toate ni-l înfățișează în postura de istoric literar cu o contribuție marcantă în acest domeniu, dovedind totodată măsura aportului său la recuperarea și impunerea autorității criticii românești.

Pornirea intrinsecă de a face ordine în devălmășia faptelor literare ale vremii devine și mai evidentă în cele două antologii de proză scurtă alcătuite și prefăcute de Cornel Regman a căror republicare le-ar demonstra și astăzi valabilitatea: *Nuvela și povestirea românească contemporană (1944-1974)*, *Nuvela și povestirea românească în deceniul opt*. Nefiind doar „simple instrumente de lucru pentru istoricii literari”, cum remarcă Nicolae Manolescu⁷, sau banale culegeri antologice, ele dezvăluie o viziune critică particulară și se bazează pe inițiative născute din reflecții personale asupra literaturii („antologiile sunt niște manifeste”⁸).

Un episod important pentru priceperea cu care se folosește de perspectiva istorico-literară

⁴ Idem, *Cică niște cronicari...*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 68.

⁵ M. Ungheanu, în „Gazeta literară”, nr. 17, 1968, p. 3.

⁶ Cornel Regman, interviu cu Farkas Jenő, în *Ultime explorări critice*, Editura Atlas, București, 2000, p. 211.

⁷ N. Manolescu, *Proza contemporană în antologie*, în „România literară”, noiembrie 1974, p. 9.

⁸ Cornel Regman, în vol. *Dinspre „Cercul literar” spre „optzeciști”*, Editura Cartea Românească, București, 1997, p. 199.

este și colaborarea la realizarea Enciclopediei de Literatură Universală a Academiei din Ungaria (despre care publicul român știe puține lucruri, iar exegeza a ignorat-o complet). Datorită colaborării lui Cornel Regman la alcătuirea *Lexiconului* au fost prezentate după 1989, în afara graniței, informații unice despre literatura română, din țară și din exil, precum și despre revistele românești, anterioare apariției *Dicționarului scriitorilor români* care, în 1995, se afla, datorită marilor dificultăți de apariție, abia la primul volum (A-C). De-a lungul a șase ani, Cornel Regman scrie peste optzeci de fișe de dicționar despre scriitori și opere în volumul suplimentar al *Lexiconului*, și aduce la zi prezentarea literaturii române din volumele anterioare, eliminând lacune, completând lista operelor, referințele critice și distincțiile literare. Micro-portretele pe care le-a alcătuit unor poeți, prozatori ori critici și analizele pătrunzătoare ale operei acestora sunt, de asemenea, relevante pentru spiritul de sinteză, pentru experiența sa de istoric literar, dar și pentru viziunea analitic-interpretativă. Selecția atentă a scriitorilor, preocuparea de a impune literaturii criteriul estetic, ne îndreptățesc să întrevădem în micul „lexicon” încropit de critic, implicit, un canon postbelic.

Critica lui Cornel Regman acoperă toate evenimentele importante ale poeziei și prozei noastre din a doua jumătate a secolului al XX-lea, putând fi considerată un reper semnificativ al avaturilor literaturii din această perioadă. De la neomoderniști la optzeciști, de la cerchiști la nouăzeciști, mulți autori își găsesc loc, fiecare după talent și valoare, în oglinda sa critică.

Miza de la care pornește în **interpretarea prozei** este reușita pe cont propriu a unui adevărat caracter, victoria sa asupra slăbiciunilor și, prin aceasta, emanciparea din rândul aliniaților. Iar pentru exeget, în aceasta constă chiar valoarea operei, în capacitatea autorului de a expune un univers narativ original care dă seama implicit despre modalitățile artistice ale acestuia. Interesul cel mai mare i-l stărnește construcția, arhitectura (în speță, romanul) care îi oferă personajului libertatea de mișcare, posibilitatea de a-și dezvălui umanitatea. Acest fapt va explica de ce Agârbiceanu, deși eșuează în stil și compoziție, devine interesant prin tipologiile de personaje prezentate. Capacitatea de a crea *tipuri demonice* unice îl disting pe autor nu numai de reprezentanții „micului realism”, incapabili de a crea figuri originale, complexe, ci și de scriitorii sămănătoriști, preocupați de modelul arhetipal al vieții satului. Adecvarea perfectă a stilului la materia oferită este, dimpotrivă, calitatea de seamă a lui I. Creangă, care îl transformă într-un autentic prozator, distinct de simplii povestitori.

Literatura programatic „neserioasă” nu-i place criticului (o mai numește „răsfăț compozițional” sau „textualist”, „fandări” tot textualiste, „ebrietăți a jocurilor de-a textul”, „gimnastică de grup”). Nu pentru că nu i-ar sta în fire să fie simpatică, ci pentru că ține morțiș să se facă dezagreabilă prin programul său încăpățânat-experimental, interesat mai degrabă de suprafețele artei. Efectul e vizibil mai ales în proză, dar nu lipsește nici din poezie, iar formula în care Cornel Regman fixează reacțiile e memorabilă: „o seamă de «Colaje», «Secvențe» și chiar un «Topos» în manieră vesel-dezabuzată, dar prea puțin epice. Un fel de dadaism-teribilism-m.h.s.-ism [de la Mircea Horia Simionescu] constând în inventare de obiecte, titluri de opere, jocuri de cuvinte, membre fracturate de locuri comune, voci din off, replici, asociații livrești ce se încrucișează în aer ca niște spade și înlesnesc autorul să încropească textul așa-zicând în fața ochilor noștri, cam după sistemul acelor vânzători gureși puși să

facă demonstrația concretă a unui produs-minune, de obicei un curățător de pete”⁹. Reticența sa față de proza experimentală nu-l împiedică, însă, a se entuziasma în fața unor volume „simptomatice” pentru noua paradigmă epică, aparținând „Școlii de la Tîrgoviște”, lui Ștefan Bănulescu, lui Constantin Țoiu și, spre sfârșitul vieții, lui Mircea Cărtărescu (în special, referindu-se la *Levantul*).

În poezie, agreează diversitatea de stiluri și individualități lirice, încurajează formulele de expresie originale, neapărat adecvate substanței lirice, dar se dovedește neînduplecat cu poezia „versificatorie”, „schematic-logic organizată”, deposedată de lirism și de autenticitate. Chiar dacă nu a „descoperit” noi talente, a încercat să le pună în valoare pe cele existente la Șt. Aug. Doinaș (pe care îl apreciază drept cel mai împlinit poet postbelic), Radu Stanca, Geo Dumitrescu, Ana Blandiana, Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Adrian Păunescu – pentru a-i menționa doar pe cei cărora le-a urmărit îndeaproape evoluția poetică. El nu contestă valoarea altor poeți remarcabili, însă criticul pariază pe „multilateralitate”, pe „varietate în unitate” și desfide poetica expresiei pure, nenoționale, al cărei singur referent să rămână limbajul.

Până la urmă, Cornel Regman rămâne un împătimit dascăl al cărților și autorilor acestora, un mentor critic pe cât de fidel și disciplinat pe atât de pasional, model de conduită lectorială, ale cărui texte au lăsat moștenire criticii literare românești și o admirabilă *lecție de ... morală*. Măcar pentru aceasta și pentru ușurința cu care și-a adecvat analizele obiectului literar, pentru calitatea indeneșabilă a expresiei și grija permanentă pentru formulele memorabile, pentru conștiinciozitatea exacerbată, temeinica seriozitate și neslăbita luciditate cu care a privit arta adevărată, Cornel Regman merită să fie considerat unul dintre criticii și istoricii literari de seamă care și-au dedicat sacerdoțiul critic decantării valorice a literaturii ultimelor timpuri.

Bibliografie:

- Negoîtescu, I., *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj, 1970
 Regman, Cornel, *Agârbiceanu și demonii. Studiu de tipologie literară*, Editura Minerva, București, 1973
 Idem, *Confluențe literare*, Editura pentru Literatură, București, 1966
 Idem, *Cărți, autori, tendințe*, Editura pentru Literatură, București, 1968
 Idem, *Cică niște cronicari...*, Editura Eminescu, București, 1970
 Idem, *Colocvial*, Editura Eminescu, București, 1976
 Idem, *De la imperfect la mai puțin ca perfect*, Editura Eminescu, București, 1987
 Idem, *Dinspre „Cercul literar” spre „optzeciști”*, Editura Cartea Românească, București, 1997
 Idem, *Explorări în actualitatea imediată*, Editura Eminescu, București, 1978
 Idem, *Ion Creangă. O biografie a operei*, Editura Demiurgs, București, 1995
 Idem, *Noi explorări critice*, Editura Eminescu, București, 1982
 Idem, *Nu numai despre critici*, Editura Cartea Românească, București, 1990

⁹ Idem, *Patru decenii de proză literară românească*, selecția textelor și ediție îngrijită de Ștefăniță Regman, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, p. 323.

*** *Nuvela și povestirea românească contemporană (1944 – 1974). Studiu introductiv, antologie, și bibliografie de Cornel Regman*, Editura Eminescu, București, 1974

*** *Nuvela și povestirea românească în deceniul opt. Antologie, introducere și aparat critic de Cornel Regman*, Editura Eminescu, București, 1983

*** *Patru decenii de proză literară românească*, selecția textelor și ediție îngrijită de Ștefăniță Regman, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004

Idem, *Ultime explorări critice*, Editura Atlas, București, 2000

Articole și publicații:

Manolescu, N., *Proza contemporană în antologie*, în „România literară”, noiembrie 1974, p.9.

Ungheanu, M., în „Gazeta literară”, nr. 17, 1968, p. 3.

THEOLOGICAL AND MYTHOLOGICAL INSERTIONS IN THE PLAYS WRITTEN BY VALERIU ANANIA

Alina Oltean, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: This work will include the influence of theology and mythology in drama Valeriu Anania, the best dramas are: "Ewe" and "Master Manole". Creation myth is a myth substantially in both drama and all creation will have committed a sin, sacrifice the most important thing of his live. Creation myth is a myth substantially in both drama and all creation will have committed a sacrifice the most important thing of the master. Valeriu Anania is influenced by mythology, creation myths, from the creation of the world through the sacrifice of the god of Indian mythology Purusha, where the main themes of creation are not only sacrifice but destruction and renewal; Chinese mythology where Pan Ku and the egg comes out of chaos, but the principle appears where you will draw the main foundation: Yin and Yang. All mythology is based on the idea of a Creator, who had to sacrifice basic things. Just start and Orthodox Theology from the creation of the world God who ultimately sacrificed his own Son for our sins. Valeriu Anania is thinking influenced by theology is because he is a priest, but mythology is a starting point.

Keywords: drama, myth, theologic, creation, God

Opera dramatică a lui Valeriu Anania își primește meritele în anul 1982 prin premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor cu volumul „Greul pământului”. Cele două poeme dramatice în versuri „Miorița” și „Meșterul Manole”, au avut șansa la sfârșitul anilor ’60 să fie puse în scenă de Marietta Sadova, ea însuși fiind un personaj în istoria teatrului românesc.

Valeriu Anania preia cele două mituri, dar le transpune într-un mod original, el nu reface și nici nu comentează ci pornește de la un punct primordial, în care omul pierde odată cu lumea, un moment în care poți să urci sau să cobori, în care Iubirea este prezentă, atât într-un mod firesc, umană, dar și dezumanizată. Aici este prezentă iubirea în toate formele ei: creștinești, dar și păgâne. În cele două drame avem o dragoste ce poate învia, dar și ucide. Pendulează arghezian între „credință și trădare”, căutând uneori, tot arghezian, un Dumnezeu palpabil, „vreau să te pipăi și să urlu: Este”, și alteori cedând și acceptând cu liniște de monah împăcat cu Dumnezeu că drumul îi e cel hotărât de Sus și că nimic nu se întâmplă fără rost, chiar de ne e imposibil să-l descifrăm. Așa, piesele lui revelează un spirit cu totul neobișnuit, deloc străin de lume și de căutările ei, deloc străin de monahism și de căutările lui. Dramaturgia lui valorifică universul spiritual al spațiului mioritic, folosește limba arhaică, teme și motive folclorice, credințe, eresuri, mituri. Limba acestor texte dovedește un intens efort de obținere a unui „grai cu adevărat românesc.” De altfel, autorul mărturisea: „La mănăstire am citit în limba veche a bisericii graiul cu adevărat românesc și aș bănuia că fără cărțile mănăstirii aș fi lucrat mai prost decât lucrez.”¹

Acest mit este prezent atât în mitologie cât și în teologie având chiar puncte comune: omul a fost creat atât în mitologia Orientului Apropiat cât și în Biblie dîndouă substanțe, dintre care una este lutul. În poemul babilonian Athrasis, a doua substanță, cea sacră este sângele unui zeu cu darul înțelepciunii. Potrivit Bibliei, în cap. doi al Facerii, Dumnezeu dă viață primului om prin suflare divină, adică îl inzestreaază cu duh sfânt. Apoi apare la azteci mitul creației potrivit căruia lumea a fost creată cu greu deoarece cei patru zei: Quetzacoatl,

¹Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*, Editura Florile dalbe, București, 1995, p. 12.

Xipe Totec, Huitzilopochtli și Tezcatlipoca au fost împiedicați de un crocodil femelă, care mânca tot ceea ce ei creau. Astfel că zeii au hotărât să o ucidă, reușind în cele din urmă să creeze lumea tocmai din trupul acesteia.

Regăsim acest mit și la indieni, africani, chinezi, în diferitele religii: astfel că la indieni crearea lumii s-a realizat prin sacrificiul lui Purusha, care avea o mie de membre și capete, care ocupau întreaga lume. Astfel a fost ucis și dezmembrat, iar din capul lui au fost creați brahmanii, brațele au devenit regii, din coapse au ieșit producătorii de bunuri, iar din labela picioarelor au apărut sclavii. Dezmembrându-l pe Purusha, zeii au pus ordine în cosmos și au creat instituția sacrificiului, ce trebuia repetat fără încetare, pentru a menține ordinea. În mitologia chineză lumea este rezultatul unui proces îndelungat de evoluție, s-a creat singur și s-a divizat în cele două elemente primordiale, unitare și opuse: yin și yang. Din acestea a apărut lumea și ființele. Mai întâi haosul a luat forma unui ou imens din care a ieșit Pan Ku, primul om, considerat arhitectul universului. La moartea acestuia părți din corpul său au devenit elemente ale naturii. La africani lumea a luat naștere dintr-un ou cosmic, dar la fel ca și în Biblie omul a fost pedepsit și nevoit să îndure viața de muritor deoarece a mâncat din fructul oprit.

În teologia ortodoxă și cea care i-a influențat cel mai mult crearea celor două drame a lui Valeriu Anania omul a fost creat de Dumnezeu și datorită păcatelor Dumnezeu și-a sacrificat propriul său Fiu. Tot ceea ce se creează și dăinuiește în viitor se realizează printr-un sacrificiu, un sacrificiu suprem.

În *Miorița*, Bartolomeu Anania se folosește atât de miturile și eresurile populare, dar și de filosofia existențială a neamului omenesc. În această piesă avem un conflict dublu: erotic, prin faptul că Mioara era dorită de către doi ciobani: Moldan și Lavru deoarece era cea mai frumoasă de pe plai, iar celălalt era unul economic: Lavru râvnește și la turma numeroasă a lui Moldan, motiv pentru care plănuiește cu ciobanul Vrâncu uciderea acestuia. Moldan și Mioara întrunesc toate calitățile sufletești și fizice, având în opoziție personaje precum Roinița, care-l iubește pe Moldan. Ea este gata să-l otrăvească când află că se va căsători cu Mioara. Un alt personaj negativ este Vrâncu, invidios, care vrea să-l vadă ucis pe Moldan, cel care îl salvase din ghearele unui urs, dovedindu-i astfel curajul mult superior lui. Lavru este cel care urzește planuri diabolice și vrea să-i ia nevasta și turma lui Moldan. Peșitoarea Bălușca profită de tineri storcându-i de fapt de bani. O prezență aparte o constituie *măicuța bătrână*, pe care o regăsim și în balada originală, mama lui Moldan ale cărei atitudini sunt transfigurate de concepția conform căreia energia telurică fecundă, rodnică, anulează moartea. Prin prisma acestei concepții o respinge de noră pe Mioara când află că aceasta este bolnavă, deci incapabilă de a-i dăruia urmași lui Moldan, iar în finalul piesei, când Moldan moare înjunghiat la propria nuntă, durerea pentru pierderea feciorului este repede ștersă de bucuria că în pânțele Mioarei a prins viață sămânța lui Moldan. Ca poet Valeriu Anania este preocupat de autenticitatea spațiului mioritic, de limbajul personajelor, credințe, lucru evident mai ales în discuția dintre Bălușca și Mioara pri surprinzând grația în cuvinte simple, în spiritul gândirii populare care se exprimă prin apelul la imagini din natură:

„Bălușca: Cum te urziși vederii?

Mioara: Ca mugurele-n subțioara serii.

B: Ciudat! Cât ai crescut!

M: De ce te miri?
 B: Dar cine te-a știut
 Pân' ieri alaltăieri?
 Sfielnică-n tăceri,
 Copilă-n trup arzând,
 Erai mai mult un gând,
 O bănuială, o floare
 De albumiță-n soare,
 Pe creste reci crăiasă.
 Cin' te-ar fi vrut culeasă
 Și rodnică pe frângere
 S-ar fi-ndemnat să sângere
 La tălpi pân' să te-ajungă.²

În aceeași tonalitate o descrie și Moldan:

„Sprâncenele, umbrite curcubeie,
 S-apleacă-n apa ochilor s-o beie.
 I-i gura vad de pârâiaș cu salbe
 Ce-și saltă râsul printre pietre albe.
 Obrajii ei sunt pajiști cu aglici,
 Și sânii borangicuri cu furnici.
 Iar trupul ei, un lujer de răsură,
 Privirea ți-o abate și ți-o fură.
 Când merge ea toți ochii-i sunt prieteni
 Și-auzu-ascultă legănări de cetini.”³

Pe lângă astfel de descrieri, în care e recognoscibilă imagistica poeziei noastre populare, textul își extrage frumusețea și din formule sapiențiale, cum sunt cele rostite de schimnic la rugămintea Mioarei de a-i da sfat („*Ce povață vrei?/ Cărțile-s teme/ Gândului, dar viață/ Doar din vieți se-nvață.*”) sau lunga replică a lui Moldan, dată mamei, ce cuprinde viziunea sa asupra morții, o acceptare firească a acesteia: „*Moartea ce-i?: un căpătâi/ Și la urmă și întâi./ N-ai știut că-n pântec sunt/ Zămislit ca-ntr-un mormânt,/ Că trăind mă tot frământ/ Către celălalt mormânt.*”⁴ Viziunea e dusă mai departe de cuvintele mamei, în finalul piesei, exprimând o valorizare a vieții prin moarte: „*...moartea ne-nvață/ Să simțim că viața-i viață,/ Și când viața-i fără rost/ O-nnoiește, cum n-a fost.*”⁵ De asemenea din tradițiile populare este preluat și descântecul mătrăgunei, un descântec de dragoste practicat în lumea rurală chiar și astăzi de fetele îndrăgostite. Acest poem dramatic cuprinde și o puternică încărcătură creștină. Liviu Petrescu consideră că Bartolomeu Valeriu Anania, raportându-se la mitul *Mioriței*, „dezvoltă înțelesuri prin excelență luminoase, în acord cu filozofia creștină a vieții. În concepția sa, povestea ciobanului ucis de fărtații cei pizmași, trebuie să devină, în cele din urmă, o poveste despre nemurire.”⁶ Moldan reușește dincolo de moarte să rămână viu, dincolo de jertfa lui Mioara reușește să se vindece chiar dacă era bolnavă de tuberculoză și în final supraviețuiește prin copilul din pântecul ei. Această baladă reprezintă pentru Bartolomeu Anania o veșnicie a vieții. Intenția de încreștinare a sensurilor baladei poate fi

² Valeriu Anania, *Miorița în Greul pământului*, Editura Eminescu, București, 1982, p. 153

³ Ibidem, p. 165

⁴ Valeriu Anania, *Miorița în Greul pământului*, Editura Eminescu, București, 1982, p. 182

⁵ Ibidem.

⁶ Liviu Petrescu, Posfață la *Miorița* de Valeriu Anania, ediția a IV-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 217.

dovedită cu numeroase exemple. Însă ne vom opri doar la episodul în care Moldan decide s-o ia de soție pe Mioara chiar dacă aceasta este bolnavă de tuberculoză, convins că dragostea sa o va însănătoși dar și asumându-și riscul propriei îmbolnăviri fatale, după cum se poate observa în replica dată mamei:

„Cătălina: Tu cu moartea te cununi?

Moldan: Fie și-asta! Sunt ursit

Ca, prin dragoste s-o fac.

Săvârșitu-s-a!”⁷

Aceste replici conțin întreaga dogmă a jertfei răscumpărătoare a lui Hristos, care din iubire pentru oameni acceptă să moară. Expresia „săvârșitu-s-a” este chiar ultima afirmație a lui Hristos, aflat pe cruce, înainte de a muri. Aceasta este ca o pecete a Proniei divine, semn al împlinirii planului divin de răscumpărare a omenirii din păcat. Chiar și vocabularul este ales cu grijă, majoritatea cuvintelor sunt din fondul principal lexical, neologismele lipsind cu desăvârșire. Nicu Caranica, poet român stabilit la Paris, face observația că nu a găsit decât două neologisme, „interes” și „rotile” și elogiază poezia limbajului din text: „Să nu vină nimeni să-mi obiecteze că i-a fost ușor lui Anania, închizându-se în viața ciobanilor, să-i facă să vorbească o limbă fără neologisme! Ciobanii aceștia exprimă uneori gânduri și abstracțiuni așa de elevate încât o limbă românească ce ar vrea să le exprime prin comoditatea neologismelor, le-ar dilua într-o frază sau chiar mai multe. Bineînțeles că condensarea aceasta e act poetic în înțelesul cel mai nobil al cuvântului, acela al lărgirii hotarelor spirituale a limbii prin toate resursele poeziei, dar tocmai acesta este și sensul de aspect al *poeziei* lui Anania.

Un alt poem ce are în vedere acest mit al jertfei este Meșterul Manole, publicat în 1969 având ca laitmotiv umbra, spre deosebire de baladă, fiind vorba „de o percepție eliadescă a adevărului ascuns în mituri, în eresuri, în folclor sau în povești, cum spune Anania, unde descoperă izvorul irațional care le-a dat naștere (Mircea Eliade)”⁸.

Umbra devine esența vieții în uman și esența divinității în artă. La fel ca Blaga, Anania transcende esența feminității demonice în arta unei biserici ca o reabilitare a Evei pentru păcatul original. Poemul este structurat în opt tablouri și se termină cu un epilog. Dramaturgul relevă aici o altă teorie a esteticului, catharsisul. Purificarea omenirii prin artă nu se poate realiza decât prin transformarea efemerului în esență, aceasta fiind o alchimie a eternei reîntoarceri a spiritului uman prin nașterea omului. Acest lucru ține de structuri arhetipale ale inconștientului colectiv într-o similitudine dintre construcția omului și construcția universului. De la începutul piesei surprinde reflecția meșterului vizavi de creația femeii prin copilașul plămădit din dragoste și condiția lui umană tragică, neînțelegând structurile realității: „...Iar eu, Manole, meșter cu simbric,/ Nici nu zidesc, nici mintea mea nu știe/ De ce-a plecat din mușuroi furnica,/ De ce din rai se-ntoarce rândunica,/ De ce-nfloresc salcâmi către toamnă, mi-i firea steapă...Poruncește, doamnă!”⁹ Noua zidire se realizează

⁷ Valeriu Anania, *Miorița în Greul pământului*, Editura Eminescu, București, 1982, p.208

⁸ Mircea Ghițulescu în *Piesa văzută de...*, volumul Teatru, vol. I, op. cit., p.434 apud Istoria dramaturgiei românești contemporane, București, Editura Albatros, 2000, reluat ca Religie și antropologie la Valeriu Anania, în Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001, pp. 191-192.

⁹ Valeriu Anania, *Meșterul Manole în Greul pământului*, Editura Eminescu, București, 1982, p.240

după imaginea femeii care-și ridică pruncul să prindă luna în brațe, arătându-ne armonia dintre uman și cosmos.

Acțiunea are loc la Curtea domnească a lui Neagoe Basarab, domnul Țării Românești, în secolul la XVI-lea. Aceasta este mult mai complexă decât în piesele cu aceeași temă, deoarece alături de zidirea de vie a soției meșterului este prezentat eresul referitor la zidirea umbrei, drama călugărului pictor care realizează icoana Maicii Domnului cu chipul iubirii pătimase pentru nepoata doamnei Milița, precum și drama meșterilor, care fură umbra soțiilor pentru a face piatra să cânte. Astfel, acest eres se reia pe tot parcursul piesei și se multiplică în situații diverse. Apare deci, un conflict secundar și paralel, trăit de călugărul Safirin, care își ucide iubirea, trecând-o în imaginea Sfintei Marii prin conturarea umbrei trupului iubitei pe pânza imaculată. Călugărul renunță la propria jertfă deoarece năzuința lui nu este biserica pe pământ, ci biserica în cer. Apar personaje noi, pe lângă personajele canonice. Soția meșterului este Simina, soră cu călugărul Safirin, zugravul mănăstirii. Iubirea dintre soț și soție este prezentată într-o lumină diferită față de iubirea pătimasă dintre nepoata doamnei, Iovanca și călugăr. Al treilea personaj nou este Femeia tristă, personaj simbolic care reprezintă arhetipul jertfei. De la început ea cere umbra copilășului său furată de meșteri pe trestie și care a fost zidită în temelia bisericii. Manole nu crede acest eres, dar femeia revine de mai multe ori în primul tablou, în tabloul al III-lea, când copilul bolnav este adus în cârcă, apoi în tabloul al IV-lea, când apare în negru cu o cruce pe vârful căreia se află o pasăre și în tabloul al VII-lea, când dezvăluie prin zborul păsării-suflet taina prăbușirii zidurilor.

În această dramă personajele sunt numeroase, iar în prim plan îi vedem pe Neagoe și pe Milița, respectiv nepoata ei, Iovanca. La fel ca în drama lui Iorga sau în cea a lui N. Davidescu, jertfa supremă se transferă în modul de afirmare națională. Arta se supune legii, așa cum se supune frumosul dreptății. Manole este prezentat în acest poem ca un creator autentic, „în timp ce Blaga ambiționează o sondare doar a abisului sufletului creator uman, Anania își propune relevarea unei necunoscute tabu a ecuației umane, anume explicitarea procesului creației prin introducerea așa numitei metafore germinale a mitului și a unei transparente teze estetice”¹⁰.

În primul tablou este înfățișat motivul zidului părăsit în timp ce își face apariția femeia a cărei copil i-a fost furată umbra, apariție cu caracter de ritual. Ea îl sfătuiește pe Manole să nu zidească pe un astfel de păcat, în timp ce el îi răspunde că nu crede în astfel de povești. Simina află unde va construi Manole. Tot acum aflăm de la Simina că pruncul îi este bolnav și-i cere fratelui ei care este vraci să îl vindece repede. Manole află că Safirin vrea să plece din cauza iubirii pătimase pentru Iovanca. Îi cere însă, să își respecte jurământul și să rămână zugravul mănăstirii. Între timp, sosește boierul Pârvu cu a lui jupâneasă și îl anunță pe meșter că Vodă este nevoit să renunțe la construirea mănăstirii din cauza birurilor grele. Manole jură că va face o mănăstire în altă țară. Iovanca îi cere lui Pârvu să își dea toată averea pentru a o face părtaşă în ctitoria lui Vodă, alături de Milița Doamna, mătușa ei. Pârvu acceptă. Astfel, mănăstirea se va ridica. Safirin îi prinde umbra Iovancăi pe marginile unei pânze și povestește Siminei că a fost ucenicul lui Leonardo da Vinci. A fost martorul realizării picturii celebre:

¹⁰ L. Bâgiu în *Meșterul Manole: creatorul vs. omul creator*, revista „Saeculum”, nr. 5-6/2006, p. 79.

„...Și rodul/ Acesta-i: în icoană trăiește Mona Lisa,/ Dar tot aici pierit-a, căci meșterul ucis-a/ Mândrețea după fire-n mândrețea după har./ Pricepi, aceasta-i legea cu gustul ei amar:/ Când firea izvodește frumosul măiestrit,/ E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit./ Aici, pe pânza asta și-n zid am să închid/ Eu umbra, umbra doamnei, s-o-nchid și s-o ucid!”¹¹

Tot acum, Manole își vede transfigurată mănăstirea în imaginea femeii care-și ridică pruncul să prindă luna

„Noutatea acestei opere dramatice, construite din versuri solide ca niște bârne, încheiate cu meșteșug și pline de încrustații argheziene, provine din dedublarea personajului principal, Manole, într-o persoană nouă, părintele Safirin. Aceștia, împreună cu perechile lor feminine, Simina, respectiv Iovanca, formează un careu de opoziții, din care se naște de fapt toată mișcarea piesei. În simetrie cu dedublarea personajului central, se înalță aici două edificii: căci tot un templu zidește și Safirin, și tot pentru veșnicie, numai că al propriului său trup, neprihănit.”¹²

Iovanca și Simina reprezintă creația identificată cu feminitatea care inspiră și jertfește, prima relevând latura demonică, a doua latura serafică, neprihănită a feminității. Amândouă au un elan vizionar de a câștiga supremația asupra creației și creatorului. Supremația se obține prin transferul imaginii în cazul Iovancăi în arhetip, iar în cazul Siminei prin transferul sufletului ei în corpul bisericii. Iubirea Siminei este adusă pe altarul jertfei, prin moartea rodului ei, pruncul Manolaș. Arta prin creație îți cere sacrificiu total. Există o concordanță între sacrificiul Familiei Sfinte care stă la baza întemeierii creștinismului și sacrificiul familiei lui Manole care asigură veșnicia mănăstirii. Astfel, Manole devine creatorul absolut printr-o triplă sacrificare (al lui, a soției și a pruncului), pe când Safirin renunță la creație, își sacrifică doar iubirea, el refuză să se sacrifice. Acest personaj este omonimul sculptorului Andrei Galea din piesa cu același titlu, scrisă de Octavian Goga. „În felul acesta Safirin reprimă instinctul animalic din propriul trup, dedicându-se exclusiv creației, care presupune asceză, dăruire fără alternative”.¹³

Simina amenință că va pleca la schit. Intervine Doamna și îi dă un sfat înțelept: „Iubește-ți nu soțul, ci dragostea lui, Pe-aceea iubește-o! Doar astfel te sui/ La dragostea-naltă, jertfelnică, sfântă/ Aceasta-i dreptatea! De stăruie, cuvântă!”. Iovanca îi dezvăluie lui Safirin iubirea pătimasă, însă acesta, îi spune că o va ucide. Iovanca se răzvrătește, amintindu-și că Simina că i-a dezvăluit de la început taina condiției sale umane în fața creației. Frumusețea îi stârnește orgoliul, ea dorește să-l înfrunte pe Dumnezeu prin Safirin, această cale ducând-o la sinucidere. Iovanca își mărturisește patima: ea râvnește nu sfințenia, ci pe sfânt. Îi cere o zi din viața lui Safirin. Călugărul incoruptibil renunță la creație și pleacă în lume.

„Mă ucizi? ... Acolo-n pânză? ... În icoană? ... În culori? .../ Ah, Simina! ... Ea, ea-mi spuse c-o să pier, că mă omori/ Într-un spor de frumusețe....Și de ce să mor? Nu sunt/ Vinovată! ... Ea dărmă! ... Că eram ca un pământ/ Care nu-și cunoaște taina aurului îngropat;/ Și-a venit atunci Simina și-a zis: iat-o!, și-a jucat/ Auru-n vâpăi albastre...Și de-atunci, mereu, într-una/

¹¹ Valeriu Anania, Meșterul Manole, în Greul Pământului, Editura Eminescu, București, 1982, p.295

¹² Valeriu Cristea în Piesa văzută de..., op. cit, p.432 apud „Gazeta literară”, nr. 38/1968

¹³ Romulus Diaconescu în Piesa văzută de..., op. cit., p. 436 apud Valeriu Anania, Un teatru poetic, în Dramaturgi români contemporani, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983, pp. 252-254.

*Joacă aurul și arde și se-ngână-n cer cu luna/ Și cu iadul în adâncuri...Ah, de ce mi-a spus? ... În Blid/ Cate-și rostul, nu-n icoane!*¹⁴ Din aceste versuri reiese un personaj feminin controversat al piesei, care se remarcă prin zbuciumul sufletului, pendulând între patima pentru călugăr și mântuirea ei prin desăvârșire spirituală. Alegerea ei este simbolică, doar prin ctitorirea mănăstirii și renunțarea la avere sacrificiul ei nu este pe deplin. Ea își construiește biserica pe pământ, nu în ceruri, reflectând la condiția limitată a omului.

În comparație cu Iovanca Manole este un creator resemnat, apropiat de cel din mit. El este un bun cunoscător al femeii, își recunoaște păcatul de a iubi mai mult zidirea. Meșterul îi cere lui Safirin să nu se sperie de patima pentru Iovanca și să se „mistuie prin mănăstire”. Safirin îl acuză de necredință în Dumnezeu: „*Anticristu-i/ În ochii tăi.*” În următorul act femeile meșterilor reclamă Iovancăi pasiunea meșterilor pentru realizarea construcției, acesta fiind motivul neglijării familiei. Apare un conflict secundar în care Manole află că femeile, meșterii și jupâneasa caută o posibilă rezolvare a prăbușirii bolților, prin aducerea unui alt meșter. Simina îi cere lui Manole să construiască bolțile din cărămidă. El însă, nu renunță la vis.

Iovanca o acuză pe Simina de nerealizările meșterului, ilustrând năzuința ei de a întrece frumusețea mănăstirii. Cele două femei se confruntă pentru același țel, în cazul bărbaților iubiți: „să biruie un altar”.

Dumitru Micu conchide: „*Ceea ce se petrece acolo reprezintă, în sistemul de judecăți rezultat din evoluția acțiunii dramatice, proba vie a justeței modului în care Safirin înțelege raportul dintre viață și artă, eros și creație, învederând inevitabilitatea sacrificiului. Fascinat de frumusețea Iovancăi, incoruptibilul călugăr o așază, detașată de trupul ce o conține, în icoana Precistei. Prin aceasta, el o restituie pe femeie prototipului ei, ucigând-o ca existență fenomenală*”¹⁵

Lupta dintre femeia meșterului și creație se sfârșește cu victoria creației. Bolțile se prăbușesc din nou, acest fapt fiind ca un răspuns la monologul în care Simina demonstrează supremația sa asupra bărbatului creator în concurență cu creația: „*Frumoasă ești! Dar nu mi-l iei! Ai vrea/ să mi-l răpești, crezând că viața mea/ Nu-i mai de preț ca piatra măiestrită./ Dar eu, și eu pot izvorî ispită...*”¹⁶

Motivul revelației visului din baladă este înlocuit cu apariția femeii în negru care îi descoperă lui Manole zborul păsării-suflet. Metafora este sugestivă, deoarece pasărea îi arată lui Manole un joc al umbrelor, faptele meșterilor care au zidit umbrele femeilor, fapte care trebuie purificate prin adevărata lege de la începuturi, de a zidi un suflet viu. Meșterii sunt hoți de umbre și suferă consecințele faptelor lor.

O altă metaforă care reflectă măiestria meșterilor este de a face pietrele să cânte. Ei reușesc acest lucru prin zidirea măsurii alțițelor soțiilor. Manole află cauză prăbușirii bolților și jurământul de a zidi pe prima sosită devine inevitabil, ca un catharsis pentru păcatele făcute:

„*Știi voi ce știu femeile-strigoi?:/ Că-n timp ce ele visul ni-l adapă,/ Mândrețea lor în visul nost' se-ngroapă./ Și nu ne iartă, meșteri mari!, nu iartă!/ În zidul dărâmat, în bolta spartă/*

¹⁴ Valeriu Anania, Meșterul Manole, în Greul Pământului, Editura Eminescu, București, 1982, p. 313

¹⁵ Dumitru Micu în Piesa văzută de... în volumul Teatru, vol. I, op. cit., p.430 apud Scurtă istorie a Literaturii Române, vol. IV, Editura Iriana, București, 1997, pp.36-37.

¹⁶ Valeriu Anania, Meșterul Manole, în Greul Pământului, Editura Eminescu, București, 1982, p 315

*E semnul crunt al răzbunării lor! Meșterii jură că vor zidi pe prima soție care va sosi a doua zi cu prânzul. În acest tablou are loc contactul cu mitul original, „mitul meșterului îl interesează pe Anania numai în măsura în care își poate ilustra teoria umbrei (...) Valeriu Anania dublează însă sacrificarea umbrei cu a corpului. Oricum umbrologia din Meșterul Manole este o mare ofertă regizorală”.*¹⁷ Simina ajunge înspăimântată de agravarea bolii copilului și-i cere călugărului să-i salveze copilul, apoi se întoarce după prânzul soțului. În același timp, ajunge și Pârnu care anunță că Iovanca s-a otrăvit și, la fel, îi cere călugărului să-o salveze. Manole alege salvarea femeii, mărturisește arătând spre chivotul mănăstirii, că acesta îi este adevăratul prunc.

Tragicul atinge punctul culminant, Simina își dovedește dragostea necondiționată pentru meșter, lăsându-și pruncul pe moarte în voia sorții și sosește prima cu prânzul. Ea vede pictura cu chipul Iovancăi, dându-și seama că meșterii vor să-i fure umbra, însă o zidesc de vie. În vuietul furtunii se aude un clopot bătând rar. Clopotul ar putea anunța moartea jupânesei Iovanca sau a pruncului Manolaș. Safirin își caută sora și, întâlnindu-l pe zugravul Sfetea, își dă seama după amănuntele tehnice ale zidului, că acolo este zidită Simina. El reclamă faptul cumplit lui Neagoe. Vodă întreabă meșterii unde este Simina și hotărăște să spargă zidul. Manole se opune. Cei zece meșteri sunt urcați la porunca lui Vodă pe schelă, apoi poruncește să se ridice scara, cerându-le să-și mărturisească fapta: „*Miezul vieții/ Nu-i frumusețea, ci dreptatea. Sus!*” Vodă le cere să desprindă fiecare bucată de zidire ca să afle femeia zidită în zid, dar apoi, dorește refacerea mănăstirii.

De pe acoperiș meșterii își fac aripi de șindrilă și, chiar dacă Neagoe poruncește să pună scara, ei se înalță în zbor, recâștigându-și mântuirea și nemurirea întru desăvârșirea mănăstirii. Prin moartea omului creator mănăstirea nu se mai dărmă, trece în ființa neamului românesc. Doamna Milița și femeile își desprind podoabele și le pun pe o tipsie. Ultimul gest al oamenilor este revelator în ideea că toți dăruiesc ceva veșniciei, pentru ca mănăstirea să dăinuiască, simbolizând unitatea de sacrificiu a poporului român.

Bibliografie:

- Anania, Valeriu, *Greul pământului*, Editura Eminescu, București, 1982
 Bâgiu, L., în *Meșterul Manole: creatorul vs. omul creator*, revista „Saeculum”, nr. 5-6/200.
 Cristea, Valeriu, în *Piesa văzută de...*, op. cit., p.432 apud „Gazeta literară”, nr. 38/1968
 Diaconescu, Romulus, în *Piesa văzută de...*, op. cit., p. 436 apud Valeriu Anania, *Un teatru poetic*, în *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983.
 Ghițulescu, Mircea, în *Piesa văzută de...*, volumul Teatru, vol. I, op. cit., p.434 apud *Istoria dramaturgiei românești contemporane*, București, Editura Albatros, 2000, reluat ca Religie și antropologie la Valeriu Anania, în *Logos Arhiescopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001
 Micu, Dumitru, în Prefață la ed. din 1982 în vol. *Teatru*, vol. I, de Valeriu Anania, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007.

¹⁷ Mircea Ghițulescu, în *Piesa văzută de...*, în volumul Teatru, vol. I, op. cit., p.434 apud *Istoria dramaturgiei românești contemporane*, București, Editura Albatros, 2000, p.281

Idem, în *Piesa văzută de...* în volumul *Teatru*, vol. I, op. cit., p.430 apud *Scurtă istorie a Literaturii Române*, vol. IV, Editura Iriana, București, 1997.

UNDERSTANDING HUMAN NATURE THROUGH CHILDREN LITERATURE

Simona Laurian, PhD, University of Oradea

Abstract: A great advantage of reading fiction from an early age is the fact that children's literature facilitates personal development. Children's literature explores human condition by revealing the nature of human being and the complexity of human universe. Educating the young soul or establishing specific behavior or moral rules is not the goal per se of fictional literature. It is the fictional text that creates the premises for observing, analyzing, generating interior introspection, and understanding the human being in its all complexity. This article is an argument that fictional literature brings force to an important tool that teachers can use on a daily basis to explore the depths and beauty of human nature.

Keywords: fictional literature, human experience, understanding human nature

Funcția de cunoaștere presupune un adevăr existent în literatură, în sensul că ceea ce ni se transmite printr-o operă literară are legătură cu adevărul existențial, adică se transmite un anumit tip de cunoaștere. Se poate spune că literatura, ca și arta în general, constă în descoperirea sau intuirea adevărului (Crăciun, 1997).

Un beneficiu direct adus de literatură, mai ales la o vârstă fragedă, este acela că *facilitează înțelegerea și cunoașterea*. Aceasta se concretizează prin explorarea „condiției umane”, prin revelarea naturii umane și prin dezvoltările în diferite situații complexe ale universalului uman. Formarea ființei umane sau stabilirea unor reguli de conduită (comportamentală, morală) nu constituie un scop în sine al artei cuvântului, fie aceasta pentru copii sau adulți, însă literatura reprezintă o instanță care facilitează observarea, analiza, deschiderea spre o mai profundă examinare interioară și cunoaștere.

Caracteristicile fizice ale unei persoane contribuie, în mai mare sau mai mică măsură, la adâncirea înțelegerii despre acea persoană. A cunoaște înălțimea, culoarea ochilor, a părului, originea etnică sau socială ale cuiva sunt pure informații. Însă nu se poate spune că înțelegerea sau cunoașterea devin procese autentice decât dacă sunt completate cu identificarea unor elemente ce explorează temperamentul, personalitatea, aspirațiile, temerile, bucuriile individului. Specificul ființei umane este surprins cel mai bine în calitățile spiritului ei, și nu neapărat în aparența sa fizică. Datele cu caracter informativ sunt o condiție *sine qua non*, însă atunci când sunt descoperite în opera literară, trebuie să fie cu adevărat notabile, semnificative pentru căutările lectorului (Lukens, 2007).

Cu o putere de sugestie remarcabilă, Mihail Sadoveanu conturează în *Dumbrava minunată* o imagine realistă, plină de înțelegere, față de Lizuca, care pentru mama ei vitregă nu este decât un fel de „ghimpe” al familiei, o fetiță de șase ani rău-crescută:

„Era o fetiță mărunțică, însă voinică și plinuță. Rochița de doc albastru stătea strâmbă și în chip cu totul nepermis pe trupușorul ei. Botinuțele îi erau pline de colb și cu șireturile desfăcute. Colțunii căzuseră și arătau niște picioare pârlite de soare, cu genunchii nu tocmai curați. Capu-i era foarte scurt tuns, băiețește, și arăta în rotunzimea lui felurile bulbucături neregulate. Năsușoru-i mititel ar fi avut nevoie de batistă, lucru pe care-l dovedeau și mânecile rochiței. Gura-i era cam mare și obrazii prea roșii. Nu era deloc frumușică și delicată

duduia Lizuca. Numai ochii căprui, umbriți de gene negre, aveau în ei câte-o mică floare de lumină.” (Sadoveanu, 2007, p. 6).

Scopul fragmentului nu este doar acela de a scoate în evidență însușirile fizice ale Lizucăi, ci și acela de a dezvălui câteva aspecte din viața și trăirile fetei. Descoperim astfel că ea este un copil ca toți copiii de vârsta ei, plină de viață și jucăușă – „colțunii căzuseră”, genunchii erau „nu tocmai curați” (Sadoveanu, 2007, p. 6). Faptul că arăta neîngrijit, puțin băiețoasă sau nedelikată nu se datorează educației primite sau proastei creșteri (mama ei murise, iar tatăl este aproape absent), ci mai degrabă existenței traumatizante și neglijenței la care o supune constant mama sa vitregă. Fetița simte acut lipsa mamei, pe care o găsește compensatoriu în dragostea caldă și duioasă a bunicilor. Aceștia, împreună cu personajele fantastice ale dumbrăvii, sunt singurii care o apreciază cu adevărat pentru ceea ce este, o înțeleg și o îngrijesc cum pot ei mai bine, văd „mica floare de lumină” dincolo de „bulbucăturile neregulate” (Sadoveanu, 2007, p. 6). La o analiză mai atentă și integrală, opera prilejuiește cunoașterea sufletului delicat al unui copil cu o imaginație caracteristică vârstei, pornită de undeva din lumea basmelor.

Simpla expunere a unor fapte ce nu adâncesc înțelegerea nu este suficientă, nu constituie artă a cuvântului, dacă experiențele trăite, acțiunile întreprinse de personaje sunt lipsite de semnificație, de conotații și trimiteri care să amplifice – indiferent de vârstă – ceea ce deja știm despre noi înșine sau despre alții. Cu alte cuvinte, literatura reprezintă acele opere, care prin mijloace artistice și creative, produc plăcere și totodată adâncesc înțelegerea.

Opera literară pentru copii poate să dezvăluie motivele umane așa cum sunt ele, invitându-l pe cititor să se identifice sau să reacționeze față de un anumit personaj sau întâmplare. Acesta poate pătrunde în mintea eroului și a subconștientului acestuia. Prin detaliile alese cu atenție de scriitor despre trecut, despre prezent sau viitor, despre lumea reală sau imaginară în care eroul există, se conștientizează mai bine motivația acțiunilor sale. Copilul aprobă sau dezaproabă atunci când găsește în aceste detalii similarități cu propria sa viață, se identifică cu personajul, înțelegându-i motivele și justificându-i faptele (Lukens, 2007); sau descoperind greșeala pe care personajul nu o vede, îl absolvă sau îl înțelege. De obicei, nu are încredere în rațiunile și motivele interioare care ies din aria lui de experiență și cu care nu este de acord (pentru că așa știe el de la părinți, educatori etc.), însă întâlnindu-le pe cele care reflectă propriile sale greșeli, învață să ierte sau cel puțin să le accepte.

Povestea lui Pinocchio este istoria evoluției umanității de la natură la cultură, de la nașterea artificială, dintr-o bucată neînsuflețită de lemn, la transfigurarea ce capătă, la propriu aspectul unei încarnări (Bodiștean, 2008). Lungul lanț de aventuri, înnodate după un principiu serial, ce pot fi continuate la infinit, are drept scop dobândirea unui corp în carne și oase. Așa ajunge un prichindel de lemn un copil adevărat.

Până să dobândească această stare permanentă și deplină, Pinocchio, ca orice copil în devenire, învață (pe propria piele) din propriile sale greșeli – deși se pare că e o misiune imposibilă, greșește și este iertat, greșește din nou și este pedepsit, își afirmă independența și dreptul la existență, este încăpățânat, uneori incredibil de înfumurat și imposibil de naiv.

Refuză cu încăpățănare să ia doctoria oferită de zână, corelativul figurii parentale maternelor, pentru că e „amară, prea amară”, mănâncă tot zahărul și tot nu bea poțiunea decât cu amenințarea ciocnilor reprezentate de „patru iepuri negri ca cerneala, care duceau pe umeri un

coșciug”, iar apoi minte cu nerușinare până nasul îi crește dincolo de posibilitățile sale reale de a-l purta:

„Zâna se uita la el și râdea.

- De ce râzi? o întrebă păpușica rușinată și îngrijorată de nasul acela care nu mai înceta să crească.

- Râd de minciuna pe care ai spus-o.

- De unde știi că am spus o minciună?

- Minciunile, băiete dragă, se cunosc ușor; ele sunt de două feluri: minciuni care au picioare scurte, și minciuni care au nasul lung: ale tale sunt din cele care au nasul lung.

Pinocchio, neștiind unde să mai fugă de rușine, încercă să fugă din odaie, dar nu izbuti. Nasul îi crescuse așa de mult că nu mai încăpea pe ușă.” (Collodi, 1997?, p. 34)

Literatura pentru copii conferă o formă experienței de viață. În afară de naștere și moarte (momente determinate în existența umană), se poate spune că viața reală nu este o istorie compactă, cu un început sau un sfârșit precis, ci este mai degrabă o înlănțuire de evenimente fie haotice sau habotnice, fie suprapuse sau tangențiale. Copilul, mai mult decât adultul, resimte viața și succesiunea sa evenimentială într-un mod aparte. Contactul cu opera literară îl ajută să pună ordine în lucruri, organizând acțiunile și consecințele lor, determinând cauza și efectul, începutul și sfârșitul.

Ceea ce, de multe ori, pare o derulare cronologică a faptelor de viață, nu este decât o succesiune aleatorie a unor stări existențiale. Conceptele de timp, spațiu, distanță se formează în perioada copilăriei mari, odată cu însușirea noțiunilor abstracte. Literatura, amplasând episoadele relevante într-o secvențialitate coerentă, conferă experienței ordine și formă.

După cum remarca George Călinescu (1985), universul miraculos al copilului este surprins delicat în proza pentru și despre cei mici a Otiliei Cazimir – o proză a rememorării vârstei copilăriei, evocatoare, caldă, duioasă, fără grijile și zbaterile de mai târziu, luminoasă – un tărâm al bucuriei primei păpuși, primilor fiori de școlar, al zilelor neumbrite de niciun nor, al jocului, al plăcerilor simple. Volumul de povestiri *A murit Luchi* descrie o lume ce uimește prin seriozitatea, complexitatea și candoarea cu care sunt tratate problemele „mărunte” (Cândovreanu, 1988), însă reale ale universului celor mici. Într-un astfel de cadru, timpul se dilată sau se strânge după voie, marchează ferm evenimente, aparent fără importanță – cum ar fi așezatul mesei: „Zi de sărbătoare – de iarnă, de primăvară, ziua vreunui din noi, nu mai știu. Pe fața de masă fără o dungă, fără o pată, mama așază farfuriile cu dunguliță subțire, aurie: farfuriile de zestre ale Nuței. Fiecare avem dinainte câte trei farfurii, tacâmuri suflate cu argint, toate la fel, și câte două pahare cu picioruțe înalte.” (Cazimir, 2004, p.78) sau dimpotrivă constrânge și subordonează o eternitate într-o singură noapte – și nu una oarecare, ci tocmai cea în care va muri Moaca (păpușa cu ochi verzi, ca frunzișoarele de maghiran, și nasul cârn, îmbrăcată în costum de tirolez și ciuboșele cu șnur). E seara care face trecerea spre o altă lume, ireversibil de matură și reală: „Toți s-au dus de-acasă și m-au lăsat singură cu Tasia și cu Moaca. E ajunul Crăciunului ... Tasia a ferecat porțile, a zăvorât ușile și a stins luminile. Odaia noastră dă cu ferestrele-n grădină. Rar răzbate până la mine zvon subțiat de colindă. Mi-e inima rea: de ce m-au lăsat singură, fără colinde?” (Cazimir, 2004, p.76)

Existența, experiența umană se împarte în fragmente succesive, solicită în diferite direcții, presupune anumite obligații, responsabilități. Literatura ajută copilul la identificarea

și examinarea îndeaproape a experiențelor trăite zi de zi, pe secvențe, îi împarte lumea în frânturi disparate pe care le poate identifica sau examina cu ușurință: prietenia, familia, sacrificiul, copilăria, dragostea, povața, bogăția, năzdrăvănia, lăcomia, bătrânețea, compasiunea – toate sunt supuse unei examinări detaliate.

Literatura îi ajută pe cei mai mici să se concentreze pe ceea ce este esențial. În această ordine de idei, May Sarton (apud Lukens, 2007) spunea că arta înseamnă ordine – însă una născută din haosul vieții.

Ordonarea haosului, a experienței îi permite copilului să trăiască cu o intensitate diferită și unică, dar și să dobândească o nouă înțelegere asupra acelor aspecte ale vieții pe care fie nu le-a cunoscut încă, fie urmează să le descopere, fie nu le va afla niciodată. Scriitorul sortează detaliile esențiale de cele neesențiale. Nefiind distras de elementele redundante sau frământările ne semnificative, cititorul se concentrează pe acțiunile, oamenii, evenimentele sau subiectele importante. Viața nu distribuie întotdeauna evenimentele în funcție de intensitatea sau efectul lor. Deoarece opera literară ignoră irelevantul și se concentrează pe esențial, imaginea care se conturează este una semnificativă. Pe parcursul lecturii, copilul poate privi detașat evenimentele și posibilele lor consecințe. Micul cititor este provocat, ia decizii, simte exaltarea suspansului și se bucură de împlinirile și succesele eroului. Literatura îi arată că viața este alcătuită din secvențe sau fragmente, dar totodată că ea îi oferă și perspectiva unității și a esențialității ei.

O altă direcție pe care literatura pentru copii o dezvoltă este *familiarizarea cu normele și instituțiile sociale*. Arta este o realitate a societății, prin urmare aceasta trebuie investigată ca un întreg, ea exercitându-se în sensuri biunivoce: de influențare a artei de către existența socială și a existenței sociale de către artă (Cruțeru, 1981). Esența acestora trebuie căutată în viața socială. Viața socială se însușește prin socializare, de la cea mai fragedă vârstă.

Socializarea este „procesul prin care copiii achiziționează credințe, valori și comportamente considerate semnificative și adecvate de către membrii mai în vârstă a societății” spune David Shaffer (apud Norton & Norton, 2007). Acesta identifică trei modalități prin care socializarea servește societatea:

- este un mijloc de reglare a comportamentului copiilor și de control al impulsurilor nedorite, antisociale;
- este o modalitate de a promova dezvoltarea personală a individului;
- este un mijloc de perpetuare a ordinii sociale.

Socializarea apare atunci când copilul învață modalitățile prin care funcționează grupul social din care face parte, astfel încât comportarea sa este acceptată de acel grup. Copiii trebuie să învețe să își exercite controlul asupra manifestărilor ostile și agresive, dacă vor să fie acceptați de membrii familiei, prieteni sau grupul mai larg al comunității. Relațiile acceptabile necesită înțelegerea sentimentelor și punctelor de vedere ale celorlalți. Evident, socializarea este o componentă importantă a dezvoltării copilului. Înțelegerea procesului care influențează dezvoltarea socială este esențială pentru orice specialist care lucrează cu copiii.

S-au identificat trei acțiuni care influențează socializarea copiilor (apud Norton & Norton, 2007):

- Recompensa și pedeapsa din partea părinților sau a adulților reîntărește atitudinea și comportamentul social acceptate, descurajându-le pe cele nedorite. Copilului care refuză să

împartă jucăria cu alți copii, i se poate lua jucăria, în timp ce acela care o împarte cu altul este recompensat prin îmbrățișări și cuvinte de laudă.

- Observarea comportamentului celorlalți îi învață pe copii care sunt răspunsurile, comportamentele, credințele considerate adecvate culturii respective. Copiii învață cum să se comporte prin imitarea adulților și a colegilor de aceeași vârstă. Fetele, în cultura europeană, învață de la mamele lor distincția de gen/sex, încercând să copieze rolul mamei în familie. Copiii observă cu acuratețe care sunt temerile grupului din care fac parte, și, de asemenea, care este reacția acestuia față de persoanele aparținând celorlalte culturi sau etnii/rase.

- Identificarea este o acțiune importantă în socializare, deoarece necesită legături emoționale cu modele lor. Gândurile, sentimentele, acțiunile devin similare cu cele ale persoanelor cu care vor să se semene. Primele relații apar, de obicei, în familie, apoi acestea se extind către prieteni, școală, în general, către întreaga lume.

Conceptele de bine și rău devin mai flexibile; se ia în considerare situația în care a apărut comportamentul eronat. Copiii sunt influențați de colegii de grup. Gândirea acestora dobândește o componentă socială. Pot să înțeleagă punctele de vedere ale celorlalți. Simt că gândirea și soluțiile problemelor trebuie să fie în concordanță cu ale celorlalți.

Literatura este o sursă inepuizabilă de a explora diferite puncte de vedere, de creare a unor experiențe (chiar dacă indirecte) care să îi ajute pe copii să se relaționeze cu diferite poziții; copiii încep să sesizeze că există diferențe între atitudinile, valorile și standardele impuse de părinții lor și cele ale altor adulți. Ficțiunea poate influența atitudinile, valorile și interesele acestor - prin citirea și discutarea unor cărți în care colegii de grup ocupă o atenție deosebită. Literatura, precum și activitățile legate de literatură pot fi de folos în dezvoltarea acestor relații, prin încurajarea copiilor de a deveni sensibili la sentimentele celorlalți.

Acest lucru se poate realiza prin accesul la cărți ce tratează probleme ca dezvoltarea relațiilor satisfăcătoare cu familia, prietenii, vecinii; relația cu bunicii; diferite probleme legate de prietenie; ce se întâmplă cu cei care vor să fie diferiți de cei din jurul lor.

Dezvoltarea relațiilor sociale include înțelegerea și conștientizarea rolurilor pe care oamenii le dețin în societate. Una dintre cele mai mari contribuții pe care le aduce literatura și discuțiile literare este realizarea faptului că atât fetele, cât și băieții pot să reușească cu succes într-o varietate de roluri: femei cu caracter puternic, biografii, discutarea punctelor de vedere ale întregii lumi – copiii pot să simpatizeze cu diferite rase sau etnii (apud Norton & Norton, 2007).

Literatura îi familiarizează pe copii cu instituțiile societății și normele acesteia. Viața de zi cu zi este dominată de reguli, norme, schimbări. Familia, grădinița, școala, biserica îndeamnă și obligă la responsabilizare, la conformare permanentă după anumite standarde. Uneori acestea exercită presiuni mai puternice, par amenințătoare, constrâng, încorsetează, îngădesc. O parte din restricții nu sunt altceva decât norme prestabilite de membrii unui grup sau al unei comunități pentru ca acesta să funcționeze în mod adecvat.

Literatura îi ajută să-și clarifice reacțiile vizavi de aceste situații, oferind posibile răspunsuri: acceptare, răzvrătire, retragere, indiferență. Lupta eroilor din cărțile pentru copii cu viața însăși este întrucâtva similară cu cea a lor. Unele opere literare înfățișează natura generoasă a societății sau dimpotrivă, imparțialitatea ei. În altele, copiii află că discrepanțele sociale și culturale se explică prin diferențe biologice și ereditare și că, astfel, rasismul poate fi o formă instituționalizată (Lukens, 2007) sau că, deși cu toții milităm împotriva războiului,

acesta este dictat de forțe mult mai mari decât noi. Posibilitatea unor astfel de conflicte interioare devine astfel nesfârșită.

În *Pânza lui Charlotte* de E.B. White, viața la fermă nu este una ușoară. Este pur și simplu neprofitabil să crești un animal mic și plâpând, care nu are șanse prea mari de supraviețuire. Între realitatea de la fermă și dorința copilului de a salva animalul, indiferent de opinia adulților, se naște un conflict, o continuă luptă pentru supraviețuire. Chiar dacă, lectorul nu se identifică în totalitate cu Wilbur, bălălia sa pentru viață și fericire este una autentică și întrucâtva similară cu cea a copilului. Porcușorul descoperă foarte repede cine îi sunt prietenii, cu ce pot să îl ajute, până unde vor merge ca să îl protejeze și cine se va sacrifica pentru el. Prin imaginea pe care o creează cartea – aceea a unei societăți bazate pe profit, în care cei slabi nu supraviețuiesc – copilul realizează, de fapt, cât de imparțială și înjustă este societatea, însăși viața:

„Fiecare zi era o zi fericită, și fiecare noapte era liniștită. Wilbur era ceea ce fermierii numesc un purcel de primăvară, adică pur și simplu un purcel care s-a născut primăvara. Când a împlinit cinci săptămâni, domnul Arable a spus că porcușorul e destul de mare pentru a fi vândut și că va fi dus la târg. Fern era distrusă și plângea, dar tatăl era foarte hotărât. Wilbur începuse să aibă o poftă de mâncare din ce în ce mai mare. Acum mânca și resturi de hrană, nu numai lapte, iar domnul Arable nu mai avea de gând să-l crească. Vânduse deja zece dintre frații și surorile lui Wilbur.” (White, 2008, pp. 15-16).

Nu numai instituțiile sociale au un impact major în viața copiilor, ci și mediul natural. Unele opere literare înfățișează natura ca pe o adevărată forță. Fenomenele naturale, frumusețea unui apus de soare, zăpezile munților, ploile de toamnă reamintesc constant de efectele pe care le poate avea imensitatea naturii asupra omului. Operele literare care prezintă eroul în conflict cu natura îi fac pe copii să înțeleagă mai bine înrâurirea acesteia asupra propriei noastre vieți. Natura este o forță covârșitoare, de neclintit. Deși, în aparență omul pare că a cucerit-o, există destule circumstanțe în care acesta cade înfrânt, sau dimpotrivă se luptă eroic. Într-o astfel de înfruntare, micul cititor admiră puterea voinței umane, a perseverenței și a încrederii în forțele proprii.

O altă latură a naturii umane pe care literatura pentru copii o dezvoltă este *dezvoltarea capacității empatice și a imaginii de sine*. Literatura îi ajută pe cei mici să înțeleagă și să aprecieze universalitatea ființei umane, a nevoilor sale de-a lungul istoriei, să conștientizeze faptul că suntem, în mare măsură, cu toții la fel. A te pune în pielea altcuiva înseamnă a dezvolta un anumit simț social, a înțelege dreptatea sau nedreptatea, a cultiva capacitatea empatică. Un text prezentat din punctul de vedere al personajului-copil ce ia parte direct la acele evenimente este mult mai bine înțeles și asimilat de către cititorii de aceeași vârstă. Sunt numeroase operele care prezintă acte de injustiție socială, politică, culturală sau religioasă și care pot să constituie baza unor introspecții ulterioare (Lynch-Brown & Tomlison, 2008).

Umberto Eco și Eugenio Carmi în povestirea *Cei trei cosmonauți* inițiază o introspecție asupra ființei umane, o incursiune ce îmbracă forme epice simple, dar de efect pentru cunoașterea intuitivă, pentru comunicarea și receptarea afectivă a „celuilalt”, diferit de noi, dar în esență același. Făcând cunoștință cu cei trei cosmonauți, unul american, unul rus și unul chinez, copilul pășește de fapt de-a dreptul în istoria contemporană a omenirii, și chiar dacă nu conștientizează acest lucru, identifică cu ușurință fundamentul care stă la baza urii dintre oameni, ideologia puerilă (prezentată parodic) din spatele acestor divergențe. Pentru că cei trei

cosmonauți au un stil diferit de a da bună ziua, concluzia îndreptățită pe care am putea-o trage este că ei nu se pot înțelege nicidecum și că sunt diferiți.

Întâlnirea cu marțianul verde, „cu două antene în loc de urechi, o trompă și șase brațe” schimbă total perspectiva. Din dușmani de temut, cei trei devin o forță comună, mai puternică, mai de temut, gata să distrugă tot ceea ce nu are de-a face cu rasa omenească. Însă se întâmplă „ceva ciudat” (chiar și pentru niște ființe umane). Marțianul, mai mult decât cosmonauții purtători ai viselor pământești, dovedește milă și compasiune pentru o ființă inferioară, o păsăruică, ce sta gata să înghețe de frig.

Elementul hotărâtor și unificator devine, simbolic, lacrima – cea care iartă și uită, cea care înțelege și șterge. Întâlnirea de gradul trei se transformă astfel într-un moment de triumf al binelui și spiritului empatic:

„Ați priceput?”, zise el. „Noi credeam că monstrul ăsta e diferit de noi, pe când, dimpotrivă, și el iubește animalele, se poate emoționa, are o inimă și cu siguranță are și un creier!

Mai credeți că e cazul să îl omorâm?” (Eco & Carmi, 2005, p. 70)

Ficțiunea înlesnește înțelegerea propriilor sentimente – copiii se identifică cu personajele care încearcă stări asemănătoare cu ale lor, cunosc modalitățile prin care eroii lor fac față unor evenimente similare cu ale lor, îi ajută să treacă prin diferite probleme legate de stres, precum spitalizarea, moartea unei ființe dragi sau divorțul (Norton & Norton, 2007). Alte sentimente și trăiri care îi pot afecta pe cei mici sunt: gelozia provocată de apariția unui nou frățior, prima zi de școală, adaptarea într-un oraș, într-o comunitate nouă, la prietenii noi. „Books can serve as mirrors for children, reflecting their appearance, their relationships, their feelings and thoughts in their immediate environment.”, susțin Masha Rudman și Anna Pearce (apud Norton & Norton, 2007, p. 20). Mai mult, operele literare acționează ca niște rampe de lansare în lume, invitând copiii să privească dincolo de ei înșiși și să formeze legături cu diferite personaje și circumstanțe.

Joan Glazer (apud Norton & Norton, 2007, p. 23) identifică patru modalități prin care literatura contribuie la dezvoltarea empatică și afectivă a copiilor. În concepția acesteia, opera ficțională:

- le arată celor mici că multe dintre sentimentele lor sunt comune cu cele ale altor copii și că acestea sunt stări naturale și normale;
- explorează fiecare emoție, stare psihică din mai multe perspective, oferind o imagine mai complexă și mai completă, construind o bază de la care acestea pot fi definite și explorate;
- oferă, prin acțiunile întreprinse de personaje, soluții multiple de rezolvare a stărilor emoționale, conflictuale prin care poate trece copilul;
- întărește încă o dată faptul că ființa umană trăiește și construiește o serie largă de emoții, și că acestea pot fi uneori conflictuale.

Cărțile cu personaje animale ce își înving teama și luptă pentru destinul lor îi ajută pe cei mici în căutarea identității. Aceste cărți satisfac cititorul pentru că personajele animale fac față provocărilor și înving greutățile vieții.

Colț-Alb, eroul romanului omonim de Jack London, este un lup (trei sferturi lup și restul câine) care urmează un traseu lung și anevoios de devenire. Dintr-un lup crescut la

început pe „pârția cărnii”, ajunge în final un câine ocrotit de oamenii-zei. El ilustrează ființa permanent răzvrătită împotriva condiției sale și a celor impuse de mediul în care trăiește, învingând vitregiile sorții și hotărându-și destinul.

„Puiul cenușiu”, fiul lupoaicei Kiche, străbate un drum anevoios de cunoaștere și adaptare, de trecere de la viața sălbatică la cea din preajma omului. Obişnuit cu legile dure ale *wild*-ului, care îi cer să supraviețuiască în orice chip, el se apropie de oameni prin intermediul lui Castor-Cenușiu, apoi prin Smith Frumosu (care îi hărăzește o existență dură, permanent sub amenințarea morții), ajunge la Weedon Scott – cel care devine „dascălul iubirii” și va trezi în el acele instincte adormite care îl apropie de rasa canină și de domesticire.

Colț-Alb învață acum că mâna poate să și mângâie, dar să și lovească; în ele crește dragostea pentru salvatorul său care îi va schimba destinul pentru totdeauna:

„Datorită dragostei lui mari pentru stăpân, un ghiont din partea acestuia îl durea mai mult decât oricare din bătăile pe care i le administraseră vreodată Castor Cenușiu sau Smith Frumosu. Aceștia îi făcuseră doar carnea să sufere; sub această carne spiritul lui se dezlănțuia cumplit și neînfrânt. Ghiontul stăpânului era însă întotdeauna prea ușor ca să-i provoace durere în carne.” (London, 1994, p. 215)

Sacrificiul pentru omul-zeu este total, iar faptele sale sunt dovadă grăitoare a devoțiunii sale – își salvează stăpânul când acesta cade de pe cal, îl salvează pe tatăl stăpânului, când acesta este în primejdie de moarte. Drumul domesticirii este un drum plin de obstacole pe care le trece cu bine, pentru că învinge apropierea față de oameni, supunerea conștiință și devotată față de aceștia:

„Viața avea mii de aspecte, la care Colț-Alb trebuia să se adapteze – așa de pildă era mersul la oraș, la San-José, gonind în spatele trăsurii sau hoinărind pe străzi când trăsura se oprea. Viața luneca pe lângă el, profundă, vastă și variată, biciuindu-i simțurile, cerându-i fără încetare să se deprindă și să facă față imediat, silindu-l aproape totdeauna să-și înăbușe pornirile firești.” (London, 1994, p. 220)

Spirit veșnic neliniștit, dar liber, în permanentă luptă cu propriul destin, Colț-Alb se împacă cu sine și cu soarta sa când totul reintră în normal, într-o matcă prielnică liniștii sufletești.

George Maxim (apud Norton & Norton, 2007) subliniază rolul literaturii în influențarea pozitivă rasială și a atitudinilor culturale. Acesta afirmă că este important să se cultive la cei mici concepte legate de sine și identitatea culturală, să se lărgească structura curriculară prin studierea și integrarea grupurilor minoritare sau multiculturale. Pentru a atinge această componentă, se recomandă texte ce descriu viața altor culturi, aducerea unor invitați oratori ai altor culturi, vizite la muzee, antrenarea copiilor în jocuri și jucării aparținând diferitelor culturi.

Literatura joacă un rol important în dezvoltarea la copii a sentimentelor pozitive și a conceptului autentic de sine. Sentimentele egocentrice persistă la vârsta copilăriei, copiii se cred centrul universului. Dacă dezvoltarea stimei de sine își urmează cursul normal, copiii au nevoie să știe că membrii familiei îi apreciază pentru ceea ce sunt. Unele povestiri care explorează moartea, divorțul, adopția, izolarea îi ajută să facă față pierderii unui animal sau persoane dragi.

Toți copiii trebuie să se simtă mândri de realizările lor și de moștenirea culturală, identificând personaje model, dezvoltându-și identitatea de gen adecvată. Cei care își dezvoltă

sentimente pozitive de auto-recunoaștere vor fi capabili mai târziu să își asume responsabilitatea pentru propriile succese sau eșecuri.

Literatura arată copiilor cum să descopere capacitățile deosebite pe care le au și să realizeze că acestea se formează în timp, care este importanța de a fi independent și de a-și urmări propriile interese, cum trebuie folosit talentul în împlinirea visului personal.

Dezvoltarea personalității la copii este un element important de luat în considerare: dacă micii cititori nu se înțeleg pe ei înșiși și nu cred în valoarea lor, cum pot să aprecieze pe altcineva? Astfel de experiențe trebuie să includă lectura orală într-un mediu cald și liniștit, discuții și dramatizări, sau pur și simplu bucuria de a se întâlni cu opera literară.

Cunoașterea naturii umane înseamnă dezvoltarea unor capacități de autoînțelegere, de conștientizare a propriei deveniri, a propriilor emoții, sentimente, dispoziții, abilități, limitări, prejudecăți, presupoziiții, și de înțelegere a ceea ce înseamnă a fi o ființă umană prin dezvoltarea simțului responsabilității față de sine și față de ceilalți, capacitatea de manifestare a compasiunii, abilitatea de a înțelege și de a te raporta la trăirea emoțională a celuilalt, de stăpânire a dispozițiilor afective. Literatura pentru copii, mai mult decât orice altă literatură, îndeplinește prin natura ei o serie de valențe educative ce o fac mai bogată și mai valoroasă. Printre acestea se numără: facilitarea cunoașterii, familiarizarea cu normele și instituțiile sociale, experiența nemijlocită a realității, dezvoltarea imaginației și a gândirii creatoare, dezvoltarea capacității empatice și a imaginii de sine, dezvoltarea morală și a gândirii critice, caracterul universal, orientarea artistică și moștenirea culturală.

Aceste trăsături sunt compensatorii funcției sale principale, aceea de provoca delectarea, plăcerea artistică, superioară. Ele o întregesc și îi sporesc valoarea principală. Literatura pentru copii este în primul rând o artă a cuvântului, și abia apoi un mijloc de cunoaștere culturală, socială, o modalitate de dezvoltare personală și educativă.

Bibliografie:

- Bodiștean, Florica. (2007). *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*. București: Editura Casa Cărții de Știință
- Cazimir, Otilia. (2004). *A murit Luchi. Cum am cunoscut eu lumea* (ilustrații Adriana Mihăilescu). București: Editura Polirom
- Călinescu, G. (1985). *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, București: Editura Minerva
- Cândroveanu, Hristu. (1988). *Literatura română pentru copii*. București: Editura Albatros
- Collodi, Carlo. (1997?). *Aventurile lui Pinocchio* (traducere de Eugen Taru și A. Buzescu). București: Editura Regis
- Crăciun, Gheorghe. (1997). *Introducere în teoria literaturii*. București: Editura Magister - Cartier
- Cruceru, Dan. (1981). *Funcția socială a artei*. București: Editura Meridiane
- Eco, Umberto și Carmi, Eugenio. (2005). *Trei povestiri* (traducere de Dragoș Cojocaru). Iași: Editura Polirom
- London, Jack. (1994). *Colț Alb* (traducere de Mircea Alexandrescu). București: Editura Orpheus

- Lukens, Rebecca J. (2007). *A Critical Handbook of Children's Literature* (8th ediction). Boston: Pearson
- Lynch-Brown, Carol și Tomlison, Carl M.. (2008). *Essentials of Children's Literature*. Boston: Pearson
- Norton, Donna E. și Norton, Sandra E.. (2007). *Through The Eyes Of A Child. An Introduction To Children's Literature*. New Jersey Columbus: Pearson Prentice Hall
- Sadoveanu, Mihail. (2007). *Dumbrava minunată*. București: Editura Herra
- White, E.B. (2008). *Pânza lui Charlotte* (traducere de Hilda Estera Kervokian). București: Editura RAO

THE REMITHOLOGIZATION PROCESS IN BUJOR NEDELCOVICI AND JOHN BARTH'S FICTION

Antonia Pâncotan, Assist. Prof., PhD, "Partium" Christian University, Oradea

Abstract: In my paper I will follow the remithologization process and the process of fictional recalibration in Chimera, John Barth's collection of novellas. In these prose writings the character and the author interchange the endeavor of producing fiction in a typically postmodern process, in which the character and the author weave the text together.

Keywords: remithologization, rewriting, author, character, text.

Ceea ce frapează în primul rând în opera lui Barth și a unei întregi generații de scriitori, este tensiunea intensă pe care o provoacă conștiința atingerii unei limite a ficțiunii, prin epuizarea unor procedee, a unor tehnici, a unor genuri, a unor subiecte etc. Ieșirea din impasul estetic în care se afla literatura a fost însă asigurată tocmai de energia colosală provocată de acumularea acestor frustrări, iar soluția a fost găsită tocmai în problemă. Avem de-a face cu una din acele situații când enunțarea unei probleme revelează răspunsurile căutate. Din aceste motive, creativitatea autorilor postmoderni este canalizată înspre rescieri și reluări, din alte perspective, ale întregii tradiții culturale de până la ei. Astfel, întreaga istorie culturală este transfigurată într-o imensă masă catalizatoare, folosită pentru redefiniri, rescieri, recalibrări ficționale, demitizări și remitizări. Această tendință este deja vizibilă în literatura modernistă, în care se dezvoltă realismul magic, literatura de tip fantasy, tradiția romanului latino-american etc, dar este dusă mult mai departe în postmodernism.

De aceea, ambiția pe care și-o formulează postmodernismul pare a fi aceea de a cuprinde întreaga tradiție culturală pentru a o duce mai departe printr-un efort conștient. Această dilatare a sferei de cuprindere a acestui curent literar și ideologic este resimțită ca necesară din moment ce toate formele culturale sunt percepute ca făcând parte dintr-un continuum integrator, nu ca secțiuni izolate în istoria culturii. Aceste forme nu se autogenerază din nimic, ele fac parte dintr-un întreg sistem - care cuprinde la rândul său alte sisteme etc - și care se cere mereu reafirmat. Astfel ne explicăm folosirea frecventă a procedeelelor intertextualității, care au dublul rol de a oferi puncte de lansare pentru ficțiuni inedite, dar și legitimări ale acestora în cadrul unor sisteme consacrate. Poate de aceea au proliferat în postmodernism "metaficțiunile istoriografice" sau cele mitologice.

Nevoia de a se situa în prelugirea unei tradiții și aceea de a o reafirma în forme noi este generată, credem, și de un complex al acestei literaturi, pe care Barth o numește *literature of exhaustion* și *literature of replenishment*, în două eseuri ale sale.

Autorii postmoderni poate că sunt limitați în ceea ce privește inventarea unor forme literare, genuri sau specii noi, după experiențele epuizate deja de celelalte curente, însă dispun de perspectiva oferită de o vastă tradiție culturală și își arogă prerogativul unic de a rearanja toate sistemele de ficțiuni după alte convenții, stabilite de autori, ale căror eforturi sunt canalizate înspre găsirea unor conexiuni logice noi. În asta constă în principal originalitatea postmodernă, în stabilirea unor noi rețele de semnificații.

Profund cerebrali, autorii postmoderni capătă o conștiință acută de sine, împrumutând această trăsătură și ficțiunii lor. De aici rezultă folosirea tehnicilor metafictionale sau acele *narcissistic narrative*, despre care vorbește Linda Hutcheon, folosirea autoreferențialității, a autoficțiunii, frecvențele puneri în abis, oglindirile în text etc.

În căutarea ADN-ului ficțiunii

Ficțiunea pură și modul în care se reflectă în ea lumea a fost și este obsesia fiecărui scriitor. Însă, cum accesul autorilor postmoderni la aceasta se face în mod inevitabil prin intermediul altor texte, ei fiind obligați să recurgă la această percepție mediată, această obsesie devine mai accentuată. Ajunsă într-un punct în care își caută legitimarea, literatura tinde spre a se întoarce către origini, nu însă pentru un nou început, ci pentru a se înțelege pe sine, pentru a se regasi și pentru a se relansa.

Încă din perioada modernistă autorii au devenit din ce în ce mai preocupați de modul în care miturile, legendele și basmele reflectă lumea. Acest lucru este vizibil în operele unor scriitori precum: Gabriel Garcia Marquez, Eugene O'Neill, James Joyce, Samuel Beckett, W.B. Yeats, Eugen Ionescu, Marin Sorescu, Mircea Eliade, Vintilă Horia etc.

La Barth miturile sunt deconstruite doar pentru a fi reconstruite într-o altă formă și relansate, autorul înțelegând că doar în acest mod ele mai pot genera noi semnificații. Acesta pare a fi scopul primordial al autorului, acela de a le reînvia, oferindu-le lor și întregului concept de ficțiune un suflu nou. Reprezentarea parodică a miturilor nu vizează doar deconstrucția lor, ci mai degrabă reconstrucția. Linda Hutcheon în *Politica postmodernismului* subliniază că „*parodia postmodernă este atât deconstructiv critică, cât și reconstructiv creatoare*”.¹

În *Himera*, roman hibrid precum creatura din mitologia greacă, care îi împrumută numele, este format din trei nuvele: *Doniazadiada*, *Perseida* și *Belerofofiada*, care sunt legate prin fire intertextuale și care au în fond același scop, acela de a lega prezentul de trecut prin intermediul parodiei și al intertextului, de a readuce în prim-plan personaje, povești și mituri arhicunoscute, dar într-o formă nouă, în care personajele sunt modificate substanțial, iar discursul conține și el elemente eterogene, în care recunoaștem fie elemente de melodramă, fie de thriller, de literatură fantasy sau discurs feminist, toate topite într-un adevărat *melting pot* stilistic.

Autorul nu este preocupat aici de ficțiune, ci mai ales de mecanismele metafictionii. Modul în care autorul își alege naratoarea și totodată personajul principal în prima dintre nuvelele conținute de volumul *Himera*, *Doniazadiada*, este sugestiv pentru o întreagă literatură. Autorul pornește de la ciclul de povestiri în ramă, *O mie și una de nopți*, iar personajele centrale sunt Șeherezada, Doniazada, sora sa, și Duhul, care este proiecția autorului în text. Situația din regat este dificilă deoarece regele ucide în fiecare dimineață câte o tânără. Șeherezada (Sherry) decide să recurgă la un artificiu, în încercarea de a-l împiedica pe Riar-Șah să mai ucidă. Aici intervine Duhul, care îi furnizează Șeherezadei poveștile cu care să îl seducă pe rege, iar Doniazada este martoră, în fiecare noapte, la tot ceea ce se petrece între sora ei și Riar-Șah. Aici Barth indică cu claritate calitatea Șeherezadei de povestitoare, nu de ficționar. De altfel, Sherry însăși afirmă „Eu nu inventez (...) eu doar relatez”².

¹ Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, București, 1997, p. 104.

² John Barth, *Himera*, Editura Nemira, București, 2008, p. 41.

Sherry își duce sarcina de povestitoare la bun sfârșit, salvându-și viața și cruțând, în același timp și viețile multor fete din regat. Însă acțiunea se complică, deoarece Riar-Șah are un frate mai mic, Zaman-Șah, care are aceleași metehne sângeroase ca fratele său mai mare. De această dată, sarcina îi revine Doniazadei să îl seducă, însă ea nu se mai poate folosi de aceleași tehnici ca sora ei. Tocmai de aceea, Duhul o transformă pe ea în personaj principal și în narator, în același timp. Iată cum justifică autorul această opțiune:

„Toate acele nopți petrecute la piciorul acelui pat, Doniazada! A exclamat el. Ți-a fost transmisă întreaga tradiție literară – și întreaga tradiție erotică! Nu există poveste pe care tu să n-o fi auzit; nu există mod de a face dragoste pe care tu să nu-l fi vazut din nou și din nou (...) Ce ai tu de gând să faci ca să-l amuzi, micuță surioară? [pe Zaman-Șah n.n] (...) Îi vei spune povești, asemenea Șeherezadei? Le-a auzit pe toate! Doniazada, Doniazada! Cine poate spune povestea ta?”³.

Din acest moment, această proză este deturnată metafictional, reflectând foarte bine atât impasul, cât și soluțiile postmoderniste. Autorul realizează aici o foarte abilă punere în abis a condiției scriitorului postmodern, care a moștenit întreaga tradiție literară și trebuie să poarte povara acestei moșteniri.

Și în celelalte două proze care compun romanul avem de-a face cu rescrieri ale unor mituri și cu recalibrări ale unor personaje mitologice. Este vorba despre Perseu și Belerofon. Amândouă personajele mitologice apar la Barth lipsite de aura eroică, pe care o au în textele de origine. Barth îi portretizează pe amândoi la vârsta de 40 de ani, vârsta crizei de mijloc, care le accentuează declinul și vulnerabilitatea:

„Și iată-mă acum la nivelul mării, ajuns la patruzeci de ani, însetat și jefuit, fiecare grăunte de nisip din sandalele mele jupuite provocându-mi bășici la picioare, hărțuit de șerpii trecutului meu”⁴. Astfel apare descrierea lui Perseu, la începutul *Perseidei*. Întreaga proză este construită pe dialogul pe care un Perseu decrepit îl poartă cu preoteasa Calyxa în pat și apoi cu Medusa, care este aici, nu numai gorgona pe care a ucis-o, ci și iubita lui. Imaginea lui Perseu, din acest prezent degradant contrastează puternic cu panourile care înfățișează vechile sale acte eroice. Verva deconstructivă a autorului se manifestă aici în felul în care îl portretizează pe Perseu, relatându-i Calyxei vechile sale acte de vitejie în timp ce încearcă, fără să reușească, să îi demonstreze bărbăția sa. Acesta își reabilitează imaginea abia în dialogul final, cu Medusa, iubita sa. Miza acestei proze nu este deconstrucția eroului mitic și a faptelor sale de vitejie, ci totul trebuie luat în considerare: „sunt povestea pe care le-o spun acelor care au ochi să vadă și minte să înțeleagă”⁵. Totul e parte din întreg și reflectă întregul, la fel cum și întregul este o proiecție macro a părții.

În cea de-a treia proză din volum, *Belerofoniada*, eroul declară:

“Viața mea este un dezastru, i-am spus eu scurt și la obiect. Nu sunt un erou mitic. N-o să fiu niciodată. Deja am patruzeci de ani. O să mor și o să fiu uitat, la fel ca toți ceilalți.”⁶
Profetul Polidos, un fel de ghid al personajului Belerofon prin meandrele ficțiunii din care face parte, îi atrage atenția acestuia asupra “tiparului” pe care trebuie să îl urmeze, dacă dorește să fie

³ Ibidem, pp. 45-46.

⁴ Ibidem, p. 79.

⁵ Ibidem, p. 179.

⁶ Ibidem, p. 348.

erou mitic. Acest lucru însă l-ar înscrie în schema narațiunii convenționale, însă este clar că asta nu se va întâmpla aici.

Aproape de final, Zeus îi arată lui Polidos că, în ciuda imitației “Tiparului Eroului Mitic”, în povestea lui Belerofon avem doar “învălmășeală și fiasco”⁷ datorită lipsei celor două ingrediente esențiale: misterul și tragedia.

Totul este deconstruit în final, datorită revelării imposturii personajului principal, care se dovedește a fi fiul lui Polidos, maestrul metamorfozelor, Deliades:

“Nu este povestea mea; n-a fost niciodată. Nu eu i-am ucis pe Chimarrhus și pe Himera, nu eu am călătorit pe calul înaripat, nu m-am culcat cu Filonoe și nici nu mi-am odihnit capul între coapsele Melanippei: vocea care le-a vorbit tuturor pe parcursul acestor nopți a fost vocea lui Belleros. Iar povestea pe care o spune nu este o minciună, ci este ceva care depășește realitatea de zi cu zi (...) este un mit”⁸

Din moment ce impostura personajului este revelată și îi este interzis să își asume vocea personajului, Deliades moare la modul simbolic. Cel care supraviețuiește este însă Polidos, care își asumă o ultimă metamorfoză, devine textul relatat de Deliades, *Belerofoniada*. Naratorul care devine Delides sub formă de Belerofoniadă este Himera însăși, prin natura sa hibridă.

Mitul fundamental al ficțiunii perfecte și numerele Fibonacci

Profitabile de urmărit, din punct de vedere interpretativ, sunt și proiecțiile în text ale autorului, începând de la Duhul din Doniazadiada și până la Jerome B. Bray (urmaș al lui Harrold Bray, personajul din romanul *Giles Goat-Boy*) în *Belerofoniada*. Acesta din urmă conduce un proiect de cercetare, care are în vedere înțelegerea și proliferarea ficțiunii. În acest scop a creat o mașinărie (computer) care „odată ce un număr de opere ale unui anumit autor ar fi fost introduse în ea, aceasta să fie capabilă să compună opere noi și ipotetice în numele aceluiași autor. Rezultatele primelor sale experimente n-au fost altceva decât niște parodii mai mult sau mai puțin inepte ale scrierilor mai sus-numitului plagiator (...) aceste parodii purtau titluri precum *The End of the Road Continued*, *Sot-Weed Redivivus*, *Son of Giles*, or *The Revised New Revised New Syllabus*”⁹. Una dintre pasiunile fătuse ale autorului este de a țese complicate rețele intertextuale, în care își parodiază uneori chiar și propriile texte. Personajele sale de asemenea călătoresc dintr-un text literar în altul.

Ulterior, acest Jerome B. Bray, își perfectează invenția, setând-o “să nu mai compună ficțiuni ipotetice, ci «Ficțiunea Completă», «Ficțiunea Finală»”¹⁰. În acest scop sunt introduse în această mașinărie o multitudine de opere, nu doar de ficțiune, printre care și Raportul de aur sau Numerele Fibonacci. Rezultatul acestei operațiuni este romanul *Numbers*, care reflectă fidel preocupările matematice ale lui Bray. Acest roman eșuează aparent într-o primă fază, dar apoi autorul său își dă seama că, asemeni cărților primordiale, sensul lor se aranjează “în cuvinte și în propoziții numai pe măsură ce evenimentele descrise de acele propoziții avuseseră loc”¹¹.

Dintre miile de motive narative, care sunt inventariate și introduse în mașinărie, ne este atrasă atenția asupra unui motiv absent de pe listă, cel al cheii comorii, care este unul dintre

⁷ Ibidem, p. 397.

⁸ Ibidem, p. 409.

⁹ Ibidem, p. 335.

¹⁰ Ibidem, p. 336.

¹¹ Ibidem, pp. 340-341.

motivele principale ale romanului lui Barth. “Cheia comorii este comoara” este un adevărat laitmotiv al cărții, apare din prima proză și face trimitere la idea, pe care am enunțat-o deja, a reflectării întregului de către parte, și a oglinzirii părții în întreg. În ciuda ramificațiilor pe care le dezvoltă acest roman, ar fi o eroare să ignorăm corespondențele, datele care leagă toate informațiile, pentru că la Barth, ficțiunea arborescentă este supusă unei perspective unificatoare, în cele din urmă.

Romanul *Numbers*, care este de fapt varianta cifrată a romanului *Notes*, “va relata nu povestea cu Cheia Comorii (...) ci istoria eroului mitic grec Belerofon; încercarea lui de a zbura – călare pe Pegas – până în Olimp, precum echipajul lui Apollo până pe lună; (...) felul în care el cutreieră de unul singur prin mlaștini, departe de cărările bătute de piciorul omului...”¹² Obiectivul lui Bray este relatarea poveștii lui Belerofon, pe care acesta o numește „ficțiune chintesențială”¹³ Computer va fi reprogramat să compună *Belerofoniada* “acea pată desăvârșită de pură inexistență a romanului NOTES; acea eroare crucială care perfectează imitația acelui gen imperfect care este romanul”.¹⁴ Dintre toate proiecțiile autorului, cea mai frapantă este Computer. Cu toate acestea, mesajul este clar: într-o lume în care totul a devenit simulacru, de ce nu ar deveni și autorul ?

Alegoria scrierii romanului *Numbers*, inspirat, printre altele, de teoria numerică a lui Fibonacci, și modul în care această ficțiune se dezvoltă și devine *Belerofoniada*, nu este altceva decât o redare simbolică a evoluției ficțiunii de la poveste și mit la metaficțiune.

Fibonacci postulează existența unui șir numeric, bazat pe simetrie, care este regăsit peste tot în natură și chiar în însuși modul de concepere a universului, care apare, în lumina acestei teorii, ca un organism care se autoguvernează și care are capacitatea de a se autoregla. Extrapolând această teorie și aplicând-o alegoriei barthiene, șirurile numerice ale lui Fibonacci le corespund miturilor și poveștilor, care sunt punctele de plecare și care reprezintă ficțiunea pură, în stare naturală; rezultatul final, *Belerofoniada*, metaficțiunea la care se ajunge, se îndepărtează de starea naturală a ficțiunii, manifestată în povestire și mit, afirmându-și, în acest fel, calitatea de construct artificios.

Această alegorie reunește punctul de pornire, poveștile, miturile, de rezultatul finit al acestei întreprinderi a autorului postmodern. Ordinea naturală este abolită de ficțiune, fiind înlocuită cu artificul metafictional și cu structurile hibride.

Bibliografie:

John Barth, *Himera*, Editura Nemira, București, 2008.

Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, București, 1997.

Idem, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, București, 2002.

Radu Lupan, *Moderni și postmoderni*, Editura Cartea Românească, București, 1988.

¹² Ibidem, p. 344.

¹³ Ibidem, p. 344.

¹⁴ Ibidem, p. 345.

REPRESENTATIONS OF FEMININE IDENTITY IN POSTMODERN LITERATURE. CASANDRA, BY CHRISTA WOLF

Liliana Truță, Assist. Prof., PhD, "Partium" Christian University, Oradea

Abstract: My paper follows the way in which the feminine identity is constructed and deconstructed in Christa Wolf's novel, Casandra. In the context of postmodern literature, the feminine and the masculine become principles inside a system of power in which identity is built not on moral grounds, like in the traditional culture, but on ideological grounds.

The undermining of the centralizing discursive power pertaining to the patriarchal model, and the deconstruction of authority either in the social ideology or in the historical one, are closely followed in my paper in order to answer the following question: do this book challenge only in a subversive manner a culture dominated by masculinity or is it an attempt of building a new humanism?

Keywords: identity, postmodernism, system of power, authority, humanism

1. Parafraze și discursuri alternative în postmodernism

Cartea Christei Wolf, *Casandra*, re-povestește, în forma unui roman parabolic, istoria Troiei din perspectiva Casandrei, sibila, propunând o narațiune alternativă la cea „oficială”, prezentă în epopeea homerică.

Postmodernismul este orientat spre detronarea oricărei autorități suspecte, convenționale și a gândirii centrate și totalizate. Discursurile alternative pe care le promovează scrierile postmoderniste subminează ancorările tradiționale și standardizate referitoare la conceptele de Dumnezeu, tată, stat și bărbat, toate simboluri ale centrului și ale puterii centrale pe care o emană acestea. Fără a le desființa, postmodernismul propune o retorică pluralizantă, așa cum arată Linda Hutcheon¹, în care multiplul, eterogenul, diferitul, marginalul, secundarul își afirmă dreptul la cuvânt. A fi ex-centric, la graniță sau la margine, înăuntru și în-afară semnifică a avea o perspectivă diferită, slabă, ce nu mai are forță de centrare. Nu un nou tip de centralitate caută această orientare, ci afirmarea pluralității, și, prin aceasta, dispariția centralității în gândirea culturală.

Schimbarea perspectivei implică însă re-configurarea însăși a realității. Nu există o realitate unică, ci o pluralitate de realități posibile, în funcție de perspectiva asumată, tot așa cum istoria nu este decât o narațiune care legitimează evenimentele din perspectiva discursului dominant sau a unei grile contextuale.

Christa Wolf este foarte conștientă de pericolul viziunii unice, al sistemului unic de reprezentare închise, al gândirii sectare care naște violență și-n gândire și în fapte: „Nu numai experiența proprie m-a învățat în ce impas duce întotdeauna o gândire sectară, care exclude punctele de vedere diferite de cele admise de propriul grup...”²

În cazul de față, grila homerică legitimează întâmplările războiului troian, care devine aici Războiul însuși sau oricare dintre războaiele posibile, narat din perspectiva categoriei estetice a eroicului. Scriitoarea ambiționează însă să impună întâmplărilor o altă grilă, nu cea

¹ Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, București, 2002

² Christa Wolf, *Premisele unei povestiri. Patru prelegeri*, în *Casandra*, Editura Univers, București, 1990, pag. 157

a eroicului, ci cea a adevărului. Pe de altă parte, epopeea este văzută de către scriitoare, idee enunțată și de personajul feminin tutelar și narator, ca un discurs asumat de către o societate dominată de mentalitatea patriarhală, falocentrică.

Cassandra devine astfel purtătoarea de cuvânt a acestei marginalități, devenind nu doar vocea feminină individuală reprimată, ci ajunge să capteze toate vocile posibile ale oricărei marginalități. În paralel, are loc și tematizarea scrisului, într-o formă a oralității și a virtualității, scrisul fiind o formă a autoexprimării și a diferenței, ca subminare de tip anti-patriarhal a opresiunii. Dar mai este și altceva. Actul textualizării, logosul, așadar, aparțin tot discursului dominator masculin, adică textului homeric, scris de un bărbat fixând realitatea istorică din perspectiva masculinității, dar, scrisul homeric e totodată și narațiunea învingătorului. Narațiunea virtuală pe care o propune Cassandra, care nu este scrisă, ci imaginată a fi transmisă pe cale orală, e tot o formă de impunere a cunoașterii prin narativizare, un discurs alternativ firav, situat tot sub semnul ficțiunii ca și textul homeric. Dar discursul masculin al învingătorului nu este complet fără cel feminin, scris din perspectiva învinșilor troieni.

Vocea ordonatoare, totalizantă, a poemului homeric este înlocuită așadar, de vocea ezitantă, dezordonată, a personajului feminin, Cassandra, a cărei confesiune se ordonează după principiile sinuoase ale căutării și ale cunoașterii: drumul către sine și către adevăr al eroinei. În jurul ei se construiesc o serie de alte destine și identități, fiecare cu propriul său adevăr în paralel cu vocea colectivă, care fuge de adevăr și se prăbușește astfel în autodistrugere. Un întreg univers sau o lume, pentru că Troia devine lumea însăși, se prăbușește sub tragismul reprezentării, pentru că istoria Troiei reprezintă aici istoria umanității colapsate sub povara propriilor sale reprezentări eronate.

Gândirea postmodernă operează mereu contextual: istoric, social, cultural. Romanul contextualizează istoric, politic și social ideologiile problematizate, dar, într-una dintre prelegerile situate în fruntea romanului, scriitoarea polemizează cu conceptul de literatură dominantă, contextualizând cultural fenomenul, în care persistă perspectivele masculine asupra unei feminități-obiect. Celebra afirmație a lui Flaubert („Emma Bovary sunt eu!”) apare ca o ficțiune-simbol care legitimează acest tip de abordare. Flaubert, afirmă foarte categoric scriitoarea, nu poate fi niciodată Emma. Atâta timp cât femeia-personaj este privită ca obiect, scriitorul-bărbat nu poate afirma acest lucru, deoarece abia impunerea subiectivității scoate personajul feminin de sub tutela obiectualizării lui.

Scriitoarea se întreabă, în această ordine, în eseu- preambul:

„În ce măsură există oare într-adevăr o literatură „feminină”? În măsura în care, din motive istorice, biologice, femeile trăiesc o altă realitate decât bărbații. Trăiesc realitatea altfel decât bărbații și exprimă acest lucru. În măsura în care femeile nu se numără printre cei care domină, ci printre cei dominați, aparținând timp de secole categoriei obiectelor, obiecte de rangul al doilea cel mai adesea, obiecte ale bărbaților (...) în măsura în care ele încetează să mai facă efortul van de a se integra delirului sistemelor dominante.”³

Romanul scriitoarei repune în discuție și un alt concept definit estetic prin roman, cel al adevărului, care duce la confruntări între realitățile plurale pe care oamenii oricărei epoci sunt incapabili să și le asume, preferând reclusiunea în unicitatea unui adevăr fals prin

³ Ibidem, pag. 156

convenționalitate. Povestea re-scrisă a războiului troian este astfel și o narațiune despre orbirea umană în fața realității, în fața adevărului pe care tendința normală este să-l înlocuim cu o ficțiune. În fond, fascinația ficțiunii se impune ca o boală a umanității care-și fabrică în orice epocă narațiuni legitimizeatoare pe care le impune ca fiind realitate unică. Orbirea constă în inflexibilitatea de a vedea și de a accepta adevărul, care este astfel mereu exilat, reprimat, constrâns să se retragă în cotloanele cele mai ascunse și marginalizate ale unui sistem, fie el social sau politic. Iar cecitatea lovește mereu pe cei care au puterea decizională, forțele dominante dintr-un sistem, care, pentru a se simți în siguranță, se închide în propria sa ficțiune, pe care o apără apoi cu brutalitate. Este vorba aici, dincolo de narațiunea mitică și epopeică, de eterna poveste a gândirii umane.

Romanul *Casandra* ar intra, așadar, în categoria „metaficțiunilor istoriografice” pe care le definește Linda Hutcheon în *Poetica postmodernismului*⁴, narațiuni care revizitează istoria din perspectivă critică și ironică, punând sub semnul întrebării credibilitatea narațiunilor legitimizeatoare ale oricăror sisteme constituite de-a lungul istoriei. Din perspectiva credibilității, istoria însăși dobândește în postmodernism un caracter ficțional, deoarece, ca și istoriografia, literatura reconstituie imaginativ istoria, făcând din ea un construct intelectual, un „sistem de semnificare”.

În *Casandra*, asistăm la o „refocalizare” a istoriografiei din perspectiva marginalității celor excluși din viziunea „oficială” a textului homeric: vocea femeii individuale și colective, vărsate în discursul unei subiectivități simbolice, cea a Casandrei, în termenii poveștii nespuse a femeilor.

Metaficțiunea istoriografică a Christei Wolf propune o viziune pluralistă care refuză narațiunea unui grup privilegiat, hrănindu-se nu din realitatea istorică propriu-zisă, ci din constructul textual al narațiunii homerice. Ea devine o narațiune de gradul doi, prin re poziționare narativă și schimbarea perspectivei. O parafrază care deconstruiește un discurs anterior și în care intertextualitatea se afirmă ca punere sub interogație a unui discurs și a unui adevăr emanat de acesta cu impunerea, în paralel, a unei alternative textuale de gândire și cunoaștere. În cazul de față, fiindcă se asociază cu satira, intertextualitatea ia dimensiuni ideologice mai exacte. Din această perspectivă, pentru că romanul atacă nu doar un sistem de referință, ci și discursul textual care legitimează acest sistem de referință, putem vorbi mai degrabă de „inter-discursivitate”, concept pe care Linda Hutcheon îl găsește mai potrivit pentru aceste tipuri de narațiuni postmoderniste.

Reafirmarea feminității ca subiect, iar nu ca obiect, așa cum apare în epopeea homerică este o altă ambiție polemică a romanului, și autoarea construiește aici o formă de subiectivitate multiplă, deoarece vocea Casandrei colectează toate celelalte voci feminine din jurul ei. Subiectul e marcat ideologic de categoria genului, dar e și o formă de subiectivitate problematizatoare, interogativă în mare măsură, care afirmă cu aceeași vehemență cu care și contestă. Între *nu* și *da* se afirmă identitatea Casandrei, care impune prin narațiunea ei și o serie de valori ale unui discurs umanist feminist: libertate de gândire și acțiune, autodeterminare, raționalizare.

⁴ Capitolul *Istoricizarea postmodernului: problematizarea istoriei*, în op. cit.

2. Discurs patriarhal și transgresiune

Cassandra este fiica preferată a regelui Priam și a reginei Hecuba, a căror căsnicie a fost extrem de rodnică. Destinul Casandrei se înscrie de la bun început sub semnul unei fracturi, dedublări care-i va determina și natura ezitantă: vocea sângelui, a apartenenței la familia regală și vocea proprie, care stă sub semnul vinei tragice asupra căreia revine personajul în mod repetat de-a lungul confesiunii: „De ce mi-am dorit atât de mult harul profeției? Să rostesc cu vocea mea: lucrul suprem. N-am dorit nimic altceva și nimic mai mult.”⁵

„Lucrul suprem” este tot ce-și poate dori un muritor, și, mai ales, o femeie într-o societate deja dominant masculină, care, sub presiunea războiului va deveni opresivă. Delirul puterii și al războiului vor duce toate la pierderea laturii umane, iar obsesia victoriei, dialectica învinși-învingători devine un mecanism căruia i se sacrifică mult mai multe decât zeilor.

Cassandra, ajunsă la sfârșitul războiului ca prizonieră în Micene, orașul învingătorilor, are revelația poverii insuportabile a victoriei. Din ea decurge aceeași orbire de care au fost stăpâniți și troienii, de aici pornește întregul lanț al cauzalității care îi va împinge și pe învingători la rândul lor pe calea autodistrugerii:

„Neputința învingătorilor care se învârt muți în jurul carului, șușotindu-mi numele. Moșnegi, femei, copii. Despre oroarea victoriei. Despre urmările ei, pe care le văd de pe acum în ochii lor orbi. Loviți de cecitate, da. Tot ceea ce trebuie să știe se va desfășura sub ochii lor, și ei nu vor vedea nimic.”⁶

Din punctul de vedere al femeilor, războiul nu are nimic glorios, deciziile politice și strategice luate în numele victoriei visate devin compromisuri inacceptabile, care sunt împotriva omului și a vieții, războiul degenerând în final într-o prostiuare generală în care aproape toți care nu văd își pierd demnitatea, iar cei care văd devin și ei victime.

Drama Casandrei apare aici mai ales ca o dramă a desprinderii, a diferențierii, deoarece prin autocunoaștere eroina ajunge la cunoașterea naturii umane în general și la cunoașterea adevărului celui mai trist: repetabilitatea istoriei umane. Dar pentru cucerirea acestor adevăruri supreme, personajul trebuie să parcurgă drumul anevoios și dramatic al desprinderii: de cetate, de tatăl idolatrizat, de obște, pentru a deveni un ostracizat, un marginal, în totală exterioritate. Pierderea a apartenenței, a celui „noi” pe care îl repetă tot timpul eroina de-a lungul confesiunii, reprezintă de fapt câștigarea dureroasă a identității proprii, care este darul blestemat al zeului Apollo. Blestemul acestui dar îl va descoperi abia la urmă, în ultimele clipe de dinaintea morții pe care o prevede și și-o asumă: „Atunci am înțeles ce hotărâse zeul: Vei spune adevărul, dar nimeni nu te va crede.”

Nebunia este definită și ea în funcție de adevărul ce decurge din perspectivă. Pentru colectivitate, Cassandra inspiră teroare și teamă, cuvintele ei au darul de a copleși oamenii și de a stârni teroare pentru că niciunul nu este suficient de puternic pentru a cunoaște și a primi adevărul, în timp ce, din perspectiva ei, ceilalți alunecă într-o stare de nebunie generală, colectivă, din care încearcă deznădăjduită să-i trezească și nu poate. Nebunia nu este a celui care vede, ci a celui care nu vede, dar se încăpățânează să respire în aerul otrăvit al

⁵ Christa Wolf, *Cassandra*, Editura Univers, București, 1990, pag. 213

⁶ Ibidem, pag. 219

mistificării. Nebunia Casandrei este însă o „nebunie”-ficțiune, care din perspectiva ei nu e decât recurs la rațiune. Cu adevărat nu faptele îi sperie pe oameni, ci cuvintele ce rostesc aceste adevăruri. Logosul este periculos pentru că naște realități, el fiind mai periculos astfel decât realitatea pe care poate s-o genereze:

„ Vechea poveste: nu crima îi face pe oameni să se înfurie, ci vestirea ei, știu asta din experiență. Și că noi mai degrabă îl pedepsim pe cel care dă nume faptei decât cel care o comite. În această privință, ca și în celelalte de fapt, suntem cu toții la fel. Dar nu toți știu asta, aici e diferența.”⁷

Devenind preoteasă a adevărului, iar nu a zeului Apollo căruia i se refuză, Cassandra își dă seama, la sfârșit, că identitatea ei a fost dobândită prin sacrificiul de a nu putea să aparțină nimănui cu adevărat, decât sieși și forței mai presus de ea care a posedat-o: „fiindcă în mine există o părticică din fiecare, n-am putut niciodată să aparțin cuiva în întregime, și am înțeles chiar și ura pe care mi-au purtat-o.”⁸

Erou al gândirii, căci ea și-a exersat o viață întreagă să-și învingă, spune ea, sentimentele prin gândire, Cassandra va înțelege, până la sfârșit, după ce Troia este cucerită de către greci, că întreg procesul de cunoaștere se derulează de la *a vedea* la *a înțelege*. Înțelegerea lumii nu le este dată decât celor care au curajul vederii și pot primi monstruozitatea adevărului. Repetabilitatea destinului ei, al clarvăzătorului, al căutătorului de adevăr, se rezumă în meditația ei finală: așa cum orbirea se propagă în lume, poate că și destinul celui care vede poate deveni repetabil. Vocea acestuia însă va naște mereu groază și violență:

„Tot ceea ce voi înțelege până se va face seară va pieri odată cu mine. Va pieri oare? Oare gândul, odată ajuns în lume, nu continuă să trăiască în alt om?”⁹

Mitul războiului troian o va ridica însă și pe Cassandra la înălțimea unui destin simbolic, deoarece adevărul este deținut doar de cei care se află la marginea sistemului de putere, figura sa va fi eternizată sub acest aspect simbolic, sacrificiile ei nefiind până la urmă zadarnice. Acest adevăr i-l va spune Panthoos, cinicul preot grec al templului lui Apollo, unde ea slujește ca preoteasă:

„ Minți când ne prezici tuturor pieirea. Din pieirea noastră îți tragi, prezicând-o, dăinuirea. Și această dăinuire îți este mult mai scumpă decât puțina fericire pe care o cunoști acum. Numele tău va rămâne. Și acest lucru îl știi de asemenea.”¹⁰

Sunt deconstruite în roman toate marile figuri eroice ale războiului troian, așa cum apar ele în epopeea lui Homer: Agamemnon, regele învingător, este doar un copil egocentric, suferind de impotență sexuală cu abilitate disimulată, ușor de manipulat. El va fi abil atras de soția lui, Clitemnestra, în capcana ucigașă, fapt descris și în scrierile grecești.

Regele Priam, cel atât de admirat de fiica lui, va deveni sub ochii noștri doar un bătrân neputincios ținând cu dinții de niște valori himerice, manipulat de către omul său de bază Eumelos, Paris nu este decât un fiu nevolnic, incapabil până ce și s-o răpească pe Elena, care îi este furată de către regele Egiptului.

⁷ Ibidem, pag. 227

⁸ Ibidem, pag. 214

⁹ Ibidem, pag. 215

¹⁰ Ibidem, pag. 223

Pe când în versiunea oficială a epopeii homerice Ahile apare consemnat ca un erou, nu lipsit de umanitate, în narațiunea Casandrei numele lui Ahile apare însoțit mereu de numele bestialității: „fiara”. Mitul originii sale divine apare și ea ca o ficțiune, așa cum ficțiune este și răpirea Elenei de către troieni, Elena fiind doar un idol-obiect ce poate legitima războiul. Ahile apare ca un monstru lipsit de orice umanitate, capabil de a vărsa sânge în orice loc, chiar și în templul lui Apollo, măcel la care Casandra este martoră, așa cum martoră va fi și la uciderea și profanarea corpului amazoanei Pentiseleea de către „eroul” grecilor.

Destinul Casandrei se construiește și prin raportare la cei doi părinți, amintiți în permanență în confesiunea ei: Hecuba, mama ei își dă seama de timpuriu că fiica își va urma propriul drum spre individualizare și nu se mai ocupă de ea. „Pentru asta am admirat-o și am urât-o”, va spune Casandra. Acceptată de tată ca fiică preferată, Casandra va încerca să preia atribuțiile unui bărbat, va ținti la preoție în timp ce va fi frustrată că ea face prezicerile, în timp ce doar fratele său geamăn, Helenos poate să le interpreteze. Atribuțiile de augur erau rezervate doar bărbaților. Dorind să se identifice cu figura paternă, Casandra este în permanență frustrată de a nu putea ocupa funcțiile rezervate doar bărbaților în societate. Ea va stârni bărbaților doar un respect anxios, deși va fi tratată așa cum sunt tratate toate femeile cetății: ca simple obiecte, sexuale sau de schimb.

Căutând adevărul în afara sistemului, de care în cele din urmă va fi respinsă chiar și de către tatăl cu care a căutat să se identifice, ea va descoperi realități alternative reprezentate de grupuri minoritare: femeile care celebrează extatic cultul Cibelei, zeități neoficială, doar tolerată, căreia i se va alătura și Hecuba după ce va fi respinsă total de la guvernare, grupul amazoanelor conduse de Pentiseleea și Mirina, înțeleptul Anchise în jurul căruia se adună toate aceste forțe marginalizate de către sistemul unic de referință, reprezentat prin statul bărbaților.

Casandra oscilează, așadar, nu doar între *noi* și *eu*, între cetate, familie și identitatea proprie, ci și între mamă și tată văzute ca două principii active de existență și gândire: iubită de tatăl pe care-l admiră, Casandra își dorește la început să fie ca bărbații. Interesată de politică mai mult decât oricare dintre frații și surorile sale, ea crește într-o familie regală în care Priam este soțul unei regine ideale, cu care împarte puterea. În Enea, singurul bărbat pe care Casandra îl iubește, eroina îl vede pe tată, el fiind, într-un fel, substitutul tatălui pierdut.

Deceționată treptat de deciziile oarbe ale bărbaților cetății bazate pe cultul puterii, pe ficțiunile salvatoare și pe violența disimulată în eroism, pe dominarea confundată cu puterea virilă, Casandra se va desprinde de figura paternă. Semnificativ este că, la începutul romanului, jinduind la destinul și sexul fratelui său geamăn, Helenos, Casandra îl invidiază că el este bărbat, iar în finalul romanului, ea își va asuma bucuroasă existența ei de femeie, pe care la început a dorit s-o depășească. La capătul acestui război care echivalează cu sfârșitul unui drum anevoios de autocunoaștere, Casandra mărturisește: „Niciodată, dragă Hector, n-am mai vrut să fiu bărbat. Am mulțumit adesea acelor forțe care hotărăsc sexul ființelor că mi-au dat dreptul de a fi femeie.”¹¹

Acest adevăr al Troiei, știut doar de femei, dorește Casandra să-l conserve în ultimele ei momente de viață. Deși știe că va muri de mâna Clitemnestrei, ea se gândește la dorința

¹¹ Idem, ibidem

salvării doar pentru a depune această mărturie alternativă la epopeea oficială a războiului troian, o epopee a perspectivei reprimată:

„Dar te implor: trimite-mi un scrib sau, și mai bine, o tânără sclavă, cu memorie bună și cu vocea puternică. Dispune ca tot ceea ce aude din gura mea să-i povestească mai departe fiicei sale. Care la rândul ei să facă la fel cu fiica ei, și așa mai departe. Astfel că, alături de fluviul epopeilor, acest minuscul pârlăș, anevoie, să mai ajungă la acei oameni îndepărtați, poate mai fericiți, care vor trăi cândva.”¹²

Războiul troian sfârșește cu victoria grecilor nu doar pentru că aceștia sunt mai puternici și nu respectă regulile, ci și pentru că înfrângerea vine și din interiorul Troiei din momentul în care începe să cultive ficțiuni salvatoare, aparențe care nu mai au substanță: cetatea este moartă deja, trebuie doar un dușman care să legitimeze această moarte. Moartea vine din incapacitatea unei civilizații de a mai crede în adevăr, și de a-l rosti.

Povestea de dragoste dintre Casandra și Enea se va derula sub semnul acestor oscilații între cetate și libertate, eroul troian aparținând tot spațiului libertății pe care Casandra reușește să și-l delimiteze nu fără sacrificii. Aici își va naște și gemenii al căror tată este Enea și aici se va despărți de acesta, refuzând să-l urmeze și alegând moartea despre care știe că urmează în curând. Enea urmează să întemeieze alături de alți bărbați troieni o nouă Troie undeva. Casandra refuză să se salveze. Ea știe că a trăit și a văzut totul. Tot ce urmează nu poate fi decât o repetiție a celor văzute deja. Ea a învățat că natura umană nu se schimbă, și istoria umanității se repetă doar, atâta vreme cât omul se va lăsa supus de legea dominării și a supunerii celuilalt.

La sfârșitul drumului ei, Casandra știe că bărbatul iubit de ea nu va putea fi oprit din destinul lui determinat de condiția lui de bărbat, că el îi va ignora, la momentul respectiv, sfaturile, așa cum au făcut și ceilalți troieni. Că viitorul lor ar sta, așadar, sub semnul unei fatale repetiții pe care ea nu mai vrea s-o re trăiască: „Nu pot să iubesc un erou. Metamorfoza ta într-o statuie nu vreau s-o trăiesc. Iubitule, nici n-ai spus că acest lucru nu ți se va întâmpla. Sau: că aș putea să te feresc de asta. Împotriva unei epoci care are nevoie de eroi, nu putem face nimic, o știai la fel de bine ca și mine.”¹³

Ajunsă în Micene, orașul dușmanilor, ea este înconjurată de micenienii care îi cer să le spună care va fi destinul orașului lor. Casandra își dă seama că și acum trăiește o repetiție pe care nu și-o mai dorește. Dacă le spune că nu știe, nu o vor crede. Dacă le spune ceea ce prevede, o vor ucide. Ea știe, de asemenea, că după victorii repetate, destinul unui oraș este pierzania: „dacă sunteți în stare să încetați să învingeți, orașul acesta al vostru va dăinui.” Dar, profeta care știe acest lucru formulează utopic și următoarea idee, care va fi și ultima ei profeție:

„Ascultă, eu cred că noi nu ne cunoaștem natura. Că eu nu știu tot. S-ar putea ca în viitor să existe oameni care să știe să-și transforme victoria în viață.”¹⁴

3. Marginalitate și vină tragică

Cassandra oscilează de la început și până la sfârșit între o centralitate care și-a pierdut substanța și o marginalitate care este ignorată. Să fii ignorat înseamnă să nu exiști, și această

¹² Ibidem, pag. 313

¹³ Ibidem, pag. 386

¹⁴ Ibidem, pag. 358

non-existență constituie una din sursele tragicului. Ca orice personaj tragic însă, ea forțează limitele și continuă să-și afirme existența, chiar știind de la un punct că lupta ei este pierdută. Așa cum este și a Troiei. Nu există învingători în *acest* război. Lupta nu este doar între Troia și greci, ci și între două discursuri ideologice dintre care una, cea feminină, nu poate decât s-o submineze pe cealaltă, nu s-o și învingă. Societatea patriarhală și reprezentnții ei elaborează un discurs al puterii și al dominării. Discursul puterii, deși e preocupat de a se autolegitima în permanență, nu poate fi însă niciodată legitimat din exterior. Din exterior el poate fi privit doar critic și ironic, fără a putea fi centrat. Centrul puterii stă de fapt în propriul său discurs legitimator. Ceea ce reiese însă din majoritatea scrierilor de orice tip asupra puterii este caracterul său delirant, bazat pe o anume ficționalizare a realului. Din două discursuri diferite se nasc și două realități, sau mai degrabă reprezentări diferite ale realității. La un moment dat, Casandra oscilează și pentru a evita atât extremele, cât și situațiile ferme, știind că aceste situații pot deveni periculoase.

Care este, așadar, vina tragică sau vinile personajului? Una ar putea fi ambiția nemăsurată de a primi darul prezicerii fără a-i prevedea consecințele. Apoi, că n-a acceptat împreunarea cu zeul după ce a primit darul, păcălindu-l astfel, după care acesta se răzbună. Nesupunerea în fața unei zeități masculine anunță deja războiul ei împotriva mentalității dominator-patriarhale, prefigurând și desprinderea de tatăl care ia locul, la un moment dat, al zeității masculine. Casandra se decide, acceptând darul acesta, să nu aparțină cu adevărat nimănui. Nici zeului, dar nici cetății sau familiei. Ea refuză orice formă de acaparare, delimitându-și mereu autonomia, nu se va dăruia nici oamenilor, nici bărbatului iubit, nici zeilor.

Referindu-se la „vina” ei, scriitoarea comentează în felul următor: „Mi-o închipui lipsită de teamă de zei. Dar o altă vină ar fi putut s-o preocupe: faptul de a fi fost capabilă să se situeze atât de departe de propriul ei popor, încât să-i poată vedea destinul funest; căci e lucru bine știut, cel implicat pe de-a-ntregul în luptă nu poate vedea nimic. Viziunea însă care i-a fost impusă pare s-o copleșească ca o crimă.”¹⁵

În fond, Casandra, așa cum apare ea în roman, încearcă să se afirme și să se impună mai ales ca voce a conștiinței, ca oglindă în care s-ar putea vedea întreaga comunitate și lume a bărbaților. Nu va fi însă acceptată vocea ei, și bărbații o vor trata tot ca pe un obiect, așa cum fac și cu celelalte femei.

Autoarea este foarte atentă, în timp ce creează personajul, la momentul istoric, contextul fiind momentul de început și de consolidare a structurilor dominante patriarhale. Casandra este o figură ce suportă tranziția de la reminiscențele matriarhale, vizibile în rituri, obiceiuri, mituri, mentalități, la formele de dominație de tip patriarhal care impun valorile luptei, victoriei și eroilor. E o epocă ce are nevoie de eroi, așa cum afirmă la sfârșitul romanului personajul.

Până la capăt, Casandra se situează nu pe pozițiile centralității lui *în*, ci pe pozițiile echidistanței, ale lui *între*. Ea nu poate nega Troia care este și Troia ei și a celorlalte femei, pe care va reuși s-o dezlege în cele din urmă de discursul puterii și s-o interiorizeze, dar nu-și poate nega nici propria individualitate. Pe măsură ce, treptat, Troia ei se de-realizează și devine o ficțiune interiorizată, Casandra se desprinde de tată și de zeitățile masculine care

¹⁵ Christa Wolf, *Premisele unei povestiri*, în *Casandra*, Editura Univers, București, 1990, pag. 20

constituie modelul pentru bărbații umani (Apollo se răzbună pentru refuzul ei de a se lăsa posedată așa cum fac și bărbații din roman), ajungând să reprezinte și să dea corp narativ forțelor de graniță, generatoare ale un alt tip de putere, care promovează viața iar nu distrugerea.

Bibliografie

Christa Wolf, *Cassandra*, Editura Univers, București, 1990

Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, București, 2002

THE EROTIC POETRY OF ILEANA MĂLĂNCIOIU

Ioan Gheorghisor, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The erotic lyric of Ileana Mălăncioiu is of a tragic nature, due to the fact that in her poems Eros meets Thanatos. Out of the volumes in which the erotic theme appears ("Unto Hieronymus", "The Queen's Heart" and "Lilies for Her Ladyship the Bride") "you could easily form a romance novel", as the literary critic Mircea Scarlat once noticed.

Based on autobiography and an original setting, the erotic poems include numerous childhood memories and hieratic characters. A constant in the poet's writings is the invocation, in her verses the young girl addressing Hieronymus or "a brave boy". At some point, the eros shapeshifts, as the sensuality gives room to a fraternal sentiment. Not seldom does the poet has the obsession of pairs, even in death being preferable that we go "in couples".

Ileana Mălăncioiu does not write "an erotic poetry in the common sense" (N. Manolescu), but one in which the romantic influences are mixed in with the naturalistic ones, resulting a downright sickly eros, in which the two lovers are mere puppets in the hands of fate.

Poems such as "The Bear", that treats the myth of the Flyer in an original manner, or "Prayer", in which the girl falls in love with a fairy tale villain, are all quite remarkable. Another poem, that describes a woman who agrees to being bricked into a wall, is illustrative for the idea that, in the vision of "The Slaughtered Fowl" author, a woman must defend her man and even sacrifice herself for him if necessary.

Keywords: "Mălăncioiu", "romanian", "erotic", "poetry", "romance"

Întâlnirea dintre Eros și Thanatos duce, în poemele Ilenei Mălăncioiu, la un tragism care o situează pe poetă între romantismul eminescian și simbolismul de tip bacovian; dragostea se întâlnește cu moartea aproape întotdeauna. De la început, tema erotică „împerechează cu tema morții” după observația lui N. Manolescu¹. Iulian Boldea² nota și el, în acest sens: „Iubirea și moartea sunt (...) teme care se contaminatează reciproc în tradiție romantică: erosul capătă reflexe ale thanaticului.” Volumele în care apare tema erotică și la care se referă N. Manolescu sunt „Către Ieronim” (1970), „Inima reginei” (1971) și „Crini pentru domnișoara mireasă” (1973), din care, așa cum consideră Mircea Scarlat³ „se poate constitui un roman de dragoste”.

Noutățile pe care le aduc cele trei cărți sunt **autobiograficul și scenografia**. Prima noutate include și amintirile din copilărie, dar într-o formă individualizată. „Devine sensibilă o experiență proprie, înspăimântătoare, din care iubirea și moartea își trag părți egale”, susține N. Manolescu⁴. În ceea ce privește scenografia, și N. Manolescu și Mircea Scarlat se referă la contextul dramatic al poemelor. Poeta „pune la cale un scenariu al vieții și al morții, distribuie roluri, inventează personaje hieratice (unele din tradiția folclorică, altele din aceea biblică)⁵. Ele se numesc Ieronim (probabil descinzând din nuvela lui Eminescu, „Cezara”), Ierodosa sau Natanael.

¹ Manolescu, Nicolae. (2001). *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I, Poezia*, Braşov: Aula, p.196

² Boldea, Iulian. (2004). „Efectul de palimpsest”. *România literară*, no. 33

³ Scarlat, Mircea. (1990). *Istoria poeziei românești, vol IV*. Bucureşti: Editura Minerva, p.149

⁴ Manolescu, Nicolae. Op.cit. p. 196

⁵ Ibidem, p. 197

Un personaj interesant este **Ieronim**, un mort-viu, care umblă gol, plânge, doarme, suferă și învie în poeme. Ieronim are „un ochi de sticlă/puțin mai albastru decât celălalt/ și puțin mai rotund și puțin mai adânc/ și are valuri în el, ca icoanele vechi” (*Doarme Ieronim*). Prin trupul lui „luminat” „se vedeau toate oasele frânte”.

Bărbatul devine „un jind al morții”. Femeia are „dorița de împreunare cu fantasma acestuia pe câmpia morții, în dorița ei de a-i fi credincioasă și de a-i obloji oasele zdrobite și răsfirate cu sânge de urs și cu apa vie a sufletului – o tânguire cumplită de rusalcă, de ondina, de știmă nelumită.”⁶:

„Ca să te vindec, Ieronim, ți-adusesem
Sânge de urs, în șoptă te rugăm
«Gustă puțin, îți va face bine»,
Și într-un adevăr, credeam că în noaptea aceea
Cu sânge de urs te-aș putea vindeca. [...]

Dinadins îl vărsai și strigai către mine
Și nu știi, Ieronim, cât de rău îmi părea,
Altfel aș fi vrut să fie în noaptea aceea chiar dacă
Oasele tale zdrobite, în grabă la loc adunate,
Sângele de urs să le vindece nu mai putea.” (*Sânge de urs*)

Ieronim se scaldă în „apa morților” și, „de rușine fuge cu apă cu tot”. Femeia e „asemenea ielelor”, trupul ei s-a scăldat într-o apă pe lângă care nu trecuse niciun alt bărbat până la el.

Erosul triumfă, senzualitatea e – susține E. Negrici⁷ – „năpraznică”. Gh. Grigurcu remarcă faptul că „mediul patologic rămâne în continuare cel al neîmplinirii erotice”.⁸ Împăratul Aurelian e doar o umbră a celui care a fost și, deși e numai un schelet deteriorat, femeia dorește să-l atingă: „Aurelian, împăratule, dă-mi mâna,/Nu-mi pasă că lipsesc trei oase din ea.”. N. Manolescu⁹ neagă influența eșecului erotic în interesul poetei pentru reveriile morbide. În opinia domniei sale, ea nu scrie „o poezie erotică în sensul comun”, nici măcar nu scrie o poezie „a frustrării erotice”.

În zona erotismului maladiv al Ilenei Mălăncioiu –și nu doar acolo – există și anumite influențe naturaliste, amestecate cu cele romantice. Poeta „are aerul de pădureancă tânără, liberă, neîmblânzită, dornică de senzații tari”¹⁰ (Alex Ștefănescu). Cuprinsă de „voluptatea spaimei” (E. Negrici¹¹), femeia are dorița de a fi strivită de un urs. Ca și „Pasărea tăiată”, și poemul „**Ursul**” este de tip inițiat, dar, de această dată, nu este vorba de o inițiere în taina morții, ci în misterul iubirii. E tratat aici, în mod original, cunoscutul *mit al Zburătorului*. Criticul Mircea Scarlat consideră că Ileana Mălăncioiu, „prin aplecarea spre ritual, descinde din Ion Barbu, cel din *Ritmuri pentru nunțile necesare*”, poemele erotice ale ei fiind „ilustrări ale unor ritualuri imuabile”¹². Femeia se lasă călcată de urs, iar dincolo de procedura medicală

⁶ Negrici, Eugen. (1985). *Introducere în poezia contemporană*. București: Cartea românească, p. 134-135

⁷ Negrici, Eugen. Op.cit. p. 134

⁸ Grigurcu, Gheorghe. (1979). *Poeți români de azi*. București: Cartea românească, p. 206

⁹ Manolescu, Nicolae. Op.cit. p. 197

¹⁰ Ștefănescu, Alex. (2000). „La o nouă lectură: Ileana Mălăncioiu”. *România literară*, no. 3

¹¹ Negrici, Eugen. Op.cit., 134

¹² Scarlat, Mircea. Op. cit. P.148

rustică ce acționează ca pretext, poemul sugerează dorința acesteia de a fi iubită de bărbat printr-o „strivire dureroasă, dar aducătoare de bucurie, nu de suferință”.

Demersul liric e derutant și îți oferă imaginea unei fete de la țară, chinuită de durerile de spate, de care crede că scapă dacă o calcă ursul. Dar cititorul avizat observă lesne că poemul are conotații erotice. Bărbatul (ursul) e grijuliu cu femeia:

„Să vadă că sunt încă vie și că aș vrea să mă fac bine
Să-nceapă să mă calce-alene din umeri până la picioare
Să-l simt alunecând pe coaste și-ngenunchind fără să vrea
Și să coboare iar pe iarbă atunci când știe că mă doare.”

Clipele de extaz sunt precedate de preludiu: „să se aplece peste mine/ Și să rămână-așa o vreme să mă miroasă în tăcere.” Dorința femeii de a trăi repetitiv, cu maximă intensitate, actul erotic înfrânge spaima că ar putea fi rănită de ghearele ursului.

„Să urce-apoi din nou pe șira spinării-ncet până la gât
S-aud vertebrele troznindu-mi sub dreapta laba lui de fiară
Și să nu pot țipa de teamă că-n timp ce trece peste mine
Ca să mă vindece, strigându-l, el ar putea să scoat-o gheară.”

Finalul poemului e memorabil, trăirile erotice prelungindu-se și dincolo de momentul propriu-zis: „Apoi să vină vindecarea, să ies din iarba tăvălită

Și să-mi mai simt o vreme trupul înfierbântat de pașii grei
Iar ursul să se-ndepărteze călcând încet peste pământuri
De parcă-ar merge mai departe pe umerii unei femei.”

Într-un alt poem superb, intitulat „**Rugă**”, fata se îndrăgostește de un zmeu. Ea „tânjește după puritate, înfățișând cruzimea”.¹³ Apare aici o constantă a eroticii Ilenei Mălăncioiu, *invocația*. În poezia amintită mai sus, cel căruia i se adresează este „un băiat curajos,/încercat pe zidul morții și în bâlciul copilăriei”, care este rugat să o smulgă „de la zmeul cu șapte capete”, spre a câștiga o parte din împărăție, căci ea a venit acolo nesilită de nimeni:

„Eu am venit de bună voie aici,
Am șters vatra-mpăienjenită
Am frământat de două ori pământul
Și am umplut cuptoarele cu pită. [...]
O, toate fetele acelea din poveste
Care de teamă v-au urmat mereu
Când e atât de simplu și de omenește
Să-ncerci odată să iubești un zmeu!”

Și în alte poeme „expresia poetică ia forma unei invocații” (Iulian Boldea).¹⁴ Sunt invocați Ieronim sau Natanael, căci poeta vrea să comunice, dar celălalt nu există sau e de negăsit. „Iar mă-ndepărtez de tine dinadins ca să te văd/ nerobită de puterea sufletului tău cel

¹³ Grigurcu, Gheorghe. Op.cit. p.263

¹⁴ Boldea, Iulian. Op.cit.

dus/ înapoi spre altă lume care-i pare mai a lui/ decât lumea-n care parcă din greșeală a fost pus.”

La un moment dat, la Ileana Mălăncioiu *erosul se metamorfozează*. Scade interesul pentru năluca împăratului Aurelian sau pentru bărbatul cu „un rece ochi de sticlă” (*Doarme Ieronim*), cu trupul doar „un contur de lumină aproape difuz” prin care „se vedeau toate oasele frânte”. Apare, în schimb, născută din eșecul erotic, nostalgia ambiguă pentru *sentimentul fratern*: „Cine-a păcălit de-am fost la fel/ și n-am fost frați de mamă sau de tată/ Ci te aștept sub plopul ce se zbate/ Că nu te pot iubi ca pe un frate/ Și nu mă poți iubi ca pe o fată.” „Erosul feciorelnic” – cum îl numește N. Manolescu – și platonicele caracterizează poemele Ilenei Mălăncioiu. „Îi stă lui Ieronim la cap ca o soră de caritate, nu ca o iubită” (*Rugă*). Iubirea înseamnă „bucurie a contopirii spirituale, înseamnă, de fapt, elegia acestei dorințe mereu neîmplinite...”: „Vai, cât pământ e acum între noi iubite/ parcă suntem îngropați la doi poli opuși./ [...] Să-naintăm încet către miezul pământului/ și să ne apropiem astfel de clipa în care/ îngerul lui ni s-a arătat la amândoi dintr-odată/ ca dovadă că el nu este o simplă iluzie.” (*Vai, cât pământ e acum între noi*).

Poeta are *obsesia cifrei doi, a perechilor*. Dumnezeu e implorat „să ne ia din doi în doi”, lăsând „la fiecare pe cineva să-l ducă încet de mână”. În moarte e bine să trecem câte doi:

„Ci iarăși mă apropii și-aștept
Și nimeni nu vine-napoi
Se vede hotarul și-aș vrea
Să-l trecem măcar câte doi.

Tu mergi ca și mine-ntr-acolo,
Simt iar în tăcerile lungi
Că parcă ajungi înainte
Și parcă te bucuri c-ajungi.

De-am trece măcar câte doi,
Legați între noi cât de cât,
Să nu fim chiar singuri de tot,
Să nu ni se facă urât.” (*De-am trece*).

Pentru Ileana Mălăncioiu, *îndrăgostiții sunt jucării în mâna sorții*, iar moartea îi caută pe cei după care au fost creați, nu pe ei, care sunt doar niște „păpuși de pământ/făcuți doar pentru magie”. Altădată, cei doi iubiți sunt „ca valurile unui râu/ pe care apa veșnic le desparte/ și le unește strâns fără să vrea”. „Când va seca izvorul va fi un prund întins/ Cu păsări ce se scaldă în nisip”, iar „din tot ce-a fost au să rămână plopilor/ Pe marginile drumului pustiu/ Cu frunza care tremură-așteptând/ Fără să știe că e prea târziu/ Fără să știe ce și până când” (*Au să rămână plopilor*). Timpul rămas e măsurat de plop, dragostea se stinge, păsările uitării vor năvăli pe prundul întins. Dragostea a fost râul care a secat. În acest poem, „sensibilitatea elegiacă își regăsește o structură lirică desăvârșită și definitorie pentru talentul unei mari poete.”¹⁵

¹⁵ Felea, Victor.(1980). *Aspecte ale poeziei de azi. II*. Cluj-Napoca: Editura Dacia. p. 169

În viziunea Ilenei Mălăncioiu, *femeia trebuie să apere bărbatul, să se sacrifice chiar pentru el, să se lase zidită în zidul lui, chiar dacă ea nu e Ana, iar meșterul nu e legendarul Manole:*

„Stau într-un zid ca Ana lui Manole,
Numai că nu sunt Ana, iar cel care m-a zidit
N-a visat nimic niciodată.

El m-a închis într-un zid gata făcut,
În propriul său zid de apărare,
Ca să nu fiu nici înăuntrul hotarelor lui
Nici în afară.

El visează abia acum la sfârșit
Și umblă să mă scoată din piatră seacă,
Dar nu mai știe unde m-a zidit.”

Poezia erotică a Ilenei Mălăncioiu, dincolo de aspectul ei maladiv, are o frumusețe aparte prin structura ei dramatică, prin scenele memorabile care constituie temelia poemelor, zidurile acestora fiind făcute din parabole și simboluri. Mulțimea de verbe sprijină poveștile de iubire, colorând aceste veritabile tablouri impresioniste. Cititorului i se oferă astfel plăcerea odihnitoare a lecturii și certitudinea că are în față versurile unei mari poete.

Bibliografie

- Boldea, Iulian. (2004). „Efectul de palimpsest”. *România literară*, no. 33
- Boldea, Iulian. (2005). *Istoria didactică a poeziei românești*. Brașov: Editura Aula
- Cistelecan, Al. (2002). *Istoria literaturii române în epoca postbelică*. Tîrgu-Mureș: Editura Universității “Petru Maior”
- Felea, Victor.(1980). *Aspecte ale poeziei de azi. II*. Cluj-Napoca: Editura Dacia
- Grigurcu, Gheorghe.(1979). *Poeți români de azi*. București: Cartea românească
- Manolescu, Nicolae. (2001). *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I, Poezia*. Brașov: Aula
- Negrici, Eugen. (1985). *Introducere în poezia contemporană*. București: Cartea românească
- Scarlat, Mircea. (1990). *Istoria poeziei românești, vol IV*. București: Editura Minerva
- Ștefănescu, Alex. (2000). „La o nouă lectură: Ileana Mălăncioiu”. *România literară*, no. 3

THE CONCEPT OF VERNACULAR - AN INSTRUMENT FOR REDEFINING CONTEMPORARY FOLKLORE

Eleonora Sava, Assoc. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The theoretical approaches of contemporary folkloristics (the academic study of folklore) challenge the boundaries of the discipline, proposing a reflection on the features that were considered to define the folkloristic inquiry: orality, communication, transmission, creativity, aesthetic elements, the traditional character. The vernacular, a concept although recently introduced in the vocabulary of the discipline, has rapidly become the defining term of the field. The present research examines this concept, exploring its history and meanings in the context of the studies devoted to contemporary folklore.

Keywords: folklore, contemporary folkloristics, vernacular, redefinitions.

Paradigma folcloristicii clasice (operațională pe parcursul veacului al XIX-lea, cu prelungiri în aproape tot secolul următor) accentuează atributul *vechimii* culturii tradiționale, folclorul fiind înțeles ca un depozit („tezaur” sau „supraviețuire”) de *forme ale culturii populare de odinioară*. Cercetătorii post-moderni vor privilegia criteriul *funcțional*, urmărind modurile în care „noi forme ale culturii populare joacă rolul folclorului de azi, pentru noi, nu pentru bunicii noștri.”¹ Textele teoretice reprezentative ale acestei paradigme² fac o critică a abordării canonice, marcate prin viziunea dihotomică, construită pe un sistem de opoziții tranșante. În locul acesteia, propun o perspectivă integratoare, care dizolvă antinomiile, topindu-le în concepte mai suple, mai complexe și mai permeabile decât cele ale folcloristicii clasice. Un astfel de concept este cel de *vernacular*, recent intrat în vocabularul de specialitate al disciplinei. Studiul de față analizează acest concept, având în vedere istoria și sensurile sale, în contextul studiilor consacrate folclorului în contemporaneitate. Reflecția asupra unui instrument de (re)definire disciplinară deschide, în fond, discuția asupra disciplinei înseși, asupra orientărilor care i-au marcat istoria și tipurile de abordare. Dacă miza explicită a studiului de față este analiza unui concept (vernacularul), cea implicită este interogarea abordărilor dihotomice, definitorii pentru paradigma folcloristicii clasice, din perspectiva teoretizărilor post-moderne.

Vernacular devine termenul-cheie în definițiile folclorului, în ultimul deceniu al secolului XX și în primii ani ai celui următor. Dezvoltarea comunicării electronice în secolul al XXI-lea face ca folclorul să fie vehiculat tot mai mult pe această cale. Sintagme precum *vernacularul electronic*³ sau *expresii vernaculare într-o lume digitală*⁴, plasate în titlurile

¹Ivaylo Ditchchev, *Cyberfolklore: an Outburst of Creativity by the Digital Masses*, în “Seminar_BG”, vol. 7, 2012 <http://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy7-kiberfolk>, accesat în 08.02. 2014.

² Dintre acestea, menționez, spre exemplificare: Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Mistaken Dichotomies*, in “The Journal of American Folklore”, vol. 101, no. 400, apr.-jun. 1998, pp. 140 – 155; Idem, *Folklore’s Crisis*, in “The Journal of American Folklore”, vol. 111, no. 441, Summer 1998, pp. 281 – 327; Trevor J. Blank (Ed.), *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*, Logan, Utah University Press, 2009.

³ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *The Electronic Vernacular*, in George E. Marcus (Ed.), *Connected: Engagements with Media*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

⁴ Trevor J. Blank (Ed.), *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*, Utah State University Press, Logan, Utah, 2009.

studiilor sau ale volumelor, atrag atenția asupra centralității conceptului în studiile despre folclorul contemporan.

Sensul consemnat în dicționarele de neologisme ale limbii române este cel de indigen.⁵ Definierea sa cunoaște mai multe nuanțe în dicționarele limbilor engleză și franceză. Astfel, în *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*⁶, *vernacular* este sinonim cu „*autohton, domestic, indigen*”, implicând raportarea la un context particular și local: „propriu unei țări, locuitorilor acesteia. *Obiceiuri vernaculare*.”⁷ Asociat de la început unui mediu geografic („o țară”), cultural și social (legat de oamenii care îl împărtășesc: „locuitorii săi”), *vernacularul* se exprimă prin *obiceiuri* specifice acelui mediu, dar și prin limbă („limbă vorbită, de obicei, în limitele unei comunități”⁸).

Așadar, termenul este frecvent utilizat în relație cu limbajul. Se vorbește despre o limbă *vernaculară*, în opoziție cu limba *vehiculară* sau *lingua franca* (limba oficială, utilizată de aparatul administrativ, sau limba care servește comunicării între popoare cu limbi materne diferite, existente pe un anumit teritoriu).⁹ *TLFi* explicitează această dihotomie din perspectivă sociologică: „vehicul al comunicării, limba se află într-o dependență directă de subiecții care o utilizează și de întrebuirile pe care aceștia i-o dau: această dependență directă se manifestă în distincțiile obișnuite, pur sociologice, între *limbă, dialect, subdialect, grai* sau între *limba vernaculară* și *limba vehiculară*”.¹⁰ Dacă cea din urmă este utilizată în mediul instituțional (al administrației de stat și al documentelor oficiale), limba vernaculară se definește ca *fapt cultural ne-instituționalizat*. Acesta este nucleul semantic al termenului, pe care se construiesc o serie de ramificații ulterioare. În folcloristică, nucleul devine operațional datorită procesului specific de *transmitere directă* pe care vernacularul îl implică.

Poziția de pe care s-a formulat, inițial, această dihotomie a fost cea a autorității instituționale, a elitei sociale. Aceasta este și perspectiva părinților folcloristicii asupra folclorului (pe care îl culegeau și îl „îndreptau” pentru a fi compatibil cu limbajul și așteptările claselor sociale „înalte”). Dihotomia este creată de abordarea observantului, care aparține fie unei instituții a puterii, fie culturii elitelor: „Indigenii sunt nu atât entități naturale, cât entități sociale, definite astfel de către instituțiile care le observă. Primatul lingvistic al vernacularului este gândit de către instituții ca o alterare a comunicării, în mod ideal vehiculară. Limba vehiculară transcende comunitatea, în timp ce limba vernaculară îi este imanentă. Cea vehiculară este astfel, prin opoziție, limba globală care se va impune la un nivel superior, instituțional, și care întâlnește, constată, chiar creează, în mod necesar,

⁵ Conform dicționarilor de neologisme ale limbii române, vernacular este un adjectiv, sinonim cu indigen, care se referă îndeosebi (sau exclusiv) la o limbă. Marele Dicționar de Neologisme din 2000 explică vernacular prin indigen: „limbă vernaculară = limbă indigenă, proprie unei țări, unei regiuni (< fr. vernaculaire)”, iar Dicționarul de neologisme din 1986 oferă sensul „care este propriu unei țări [< fr. vernaculaire, cf. lat. vernaculus – indigen]”.

⁶ *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, disponibil pe site-ul Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL): <http://atilf.atilf.fr/>.

⁷ <http://atilf.atilf.fr/>, accesat în 10.02. 2014.

⁸ *Ibidem*.

⁹ În Imperiul roman, aceasta era limba latină. Odată cu procesul globalizării, o parte din funcțiile *lingua franca* au fost preluate de limba engleză.

¹⁰ *TLFi* : <http://atilf.atilf.fr/>, accesat în 10.02. 2014: „*Langue vernaculaire* (par opposition à *langue véhiculaire*). *Véhicule de communication, la langue est dans la dépendance directe des sujets qui l'utilisent et de l'usage auquel ils la destinent: c'est une telle dépendance directe que manifestent les distinctions habituelles, purement sociologiques, entre langue, dialecte, parler, patois, ou encore entre langue vernaculaire et langue véhiculaire.*”

diferențe, deși dorește să mențină similaritatea. Un exemplu istoric al acestui fenomen de conflict între vernacular și vehicular poate fi găsit în civilizația greacă, cea care a inventat termenul «barbar» pentru a-i desemna pe străini, adică pe cei care vorbesc o limbă diferită. Printr-o ecuație ideologică, barbarii devin cei care nu sunt în interiorul limbajului, așadar se află în afara civilizației: sunt primitivi.”¹¹

Această opoziție reia, într-o formă nouă, mai vechea dihotomie *oralitate/ scripturalitate*, considerată definitorie pentru folclor, în textele teoretice ale folcloristicii clasice. Conform *Dicționarului Merriam-Webster*, limba vernaculară este forma *orală* comună a unei limbi, în opoziție cu cea *scrisă*, sinonimele ei fiind: *conversațional, informal, nonformal, nonliterar, colocvial, vulgar*.¹² Astfel înțelegem, *limba vernaculară* este *limba vulgului, limba poporului*. Spre pildă, sunt considerate *vernaculare* denumirile populare ale plantelor și animalelor.¹³ Denumirile vernaculare ale plantelor vor fi cele care numesc plantele și animalele conform altui sistem decât cel științific, sistem acceptat ca „popular”, însă diferit de cel „corect” din perspectiva științei, așadar riscând să fie considerat ne-științific, în abordarea logicii binare. Analizând această perspectivă, care așază termenii *vernacular* și *științific* în opoziție tranșantă, cercetătoarea franceză Camille Paloque-Berges observă că: „vernacularul se prezintă ca o alterare a logicii civilizatoare a limbii conduse de idealurile științei ca instituție, care decide, la nivelul sferei politice, asupra «vorbirii corecte». El vulgarizează obiectele științei (le îndepărtează de pretenția de a face descrieri obiective ale realității); introduce raporturi de diferențiere prin limbaj în însăși denumirea lucrurilor. Vernacularul este un limbaj *vulgar*, legat de ceea ce se numește «grai popular». În acest context, are, de asemenea, valoare pedagogică: este limbajul care îi permite celui «ne-educat» (ca să nu spunem «ne-civilizat») să aibă acces la forme ale cunoașterii. El servește unor funcții de accesibilitate: mediatizează/ servește ca intermediar pentru a transmite ceva. În reprezentările sale definiționale, vernacularul nu este deci un grai închis asupra lui însuși sau asupra comunității care îl împărtășește, ci, dimpotrivă, relaționează comunități și instituții, punându-le într-un raport de mediere. Din această perspectivă, vernacularul rămâne un *neînțeles* al gândirii despre comunicare.”¹⁴

Definițiile și comentariile prezentate pun în evidență apropierea semantică dintre *vernacular* și *popular*. Pornind de aici, vom putea utiliza conceptul de *vernacular* în definirea folclorului, a tradiției sau a culturii *populare*. Deși conceptul se structurează în cadrul unui sistem de opoziții (oficial/ neoficial; științific/ neștiințific; oralitate/ scripturalitate; autohton/ străin; marginalitate/ centralitate), vom observa, în continuarea analizei, cum, aproape paradoxal, reușește să le depășească, printr-o excepțională permisivitate. Deocamdată, remarc faptul că același sistem binar a funcționat pe parcursul secolelor XIX și XX, pentru definirea literaturii *populare*, în opoziție cu cea *cultă*, folclorul distingându-se prin *oralitate* (în opoziție

¹¹ Camille Paloque-Berges, *Entre trivialité et culture: une histoire de l'Internet vernaculaire. Emergence et médiations*

d'un folklore de réseau, Thèse pour obtenir le grade de docteur de L'Université de Paris 8, en Sciences de l'Information et de la Communication, susținută în octombrie 2011, p. 9, <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/ref/148472/162196121/>, accesat în 08.12.2013.

¹² <http://www.merriam-webster.com/dictionary/vernacular>, accesat în 10. 02. 2014.

¹³ TLFi: <http://atilf.atilf.fr/>, accesat în 10.02. 2014; *Nom vernaculaire*. „Nom vulgaire d'animal ou de végétal, par opposition aux noms qui suivent les règles de la nomenclature scientifique”.

¹⁴ Camille Paloque-Berges, *Op. Cit.*, pp. 9 – 10.

cu *scripturalitatea* creațiilor de autor), prin respectarea tiparelor *tradiționale* (în opoziție cu *originalitatea* artistului cult) etc. Așadar, paradigma folcloristicii canonice utilizează ca instrument operațional *dihotomia*, iar grila pentru definirea folclorului este superpozabilă, în mare măsură, cu cea utilizată pentru primele teoretizări ale vernacularului. Totuși, nu este vorba despre o sinonimie totală între termeni și nici de o opoziție tranșantă între *vernacular* și *vehicular* sau între *limba/ cultura elitelor* și *a științei*, pe de o parte, și *limba/ cultura poporului*, pe de altă parte. Conceptele devin mai flexibile, pe măsură ce ne apropiem de abordările contemporane, în care perspectiva asupra lucrurilor devine mai suplă, mai nuanțată. Privirea cercetătorului post-modern va depăși granița (aparent de netrecut) a dihotomiei semnalate în definițiile anterioare, topind limitele paradigmei binare, printr-o abordare permeabilă, integratoare. Pentru etnologul contemporan, *limba vernaculară* nu este doar un limbaj local, ci este acea *parte (și produs) a(l) unei culturi care exprimă prin cuvinte modul în care un anumit grup înțelege lumea*. Numește (și implicit conține) normele culturale și cunoștințele grupului, pe care le transmite prin *interacțiune socială directă*, fără mediere instituțională. Această perspectivă este facilitată de glisarea semantică a conceptului, dinspre domeniul limbii spre cel al științei tradiționale. Se conturează, astfel, un alt sens al *vernacularului*: cel de *mod de exprimare a culturii unui grup, mediu geografic sau social*, evidențiat prin obiceiuri și prin arhitectură.¹⁵ Reflectând „modul de exprimare a unui grup sau a unei clase”¹⁶, conceptul funcționează în proximitatea celui de *identitate culturală*. Se observă uriașa capacitate de absorbție semantică, deținută de conceptul analizat, extrem de flexibil și capabil să-și diversifice și să-și ramifice semnificația inițială, prin aglutinarea de sensuri noi. Care e numitorul comun al acestor sensuri? Când a intrat *vernacularul* în vocabularul științific al folcloristicii și cum a devenit un concept nodal al etnologiei postmoderne?

Henry Glassie este primul folclorist care îl utilizează, *din perspectiva științelor etnologice*. Profesor de folclor la Universitatea Indiana, Bloomington, din S.U.A., Glassie s-a specializat în domeniul culturii materiale, studiind arhitectura tradițională specifică unor zone în care a făcut cercetări de teren¹⁷. El teoretizează conceptul de vernacular în câteva studii și conferințe de la începutul anilor '80: *Vernacular and Neo-vernacular Architecture*(1982)¹⁸; *Vernacular Architecture and Society* (1984)¹⁹, precum și în studii publicate în anii '90²⁰. Termenul era deja acreditat, de mai multă vreme, în domeniile arhitecturii și lingvisticii, dar fusese utilizat exclusiv în contextul acestor arii disciplinare.

¹⁵ Acesta este primul sens al termenului *vernacular*, conform *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)* <http://atilf.atilf.fr/>, accesat în 10.02. 2014, respectiv al doilea sens, conform Dicționarului Merriam-Webster. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/vernacular>, accesat în 08.02.2014. Substantivul *vernacular* are sensul de „mod de exprimare a unui grup sau a unei clase”, iar adjectivul înseamnă „referitor la/ caracteristic pentru o anumită perioadă, un anumit loc sau grup, în special: referitor la sau fiind stilul arhitectural cel mai cunoscut/ comun/ obișnuit al unei perioade sau al unui loc (exemplu: arhitectură vernaculară)”.

¹⁶ Conform Dicționarului Merriam-Webster, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/vernacular>, accesat în 08.02.2014.

¹⁷ Aceste zone sunt: Sudul Statelor Unite ale Americii, Irlanda, Turcia și Bangladesh.

¹⁸ Henry Glassie, *Vernacular and Neo-vernacular Architecture* (1982), conferință susținută la Universitatea Tehnică din Ankara, Turcia.

¹⁹ *Idem*, *Vernacular Architecture and Society* (1984), în “Material Culture”, Vol. 16 no. 1 (1984), pp. 5-24.

²⁰ *Idem*, *Architects, Vernacular Traditions, and Society*, în *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. I, 1990, pp. 9 – 21.

În lucrarea *Architects, Vernacular Traditions, and Society*²¹, definește vernacularul ca fiind acea modalitate culturală de a crea și de a organiza, care exprimă *împărtășirea unor norme culturale comune*, preexistente.²² Din această perspectivă, trăsăturile sale distinctive sunt: *interacțiunea directă* (om-om și om-natură), în cadrul unei *etici a participării și a egalitarismului*, care păstrează *echilibrul relației om-natură*.

În acest text, devenit canonic în bibliografia de peste ocean, etnologul interpretează arhitectura vernaculară ca „întruparea unor norme culturale care preexistă construcțiilor individuale.”²³ Astfel, tradițiile vernaculare se caracterizează prin înțelegerea și respectarea acestor norme, deopotrivă de către proiectanți, constructori și beneficiari, legați prin relații strânse. Aceasta înseamnă că, în arhitectura vernaculară, toate etapele muncii de construcție pot fi (și adesea sunt) îndeplinite de o singură persoană, care este, simultan, designer, constructor și beneficiar. De pildă, gospodarul care are nevoie de un grajd, taie câțiva arbori, îi despică cu toporul, obține bârnele și construiește grajdul în care-și va adăposti animalele. Chiar și atunci când aceste roluri nu sunt îndeplinite de aceeași persoană, „diferența implicită în privința specializării este ștearsă de experiența participării și de politica egalitară. Un om își dorește o casă. Vorbește cu un constructor. O plănuiesc împreună, pe baza experienței împărtășite, a culturii lor cu privire la ce ar trebui să fie o casă. [...] Nu au nevoie de planuri formale. [...] Creșterea detaliilor în planuri este măsura exactă a gradului dizarmoniei culturale; un plan minimal arată că ideea arhitecturală sălășluiește pe deplin, deopotrivă în mintea arhitectului și în cea a clientului. Odată pactul încheiat, clientul pregătește materialele, iar constructorul dirijează ridicarea casei, îndeplinind el însuși cele mai dificile sarcini tehnologice, în timp ce beneficiarul lucrează în rând cu ceilalți muncitori. Când totul e gata, muncitorul devine proprietarul casei.”²⁴

Dacă trăsăturile tradiției vernaculare sunt *participarea, implicarea și etica egalitară*²⁵, politicile culturale aferente vor fi, implicit, egalitare. „Aceasta nu înseamnă că toți actorii [...] sunt egali. Înseamnă că diversitatea lor interferează, aptitudinile și nevoile lor specifice se combină, ducând la beneficiul mutual. Reciprocitatea provine, de regulă, din participarea directă și solidară. Utilizatorul participă. Proiectantul construiește. Rezultatul participării este înțelegerea. Constructorul îi înțelege proiectul. Proiectantul înțelege nevoile utilizatorului. Rezultatul înțelegerii este o etică egalitară, care încurajează solicitările individuale. [...] Proiectarea, construcția și utilizarea fuzionează într-un produs proiectat eficient, construit temeinic, pe de-a întregul util și, în bună măsură, convențional. Câtă vreme etica egalitară acceptă specializarea și grade diferite de talent, pot apărea variante și schimbări discrete. Specializarea poate crește, fără a afecta procesul social: proiectantul poate să nu mai construiască, zidarul poate angaja un tâmplar [...] Însă, dacă specializarea depășește punctul înțelegerii reciproce, ordinea politică se dezechilibrează. Atunci când designerul proiectează o casă pentru o persoană pe care n-o cunoaște, dar în care el, designerul, ar dori să locuiască, baza participativă a vernacularului e pierdută, chiar dacă rămâne prezentă politica egalitară. Când designerul proiectează pentru cineva necunoscut o locuință în care el, designerul, n-ar

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 9.

²⁴ *Ibidem*, p. 12.

²⁵ *Ibidem*, p. 9.

dori să trăiască, sau atunci când muncitorului i se cere să confecționeze un element pentru un ansamblu pe care nu-l înțelege, sau când beneficiarului i se cere să aleagă dintr-o serie de obiecte, din care niciunul nu e convenabil pentru nevoile lui, atunci etica egalitară dispare, împreună cu experiența participativă.”²⁶ O altă trăsătură specifică vernacularului este păstrarea echilibrului în relația cu mediul natural: „tehnologiile vernaculare implică materiale locale – stejar verde, lut proaspăt – precum și contactul manual direct.”²⁷ Spre deosebire de acestea, tehnologiile non-vernaculare, „susținute de sisteme complicate de transport și de tehnici industriale excesive, nu au nevoie de resursa locală, nici de unelte.”²⁸ Bazate pe opoziția deschisă om-natură (ignorând faptul că omul e parte a lumii naturale, de care, conceptual, se separă), acestea etalează o *estetică a artificialității*. „Cucerirea nonșalantă a naturii, la distanță, nu este o cucerire față în față. Fierăstrăul și mașina de oțel exteriorizează – ambele – o estetică a artificialității, dar copacul pe care-l dobor cu fierăstrăul este victoria mea, pentru că am simțit transformarea cu palmele și degetele mele.”²⁹

Odată intrat în domeniul științelor etnologice, conceptul este preluat de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, care îl valorizează, generalizându-i aplicabilitatea la toată sfera folclorului. Lucrând cu Henry Glassie, pe parcursul studiilor doctorale, la Universitatea Indiana, Bloomington, Kirshenblatt-Gimblett este o continuatoare a cercetărilor acestuia, în domeniul culturii materiale. În anii 1991 – 1992, ca succesoarea lui Henry Glassie la conducerea Societății Americane de Folclor (American Folklore Society), ea este cea care introduce conceptul de *vernacular* în definirea obiectului folcloristicii. Girul dat de acest for științific și academic investeste definiția – și termenul său central, *vernacularul* – cu autoritate și putere.

Totuși, definiția dată de Societatea Americană de Folclor, în 1992, nu este datorată exclusiv Barbarei Kirshenblatt-Gimblett, ci se construiește, în bună măsură, pe abordarea propusă, încă din 1978, de eminentul folclorist Jan Harold Brunvand, într-o lucrare de referință a domeniului, *The Study of American Folklore. An Introduction*: „Folclorul este partea din cultură definită ca tradițională, *ne-oficială* și *ne-instituțională*.”³⁰ Peste 20 de ani, în cea de a patra ediție a aceleiași lucrări, va înlocui termenii *ne-oficial* și *ne-instituțional* prin *vernacular*, ținând cont de rezoluția cu care Asociația Americană de Folclor, condusă de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, își încheia simpozionul din 1992: „O afirmație de la Simpozionul Societății Americane de Folclor, din 1992 [...] descrie folcloristica ca fiind o disciplină preocupată de studiul producțiilor tradiționale, *vernaculare* și locale, precum și de modalitățile prin care tradiționalizarea (identificând aspecte din trecut ca semnificative pentru prezent) constituie un proces cultural dinamic”³¹. Prin această afirmație, Societatea

²⁶*Ibidem*, pp. 12 – 13.

²⁷*Ibidem*, p. 11.

²⁸*Ibidem*.

²⁹*Ibidem*.

³⁰ Jan Harold Brunvand, *The Study of American Folklore: An Introduction*, 2nd edition. New York: W.W.Norton, 1978, p. 20: “Folklore comprises the unrecorded traditions of a people; it includes both the form and content of these traditions and their style or technique of communication from person to person. Folklore is the traditional, *unofficial, non-institutional part of culture*. It encompasses all knowledge, understandings, values, attitudes, assumptions, feelings, and beliefs transmitted in traditional forms by word of mouth or by customary examples.”

³¹Jan Harold Brunvand, *The Study of American Folklore: An Introduction*, 4th edition, W. W. Norton & Company Incorporated, ediția a IV-a, 1998, New York, p. 24: “A statement from an AFS symposium of 1992

Americană de Folclor preia abordarea lui Brunvand, unanim acceptată în mediul științific american, dar înlocuiește termenii *ne-oficial* și *ne-instituțional* prin conceptul de *vernacular*, considerat sinonimul primilor doi. Ce are în plus acest termen față de cei care-i premere? Chiar prin modul în care se construiește, el depășește paradigma binară. Dacă *ne-oficial* și *ne-instituțional* pun în evidență relația de *opozitie*, prin particula *ne-*, care intră în alcătuirea lor, *vernacularul* nu e dihotomic, ci integrator. Din asocierea sa cu domeniul lingvistic, preia componentele de *comunicare* și *transmitere*, iar din utilizarea în teoriile arhitecturii, absoarbe noțiunile de *participare directă*, *etică egalitară* și *norme culturale împărtășite*. Toate acestea subîntind ideea de *transmitere organică a elementelor culturale*. Prin flexibilitate și permisivitate, termenul servește noii paradigme științifice, a epocii post-moderne.

Dacă folcloristica secolelor XIX – XX era fundamentată pe *dihotomii*, de tip oralitate/ scripturalitate, tradițional/ modern, artistic/ non-artistic, paradigma științifică a secolului al XXI-lea propune o viziune *integratoare*. Abordările post-moderne reciclează conceptele clasice, prin estomparea dihotomiilor, în favoarea incluziunilor. Definitorii devin: amestecul, hibriditatea, complexitatea, suplețea, integrarea, co-existența. Prin capacitatea sa excepțională de absorbție, conceptul de *vernacular* servește noii paradigme, devenind un instrument-cheie în redefinirea post-modernă a folclorului.

[...] described folklore as a discipline concerned with the study of traditional, *vernacular* and local productions [including] the ways in which traditionalizing (identifying aspects of the past as significant in the present) [is] a dynamic cultural process.”

THE REAL DIMENSION OF CONFESSIONAL LITERATURE IN THE DIARISTIC PROSE OF RADU PETRESCU

Oana Codarcea, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Mirroring reality is not one of the Radu Petrescu's targets, but it happens that the reader gets familiar with the social, political, cultural or family aspects, but only because they fall within the text and literature. All these records are extremely needful, because they transmit the echo of outdated times, but with a powerful impact on society now and then. An important issue that is outlined when reading the diaristic pages is the portrait of the artist and of the man, an approach in which the reader must engage all abilities: encyclopedic culture, discovering unintended messages, correct intuition of the grid (s) reading.

Keywords: diary, human character, scriptic space, registers, reader

Didactica Nova este singura dintre scrierile genului autobiografic care îşi asumă cea mai mare responsabilitate, căci fiind înregistrate primele date biografice, în ea trebuie explicate o mulţime de legături sau de origini. Cu toate că naratorul declară că „e un modest catalog doar, pentru mine însumi...”, aceasta este presărată cu detalii dintre cele mai monotone, destinate cititorului care îşi doreşte să creeze legături.

Povestirea din copilărie este structurată în patru părţi: naşterea în Bucureşti, mutarea în A., stabilirea la Bucureşti în vederea frecventării claselor primare şi mutarea din nou în A. Sub criptonimul A. stă oraşul Tîrgovişte, acolo unde a locuit familia o perioadă, însă toponimul real nu este devoalat în această scriere, cu toate că în celelalte jurnale informaţia apare cât se poate de clar. Oraşul de provincie apare mai mult ca spaţiu paratopic¹, fiindcă este negat, anulat, repudiat chiar. În totală opoziţie este prezentat Bucureştiul, căci, apărând şi în ficţiune ca loc la care se vor raporta personajele, acesta va funcţiona ca *axis mundi*. Se va reîntoarce în A. din a treia clasă primară. Observăm un traseu cliclic din punct de vedere geografic, iar ceea ce nu menţionează această scriere este destinaţia finală, care va fi tot Bucureştiul, astfel că acest oraş îşi justifică rolul de *axis mundi*. Cuplurile care guvernează viaţa copilului în cele două locuri este cel al părinţilor şi cel al naşilor, toate cele patru personaje fiind private de identitate nominală. Din primul cuplu, naratorul reţine imaginea tatălui, iar în cel de-al doilea apare mai pregnant rolul naşei.

Imaginea tatălui este extrem de puternică în rememorarea unor momente în care se stabileşte noviciatul (îl învaţă să citească, să picteze, să cânte), prietenia, afecţiunea paternă pentru ambii copii. Mama apare lapidar în aminirea personajului uman şi i se conturează o personalitate pragmatică. Imaginea copilului prezentă în aceste file nu e foarte departe de cea a copilului universal. Tricicleta are rolul cel mai accentuat în reprezentarea ludicului şi coincide în acelaşi timp cu o transgresare spaţială. Podul prevăzut cu lucarne, bârne, scări şi balustrade devine interiorul unei corăbii, mijloc de evadare spaţială. Se observă astfel o tendinţă de ieşire din realitate şi de anulare a unor limite spaţio-temporale. Năzbâtiile nu sunt nici ele absente, căci băiatul răneşte fata vecinilor cu o piatră aruncată peste gard, fiind aspru

¹ Pe lângă alte tipuri de paratopie, Dominique Maingueneau o stabileşte şi pe cea spaţială, care poate lua forma exilului sau a parazitului (*Discursul literar: Paratopie şi scenă de enunţare*, Traducere de Nicoleta Loredana Moroşan, Ed. Institutul European, 2007).

pedepsit ulterior. Curiozitatea corporalității se manifestă absolut firesc prin încercări de a surprinde nuditatea femeilor care se scaldă în iaz sau privind sub fustele bonei, iar durata scurtă a afecțiunii nutrite pentru o față confirmă superficialitatea sentimentului, atât de specifică vârstei, la fel cum interesul pentru institutele evidenziază încadrarea copilului într-un tipar.

Personajul uman este *homo viator* în spațiul lumesc concret. Simte realitatea, o înregistrează lacunar, suferă din cauza limitării materiale, însă nu devine angoasantă pentru spirit: „Constat unele grave lipsuri de hrană, locuință, îmbrăcăminte, unele manifestări necontrolate etc. etc., dar nu cred că astea comportă un examen ideologic – care ar interesa, probabil, pe vreun gazetar în căutare de subiecte”². Cititorul diaristului târgoviștean trebuie să se dezică de tagma acestor „gazetari”, fiindcă jurnalul nu face obiectul acestui tip de realitate, ale cărei aspecte și manifestări sunt marcate prin repetiția vocabulei „etc.”. Oglindirea realității nu este una dintre țintele propuse de Radu Petrescu pentru jurnal. Cu toate acestea, se întâmplă ca cititorul să fie familiarizat cu aspecte sociale, politice, culturale sau familiale, însă numai pentru că acestea intră în sfera textului și a literaturii.

Blamat de unii pentru ferecarea în turnul său de fildeș, Radu Petrescu înțelege radiografierea socialului prin spectrul laturii artistice, muzica, cinematografia, întâlnirile literare, deși se întâmplă să fie surprinse aspecte ale realității dintre cele mai vădite și unele, chiar banale: consumul de băutură cico, vestimentația femeilor, legăturile dintre oameni, călătorii în scop cultural. Relația cu editori, tipografi, cenzeni nu este fructuoasă. Nemulțumirile sunt declanșate în primul rând de greșelile de tipar sau de ce țin de încadrarea textului într-o anumită specie. Un capitol din *Matei Iliescu* este anunțat drept nuvelă, astfel că e hotărât să întrerupă colaborarea la *Viața românească*. Se revoltă din cauza motivației lipsei de spațiu pentru nepublicarea unui studiu. Cu toate că i se solicită formule pentru proslăvirea lui Nicolae Ceaușescu, acestea întârzie să apară: „Mi se cere... în loc de «secretarul general» să pun «tovarășul Nicolae Ceaușescu»” sau „După aceste zece minute de enigmatică, sunt nevoit să râd și să trec la stăruința *Luceafărului* de a-mi cere să scriu articole în care să figureze cuvântul *partid* și numele șefului acestuia, deși eu bag în articolele mele pumni de ace”. Aversiunea față de Mihai Ralea atinge cote maxime în timpul lecturii volumului *Cele două Franțe*, când, enervat de dezinvoltura criticului, recurge la invective (în trei limbi) și la gesturi extreme: „*Gaffeur* nenorocit, *cacata charta!* La 10.30 am aruncat **Cele două Franțe** pe geam, pe maidanul de alături, fără să izbutesc nici în felul acesta a mă liniști”³. Îi creează o impresie plăcută Miron Radu Paraschivescu și Șerban Cioculescu, iar asta se întâmplă atât datorită satisfacției de a fi găsit în ei cititorii cărui se adresează textul său, dar și grație amabilității de care dau dovadă.

Prezent și în același timp străin este o saga a oamenilor de cultură din anii '70, '80, al căror centru este Bucureștiul. Nu se insistă pe acest aspect picant al vieții culturale, însă fenomenul este prezent cu divorțuri, înmormântări, conflicte, prietenii, impresii reciproce între oameni pe care majoritatea dintre noi îi cunoaștem prin operele lor, astfel că legătura creată e directă și vie, iar senzația este de „monden literar” autentic. O astfel de receptare a jurnalului l-ar nemulțumi pe autorul acestuia, însă, cu riscul asumat, trebuie să observăm că pe

² Radu Petrescu, *Prizonier al provizoratului: jurnal 1957 – 1970*, Ediție îngrijită de Ruxandra Mihăilă, Tabel cronologic de Adela Petrescu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002, p. 33.

³ *Ibidem*, p. 28.

lângă informațiile ce țin de creația și ritmul propriilor scrieri, fenomenul publicistic bricolat prin povestiri disparate se încheagă la lectură dezvăluind dedesupturi capabile să formeze o diegeză aparte.

Un eveniment tragic extrem de important pentru fiecare cititor interesat de cunoașterea actualității în toate formele ei este însemnat la 11 martie 1977. Sunt descrise vuietul mulțimii de pe străzi, zgomotul produs de claxoanele automobilelor, tabloul dărâmurilor. În toată această dezordine, autobuzele și troleibuzele își urmează traseul. Radu Petrescu declară, în acest jurnal, că se simte neputincios a descrie în cuvinte cele întâmplare și văzute. În timpul cutremurului, moare Al. Ivăsiuc. La câțva timp după seism, când încă se căutau supraviețuitori și se demolau clădirile grav avariate, folosindu-se de acest pretext al demolărilor și al reparațiilor, se distruge biserica la care a cântat Nicolae Filimon, însemnare care face trimitere clară la ostilitatea regimului comunist față de cultul creștin. Toate aceste consemnări sunt extrem de trebuincioase, pentru că transmit cititorilor de azi ecoul unor vremuri revoluate, dar cu puternic impact asupra societății de-acum și de-atunci.

Paginile acestui jurnal sunt o mărturie clară a interesului față de artele plastice și arhitectură. Radu Petrescu este un cunoscător al cărui prim merit este preocuparea pentru operele expuse în galerii și muzee, considera prietenul său, pictorul Paul Gherasim. Participă la multe expoziții, vernisaje, iar periplul care cuprinde vizitarea muzeelor și a catedralelor din timpul voiajului din Anglia și Franța joacă un rol important în crearea legăturilor cu literatura. Popularitatea dobândită are și un revers al medaliei în cazul acestui scriitor. Prietenia cu târgoviștenii se șubrezește, timpul alocat scrisului se reduce din cauza participărilor la evenimente culturale sau a recenziilor solicitate de anumiți cunoscuți și chiar dacă îl onorează, îl distrag de la activitatea autoimpusă. E absolut normal ca o astfel de staționare să nemulțumească un om pentru care viața în afara literaturii nu exista, iar lamentările pricinuite de aceste întreruperi sunt expuse fără rețineri.

Înregistrările din 1963 includ și notațiile din 1979, făcute cu ocazia vizitării Parisului și a Londrei. Partea aceasta are un caracter descriptiv, fiind făcute câteva analize ale tablourilor văzute în cele două capitale și spațiul alocat notației zilnice este mult mai vast decât până în acel moment. Pe 20 decembrie este internat din cauza unor dureri abdominale. Panorama de la fereastra camerei de spital îi oferă o nouă perspectivă asupra clădirilor văzute acum dintr-un alt unghi. La fel de detaliate și de vaste sunt înregistrările din timpul călătoriei prin Moldova și Ardeal, deplasare făcută în interes de serviciu cu cei de la Institut în iunie 1963. Însemnările sunt extrem de valoroase, întrucât surprind realitatea orașelor Buzău, Focșani, Odobești, Măreșești, Piatra-Neamț, Miercurea-Ciuc, Brașov. Mausolul de la Măreșești impresionează prin prestanță, dar dezamăgește prin degradare; orașele din Moldova îi apar mai puțin „clădite” decât cele din Ardeal.

Anunțul plecării la mare suscită entuziasmul copilului în *Didactica*, atât datorită sonorității termenului, cât și realității pe care o desemna. Pregătirile declanșează emoții puternice, cu atât mai autentice cu cât scrierile de ficțiune înglobează scene cu acest element acvatic. Relatarea unui asemenea voiaj se bazează pe dezvoltarea cronotopului călătoriei. Deplasarea spre Constanța (peste Bărgan) se face cu trenul în timpul nopții, de la Constanța la Mangalia drumul se parcurge cu autobuzul, iar spre locul de cazare cu trăsura. Oricât de paradoxal ar părea primele două mijloace de locomotie nu favorizează actul privirii, atât de important la Radu Petrescu. Trăsura însă devine vehicul locomotor spațial și temporal, căci

ochiul înregistrează hotelul Steaua mării, faleza și ruinele unor terme din vechiul Callatis. Cimitirul Bellu este prezentat concis, doar ca loc al înmormântării unui coleg de clasă, iar mănăstirea Pasărea este un spațiu bucolic al copiilor care aleargă prin iarbă. Ipostaza naratorului este aceea a unui cicerone care face un tur al orașului Tîrgoviște, impresia de transfer în spațiu și timp fiind extrem de autentică datorită detaliilor și a atmosferei. Se refac astfel câteva trasee turistice ale zonei, cititorul fiind condus până la capătul spațiului antropic prin zone care pot deveni stații: școala de fete nr. 1, strada Ion Eliade Rădulescu, Calea Domnească, școala primară nr. 4, o brutărie, un atelier de mobile, institutul de fete Bazilescu etc. Bucureștiul este locul de care se leagă în principal primii ani de școală.

Proiectul diaristic dezvoltă în subsidiar tema transformării individului sub influența iubirii. Ca orice student provenind dintr-o familie modestă, acesta nu are parte de un trai confortabil în timpul studenției în București. Lipsurile sunt resimțite la nivel organic: „Sunt netuns, ciorapi murdari și rupți. La cămin un coleg antipatic îmi oferă o felie de pâine cu șuncă și primesc”⁴ sau „A treia zi de când nu mă hrănesc decât cu pâine și cu apă, în afară de ceaiul de dimineață”⁵. Platoșa împotriva acestor neajunsuri va fi existența paralelă în spațiul cărții. Nu diminuăm rolul familiei și al apropiaților, însă vom observa că într-o oarecare măsură relația cu cei apropiați își găsește coordonate tot în spațiul scriptic.

Cu prietenii târgovișteni comunică mai eficient parcă prin intermediul cărții, căci fiecare dezvoltă în paralel sau în prelungirea celui alt aceleași teme și idei. Își oferă reciproc scrieri nepublicate pentru o primă impresie critică, însă chiar dacă feedback-ul nu este favorabil nu vor interveni în planul cărții.

Fără intenția de a reduce calitatea umană, copiii devin obiect de observație pentru jurnale. Sunt înregistrate visurile acestora, primele încercări de a rosti cuvinte sau fapte firești, comportamentul infantil fiind prezentat gradual, astfel că diaristul în ipostaza de tată are posibilitatea să urmărească evoluția celor doi copii și transformările la care îi supune ritmul biologic.

Cartea intermediază și mai pregnant relația cu Adela Petrescu, fiindcă legătura lor se manifestă și sub forma unei bune colaborări. Ea îl ajută la scrierea unor articole, ascultă înregistrările la magnetofon ale textelor soțului său și emite opinii critice în privința unor scrieri. Mai mult decât atât, cei doi se întâlnesc și în spațiul artelor vizuale. Pictura și desenul sunt pasiuni comune, iar teatrul, filmul sau opera sunt forme de artă prezente în viața cuplului. Este o legătură atât de intensă, încât anumite aspecte capătă dimensiuni fictive. Înainte de a o întâlni pe Adela, suntem înștiințați de ceea ce ar putea fi prima experiență erotică. Comportamentul lasciv și categoric al unei prostituate inhibă declanșarea impulsurilor sexuale. Cu toate acestea tânărul nu-și uită manierele și o conduce pe fată până la tramvai. Refuzul pare să intuiască întâlnirea cu marea iubire, astfel că jurnalul, în ansamblul său, este o demonstrație de loialitate prezentată analeptic celei ce avea să îl însoțească pentru tot restul vieții.

În *Oceanul întors*, diaristul îi dedică soției sale întreaga activitate literară și stabilește corespondențe între inițialele numelui soției sale și criptonimele prezente în

⁴ *Idem, Catalogul mișcărilor mele zilnice. Jurnal 1946-1951/ 1954-1956*, Editura Humanitas, București, 1999., p. 36.

⁵ *Idem, Prizonier al provizoratului: jurnal 1957 – 1970*, Ediție îngrijită de Ruxandra Mihăilă, Tabel cronologic de Adela Petrescu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002, p. 84.

Didactica nova și *Matei Iliescu*: „A. orașul care începe alfabetul. *Matei* al meu se va petrece deci în orașul N., pentru că A și N sunt inițialele ei de domnișoară (n.n. Adela Nicolau) și îi voi dedica *astfel* scrisul meu.”⁶. *Didactica* este o prezentare a etapei de preformare a unui individ, iar romanul de debut înfățișează evoluția unui personaj sub influența celui mai important sentiment. Cele două criptonime se justifică astfel, câtă vreme înainte de căsătorie, omul trebuie să parcurgă cele două etape.

Revenind la perioada studenției, Radu Petrescu o întâlnește pe viitoarea soție la cursuri, în prezența căreia simte nevoia să lucreze la aspectul său, înfășurându-și astfel în jurul brâului o draperie albă pentru a nu părea atât de firav, jenându-se de posibilitatea descoperirii intenției de către „poloneză” așa cum o credea. Îi conturează portretul astfel: „Splendid cap prelung, roz și delicat, ochi mari oblici, precis tăiați, verzi”⁷ sau după câțiva ani de căsnicie: „Cu Adela care e o minunată tânără femeie, la Herăstrău...”⁸. Sentimentele pentru ea sunt atât de profunde, încât, mutând un scaun pe care a stat ea, îi vine să plângă, simțind lemnul contaminat de ființa ei sau plânge împreună cu Adela atunci când aceasta îi provoacă senzația că a fost părăsit în momentul în care îi lasă brațul pentru a se încheia la pardesiu. Personajul uman își declară față de iubirea, admirația și recunoștința pentru soția sa, alintată „Pupi”, „maestru” sau numită misterios „ea”. Oricât de impersonală ar părea această formă pronominală, în *Oceanul întors* ea capătă valențe fictive, căci este învăluită în mister. Cititorul este martor constant al întâlnirilor cu „ea”. Lipsa unui nume sau a unui alint conferă senzualitate și parfum personajului. Declarațiile de afecțiune sunt expuse direct, iar profunzimea sentimentului este transmisă prin gesturi, reacții, planuri. În lipsa Adelei din oraș, tânărul îndrăgostit se îmbracă în hainele ei și se deplasează către casa acesteia. Așezându-se pe scaunul pe care a stat soția sa, începe să plângă când simte că lemnul a fost impregnat de ființa ei.

Prin urmare, relația conjugală din cuplul Petrescu se bazează pe respect, atracție și admirație, ingrediente necesare pentru ca formula alchimică să se concretizeze în iubire, după cum declara cândva Aurora Liiceanu. Admirația se materializează prin apelativele de alint sau prin interesul manifestat pentru creația celui alt. Scriitorul nu se preocupă doar de pasiunea pentru pictură a soției sale, dar consideră fenomenale anumite aspecte ale tehnicii acesteia. Folosește adjective apreciative ca „remarcabil”, „excelent”, „reșit”, „replică excelentă”, „admirabil”. Există momente în care ar dori să joace rolul lui Don Juan. Dacă ar fi implicat măcar într-o escapadă nu ar fi vorba despre o lipsă de loialitate față de soția sa, ci despre o re(confirmare) a masculinității și a orgoliului personal. O astfel de aventură ar fi o plăcere ce măcar o dată în viață nu ar trebui refuzată. Însă, așa cum reiese din paginile jurnalului, nu va avea parte de satisfacția unei intrigi amoroase ilicite, nu datorită activării vreunor simțuri morale, ci pentru că nu va găsi o femeie disponibilă în acest sens.

Un aspect important care se conturează pe parcursul lecturării paginilor diaristice este autoportretul artistului și al omului Radu Petrescu, demers în care *cititorul-model*⁹ trebuie să-și angreneze toate abilitățile: cultura enciclopedică, descoperirea unor mesaje

⁶ *Idem*, *Oceanul , întors*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 292.

⁷ *Idem*, *Catalogul...*, ed. cit., p. 133.

⁸ *Ibidem*, p. 368.

⁹ Umberto, Eco, *Limitele interpretării*, Traducere din italiană de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun Ed. Polirom., 2007.

neintenționate, intuirea corectă a grilei(lor) de lectură. Ioan Holban¹⁰ e de părere că omul din jurnalul intim este unul construit, nicidecum omul „din acte” care există în realitate. Protagonistul jurnalului devine gândire atunci când analizează evenimentele trecute prin filtrul rațiunii pentru a se transforma în literatură. Fiind vorba de un produs literar, există și elemente biografice care se ficționalizează.

Bibliografia operei:

Proze (Didactica Nova, Sinuciderea din Grădina Botanică, Jurnal, În Efes), Editura Eminescu București, 1971.

O singură vârstă, Editura Cartea Românească, București, 1975.

Oceanul întors, Editura Cartea Românească, București, 1977.

A treia dimensiune, Editura Cartea Românească, București, 1984.

Catalogul mișcărilor mele zilnice. Jurnal 1946-1951/ 1954-1956, Editura Humanitas, București, 1999.

Correspondență; Sinuciderea din Grădina Botanică, Ediție de Marta Petreu și Ana Cornea, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2000.

Prizonier al provizoratului: jurnal 1957 – 1970, Ediție îngrijită de Ruxandra Mihăilă, Tabel cronologic de Adela Petrescu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002.

Pentru buna întrebuințare a timpului, Ed. Paralela 45, Pitești, 2009.

Prezent și în același timp străin, Ed. Paralela 45, Pitești, 2011.

Bibliografie critică:

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Traducere din italiană de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun Ed. Polirom., 2007.

Holban, Ioan, *O istorie a jurnalului românesc*, Ed. Tipo Moldova, Iași, 2009.

Ilieș, Ioan, *Posteritatea lui Radu Petrescu*, Ed. Tipomur, Tîrgu-Mureș, 1993.

Le Rider, Jacques, *Jurnale intime vieneze*, Traducere din limba franceză și prefață de Magda Jeanrenaud, Ed. Polirom, București, 2001.

Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, Ed. Univers, București, 2000.

Maingueneau, Dominique, *Discursul literar: Paratopie și scenă de enunțare*, Traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, Ed. Institutul European, 2007.

Maingueneau, *Pragmatică pentru discursul literar*, Traducere de Raluca-Nicoleta Balațachi, Ed. Institutul European, Iași, 2007.

Manolescu, Ion, *Literatură memorialistică*, Ed. Humanitas, București, 1996.

Marga, Delia, *Introducere în analiza discursului, cu referire la istorie și sfera publică*, Ed. Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2003.

¹⁰ Ioan Holban, *O istorie a jurnalului românesc*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2009.

WONDERLAND AND THROUGH THE LOOKING GLASS. THE MIRRORING OF VICTORIAN SOCIETY, CULTURE AND CIVILIZATION IN THE WORLD OF FICTION

Andreea Sâncelean, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: Literature is a means of transmitting social and ethical values, even if the author chooses to do so by creating a parody of the world he chooses, or is obliged indirectly, subconsciously, to mirror. The two worlds created by Lewis Carroll in his Alice adventures are used, although the author does not specifically stress this, to reveal the truth (or "his" truth) about Victorian society, more exactly about the destiny of children and future adult women in a world dominated by rigid rules, roles and a suffocating sense of morality.

Keywords: Victorianism, femininity, parody, fantasy, authority

Despite the fact that art had been considered to be a mere imitation of reality, based on the concept of *mimesis*, for a long time, starting mostly with the 19th century, that brought a new definition of fantasy, the relationship between the two has been a topic of debate, which triggered many changes (Doležel, 1998:39). As a consequence of the possible-worlds theory formulated by Leibniz followed by the literary ones introduced by Breitingger, Bodmer and Baumgarten (Doležel, 1998:44-49), fantasy is broadly seen nowadays as having its own place, one located in a parallel dimension to reality, but which is strongly linked to the latter, which becomes its source of 'inspiration' (Jackson, 1981:21). And the eccentric, unusual, surprising worlds created by the British author Lewis Carroll in *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) and *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) are no exception, elements that mirror the Victorian culture and society being present throughout Alice's initiation in the world of the 'well-bred' middle and upper-class adults. By the use of irony, parody, humour and nonsense, Carroll shows not necessarily the negative aspects of British society, family life, rules and principles, but the darker corners, the ones that have been hidden from the public eye in the struggle to portray an ideal way of living. And he does so by reflecting this world through the innocent eyes of the child, and not any child, but a young lady. The reason behind Carroll's choice has raised numerous questions, starting from some related to pedophilia (which were also determined by his relationship with children in real life) to the idea that he was extremely preoccupied by the changes that society forced little girls to go through as they grew up. The first reason for his choice lays in the fact that Carroll created the story as he was having tea one summer afternoon with Alice Liddell, with whom he had a very affectionate relationship, her sisters and his friend, Robinson Duckworth. Furthermore, the British author was much more relaxed in the company of little girls in general, possibly due to his sensitivity, shyness and effeminate personality, which made him stutter and give up playfulness and humour mostly when he was around boys and men (Carpenter & Prichard, 1999:98). It is precisely his nature that may have allowed him to access more easily the inner world of children and, more precisely, of little girls and to try to subvert the real world which he saw as trying to spoil their desire for adventure and freedom, curiosity and imagination.

In the process of subverting reality through the fantastic worlds created, Carroll also focuses on the way femininity is defined in Victorianism. In this period, the feminine ideal is defined as being closely related to motherhood, family and the home, the woman's main roles representing her as a loving, caring and pure being, 'an angel' of the house. Inside the haven that is the home she has many responsibilities, all of them related to taking care of the family and her husband's fortune, making sure that everything has its right place, including the servants, and is well organized: "the whole of the internal administration is in her hands – she has the management of the children and of servants, she can make her husband's home happy or miserable, she can increase his estate by the management and frugality, or she can reduce him to beggary by her willfulness or extravagance." (Mitchell in Langland, 1995:46) But when put into contrast with the male figure, she is seen as being submissive and passive, with no other interest than being a good wife (and mother). Besides these qualities, respectful Victorian women are seen as the embodiment of virtue and morality, the desire of the flesh having nothing to do not even with their most intimate thoughts. As a consequence, they are seen as "the image of a contemporary Virgin Mary - dedicated to the Christian principles, sensitive, kind, fragile" (Sâncean, 2012:10), who could never wrong or disappoint their loved ones and, most of all, society. Of course, when considering all these characteristics, the reference point are the women from the middle and higher classes, as they were considered to be the ones respecting the etiquette, while the ones belonging to the working class, the less educated and wealthy ones (since the two were seen as going hand in hand), were disregarded and perceived as less virtuous and as being more like "females", than "ladies". This idea is obviously related to sexuality and sensuality, the relationship between these and the ideal mother and wife being seen as an oxymoronic one. It is a 'flaw' that Carroll detects in the Victorian society and mirrors in his first *Alice* book, in an exaggerated manner, when the heroine meets the Pigeon, the image of the ideal Victorian woman and who become hysterical when she mistakes Alice as a serpent, a possible threat from what is a symbol of eroticism (Chevalier & Gheerbrant, Vol.III, 1994:308).

The situations of mistaken identities that Alice goes through are not few, as both in *Alice's Adventures in Wonderland* and in *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* she gets extremely confused when other characters take her as somebody else. These situations, along with others, are used by the authors as warnings for Alice, their purpose being to help the heroine become aware of the 'dangers' that lie behind social morality and the structures it triggers. John Goldthwaite in his book *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America* analyzes some of these episodes in the first *Alice* book, where he identifies five of them that stretch from the chapter *The Rabbit Sends in a Little Bill* to *The Queen's Croquet-Ground* (1996:127), along with the ones present in *Femininity between Fantasy and Reality: Escaping to Wonderland*, by Sâncean Andreea (2012:60-64).

The first warning that Carroll inserts is related to the prize Alice receives from the Dodo after participating at the Caucus Race – a thimble. Although it might seem an arbitrary object that Alice herself finds by mistake in her pocket, the thimble carries a very strong message – as a future wife and mother, the heroine is very likely to be put in the situation to spend her days by simply performing her duties in the house, without any sign of spontaneity or adventure. This episode is strongly related to the one in which the White Rabbit mistakes

Alice for his maid, sending her to fetch his gloves, which comes to reinforce the very possible roles the heroine will have to take over in her adult life. These two episodes work only as a prelude to the one in which Alice meets the embodiment (an exaggerated one, as Carroll uses parody and irony throughout his books) of the Victorian ideal when it comes to femininity – the Pigeon. After making her nest “in the highest tree in the wood”, she is horrified at the sight of an immense creature that is Alice, that she mistakes for a serpent. The contradiction between the two beings is evident: the Pigeon, symbol of purity and peace, but also of the Victorian mother who is blinded by her duty to protect her offspring, thus becoming irrational and hysterical, would do anything to get rid of the female serpent that threatens her and her family’s integrity, not only from physically, but also morally, as the snake is the symbol of sexuality and eroticism, not only of evil (Chevalier & Gheerbrant, Vol.III, 1994:308):

‘As if it wasn’t trouble enough hatching eggs,’ said the Pigeon; ‘but I must be on the look-out for serpents, night and day! Why, I haven’t had a wink of sleep these three weeks! (...) And just as I’d taken the highest tree in the wood,’ continued the Pigeon, raising its voice to a shriek, ‘and just as I was thinking I should be free of them at last, they must needs come wriggling down from the sky! Ugh, Serpent!’

(Carroll, 1998:47-48)

Following the encounter with the over-protective mother, Alice is given the chance to meet a few anti-models through characters like the Duchess, her Cook and the Queen of Hearts. While the Pigeon’s only purpose seems to be behaving as a good mother, the Duchess is her exact opposite, shocking Alice this time with her carelessness and aggressive behaviour. Unlike the Pigeon, she does not care at all for the well-being of the child she has in her care; on the contrary – she seems to loathe him from the bottom of her heart, this being obvious when reading the lyrics of the lullaby she sings while rocking the baby violently:

‘Speak roughly to your little boy,
And beat him when he sneezes:
He only does it to annoy,
Because he knows it teases. [...]’
I speak severely to my boy,
I beat him when he sneezes;
For he can thoroughly enjoy
The pepper when he pleases!’

(Carroll, 1998:54-55)

Because of the Duchess’s lack of sensibility and interest in her responsibilities related to the home and family, that she clearly despises, the kitchen itself, where Alice finds her together with the baby and the Cook (who is as crazy and violent as the head of the household), is a chaotic and noisy place, resembling a battlefield where kitchen items, food and pepper fly around accompanying words and gestures that are strikingly grotesque. It is no wonder why, after rescuing the baby boy from the Duchess’s kitchen, Alice realizes that he soon transforms into a pig.

In the same register, there is also the Queen of Hearts – the authoritarian woman, with absurd rules and punishments, who seems to enjoy beheading anyone who dares to contradict

or upset her in any way. The Queen is so abusive that she sentences everyone to death during the game of croquet, except the King and Alice, the latter managing to avoid this by being as courteous as possible and keeping her temper. Her encounter with the Queen of Hearts proves to be one of the most challenging for the heroine, as this tyrannical character seems to be the peak of the anomalies social rules and limitations may create in the fantasy world – she is “the grotesque representation [of the] Victorian feminine principle in its complexity, becoming a nightmare of hysteria, tyranny, and nonsense for little girls as they look up to what is going to come of them when they grow up.” (Sâncelean, 2012:64)

Alice goes through similar frustrating experiences in the second *Alice* book, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, where she meets two queens – the Red and the White Queen. The two are not as aggressive as the Queen of Hearts, but whenever she is in their company, the heroine feels either irritated, or extremely bored and fed up with their absurdities and nonsense, the two characters working not only as representations of femininity, but also of authority that seems to have to purpose in both of Carroll’s worlds.

The concept of authority proves to be one difficult to digest for the author, who tries to subvert it throughout the two books. He perceives it as a fault of Victorian society, but it is one that can be found in almost all kinds of societies – the ‘instinct’ of obeying figures of authority without even questioning them. Carroll’s attitude towards authority is visible when the Cheshire Cat refuses to kiss the King’s hand as it is accustomed, this triggering the latter’s furious order to behead the Cat, thing that proves to be impossible since it refuses to show its body (Sâncelean, 2012:47). This character, who proves to be Alice’s only friend in Wonderland, is none other than the author himself, who chooses to show his deepest and most authentic opinions towards authority not in the real world, but in the one belonging to fantasy.

Carroll’s attitude in this matter can also be identified in the way he treats aspects of life that are usually taken very seriously in reality, like the trial and the dinner Alice participates to, along with other authorities of the two worlds – the Kings and Queens. The satirical representation of the trial spreads along two chapters in the first *Alice* book – *Who Stole the Tarts?* and *Alice’s Evidence*. What is a concept treated with the utmost seriousness and responsibility in the real world, has its rules turned upside down and even abolished in Carroll’s narrative. The jurors are “creatures”, that write their names on plates at the beginning of the trial so as not to forget them until its end; also, the notes that they take during the trial do not respect the witnesses’ declarations, giving the impression that they do not have a very clear idea about what their responsibilities are. The same impression is given by the King, who, after hearing the accusation wants to give the verdict without listening to the witnesses, whose declarations seem to have almost nothing in common with the cause that is being judged. Furthermore, Alice herself, who knows nothing about the stolen tarts, is called as a witness, but is later asked to leave the court as she is too tall. Despite all these peculiarities, the heroine seems to be the only one who realizes that the procedure of the trial is not going the way it should, although she is just a child who has never been in a court before. But the fact that Carroll gives the child more credit than the adults is a tendency that is observed throughout the two books, as the author “took the child’s side and showed the grown-ups to be an uncivil lot, making and breaking the rules to suit themselves while holding Alice to a standard of courtesy and grace.” (Goldthwaite, 1996:127)

The same characteristics are to be found in *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* after Alice becomes queen and is obliged to give a dinner-party to celebrate her new title, a moment defined by chaos and lack of manners, both Queens and the other guests' behaviour determining the heroine to compare them with "pigs in a trough" (Carroll, 1998:198). Exasperated by the grotesque and lack of common-sense she witnesses in both books, Alice decides to end both the trial and the dinner-party by giving up etiquette and politeness, then confronting authority and turning against it.

Besides criticizing the figures of authority, which he portrays as masks that may hide shallowness and profound flaws, Carroll also satirizes Victorian etiquette, which is so highly valued by the middle and upper-class of his time. He does so mostly by the contrast created between Alice and most of the characters she meets, who expect the heroine to show them respect and obedience, while they keep interrupting and contradicting her, and, ultimately, having a very insulting attitude. The episode which perfectly represents Victorian society and the contradiction between the image it tends to create about itself and its true 'identity' is the one in which Alice meets the flowers from the Looking-Glass World. These seem to be so preoccupied with appearances that they misjudge Alice, who is, after all, human, and try to diminish her value based on what she looks like:

'It isn't manners for us to begin, you know,' said the Rose, 'and I really was wondering when you'd speak! Said I to myself, "Her face has got some sense in it, thought it's not a clever one!" Still, you're the right colour, and that goes a long way.' 'I don't care about the colour,' the Tiger-lily remarked. 'If only her petals curled up a little more, she'd be all right.' (Carroll, 1998:95)

But the British author also 'attacks' etiquette and the standard Victorian education in a more subtle manner than his parodies of different typologies through the characters he creates and real-life situations – he does this by subverting well-known and very cherished children's poems of this period, which were used by adults for didactic purposes. Carroll recreates these, emptying them of their main purpose and transforming them into playful, humorous reading experiences that are "are all rebellious in exactly the way that children are rebellious." (Nilsen, 1998:246) Consequently, poems like "How Doth the Little Busy Bee", "Tis the Voice of the Sluggard", "The Star", "The Old Man's Comforts" and "Will You Walk Into My Parlour? Said the Spider to the Fly" become "How Doth the Little Crocodile", "Tis the Voice of the Lobster", "Twinkle, Twinkle, Little Bat!", "You Are Old, Father William", and "The Lobster Quadrille" (Nilsen, 1998:246, Carpenter & Prichard, 1999:17), which, "instead of filling their heads with lessons of obedience, hard-work, respect, and humbleness, [...] have a single purpose—the one of entertaining children and showing them a good time." (Sâncelean, 2012:69).

Through his *Alice* books, Lewis Carroll recreates reality, by subverting the rigid rules and limitations imposed by Victorian society, shedding a light on its obscure corners, hidden behind respectability and morality. The heroine that ventures in the fantasy worlds is given the chance to reinforce her inner self after going through difficult experiences and even a profound identity crisis and to see a glimpse of 'truth' in the mirrored image of Victorian principles, values and way of living.

References

Primary Sources

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Carroll, Lewis. *Scrisori pentru Alice (1842-1898). Opt sau nouă sfaturi înțelepte pentru compunerea scrisorilor (1890)*. (Antoaneta Tănăsescu, ed.) București: Editura MondoRo, 2011.

Secondary Sources

Altick, Richard D. *Victorian People and Ideas*. New York: W. W. Norton, 1973.

Carpenter, Humphrey, and Mari Prichard. *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *Dicționar de simboluri*, Vol. I-III, București: Editura Artemis, 1994

Doležel, Lubomír. *Poetica occidentală*. București: Editura Univers, 1998.

Goldthwaite, John. *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*. New York: Oxford University Press, 1996.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. New York: Methuen & Co, 1981.

Langland, Elizabeth. *Nobody's Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.

Nilsen, Don L. F. *Humor in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Literature: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1998.

Sânceanu, Andreea. *Femininity between Fantasy and Reality: Escaping to Wonderland*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012.

THE LITERARY ERRANCY¹ AND THE EXILE AS AN EXISTENTIAL CONDITION: BENJAMIN FONDANE FACING HISTORY

Speranța Milancovici, Assoc. Prof., PhD, "Vasile Goldiș" University of the West, Arad

Abstract: Although lately, it has been frequently written and spoken about Benjamin Fundoianu / Benjamin Fondane, his writings still have enough uncharted areas, unexplored facets, little known issues or allegations, that sometimes need to be corrected, completed or more closely investigated.

Ever since the first phase of tackling a subject related to the social or literary personality of the one who named himself, according to circumstances or his own structure, Wexler, Fundoianu or Fondane, it must be said, unfortunately for our cultural geography, that he was among the writers that were not always properly appreciated. One of the causes that lead to this was the insufficient knowledge of his work, which, at a closer evaluation, put him, without a doubt, among the great Romanian avant-garde ambassadors.

Moreover, Benjamin Fundoianu's enrolment in the literary and journalistic context of that time was particularly significant, both due to the value of his theoretical and practical contribution, as well as due to the perspectives which we can appreciate that would have presented to him, if he hadn't been subjected to such a tumultuous and tragic existence.

An aspect which seems not to have stirred up too many interpretative impulses is the continuity or discontinuity directions, between the poetry of the author in Romanian and the one in French. A detailed search amongst the French literary critique tomes shows us that it deals, to some extent, with the side corresponding to it, the language barrier or maybe, the lack of interest making it stop at this phase of the research. On the other hand, the domestic critics have dedicated pages in volumes or magazines, without relying on a comparative study.

This is, of course, one of the essential intentions of the present paper, in order to fill a gap that the Romanian exegesis, but also the French one. These aspects, mostly ignored by the literary critics, prove themselves to be more significant than a superficial research might have indicated, because they reach several compartments: linguistic, stylistic, thematic, structural.

Keywords: Benjamin Fondane, exile, comparative approach, poetry, avant-garde

Cunoașterea vieții și operei lui Benjamin Fundoianu / Benjamin Fondane, scriitor român, evreu de origine, născut în 1898, cetățean francez începând cu anul 1938, devenit, din nefericire, una din sutele de mii de victime ale nazismului (1944), constituie nu doar un punct necesar pe harta configurației culturale a țării de origine și a celei de adopție, ci și o datorie de re-asumare a unei personalități a cărei amprentă europeană, în cel mai deplin sens al termenului, susține în mod solid ideea valențelor formative și a potențialității generative a solului cultural autohton.

Un scriitor care, în scurta sa existență, și-a risipit cu aplomb energiile vieții pe două continente, iar pe cele creatoare în mai multe expresii lingvistice și în diferite arii artistice, reclamă o abordare atentă și, în egală măsură, interdisciplinară. O cercetare a operei sale implică circumscrieri ce depășesc aria preocupărilor literare, păstrându-se în același timp în sfera artei.

O abordare simetrică, vizând etapele românească și franceză ale creației, care să pună atent sub lupă zonele interferente (prilejurile fiind la tot pasul) considerăm a fi modalitatea eficientă pentru descrierea „priveliștilor” eseisticii, poeticii, dar și filosofiei sale sau a foarte interesantei activități de cineast.

¹ “To err” is used here to transcribe an intellectual and moral action, so we understand errancy is an existential type of wandering.

Ne-am propus, din această perspectivă, ca printr-o serie de studii deja publicate sau în curs de structurare, să clarificăm, în cât mai mare măsură, chestiunile litigioase întreținute de critica timpului și devenite oarecum poncife. În acest sens, considerăm valide trei direcții de studiu privind (1) înclinația (aproape naturală, organică) a lui Fundoianu spre cultura franceză, (2) umplerea spațiului pe care exegeza românească și cea franceză l-a ignorat până în prezent și (3) realizarea unei imagini panoramice, absolut necesare pentru înțelegerea deplină a personalității sale artistice.

Începuturile sale creatoare se situează clar sub zodie franceză. Baia de cultură occidentală a determinat formarea unui rafinat intelectual, grefându-se pe o memorie prodigioasă și o disponibilitate culturală de excepție. Așadar, Fundoianu a crescut, biologic și spiritual, sub influență franceză.

Preferințele literare românești ale lui Fundoianu sunt scriitorii de primă mână, aleși din categorii, genuri și epoci diverse, după un cert criteriu estetic-valoric, precum și preferințele franțuzești. La fel, colaborările scriitorului în presa românească și franceză, reprezintă, ca în toate celelalte situații, o alegere semnificativă, aceea a familiei de spirite înrudite simpatetic cu el. Din „familie” fac parte Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Ion Creangă, D. Anghel, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Minulescu, Al. A. Philippide, dar și Huysmans, Mallarmé, Gide, Verhaeren, Fr. Jammes, Renan, Marcel Proust, Albert Thibaudet, Rémy de Gourmont.

De aici rezultă „formula” auctorială, înalt selectivă în care par a conviețui tradiționalismul cu modernitatea și avangarda. Procedând sistematic, am supus subiectul demersului științific de față unui examen cuprinzător și diferențiat în tipologii, al căror punct de plecare ca și de final îl reprezintă focalizarea textelor scrise în limba română (poezii, articole, eseistică) în problematica reluată în articolele din spațiul cultural francez. Faptul este frapant, nu atât prin transgresarea ideatică dintr-o cultură în alta, cât prin numeroasele consecințe decurgând de aici, ordonate într-un program de creație coerent și congruent.

Critica mai recentă a încercat, prin argumente solide și suficiente, să înlăture ipoteza unui Fundoianu tradiționalist. În ceea ce privește aderarea sa la avangardism, discuția este încă deschisă, cu referire îndeosebi la etapa franceză a activității lui². Însă avangardismul, după cum preciza esențial Mircea Martin, în monografia dedicată lui Benjamin Fundoianu, implică, în primul rând, o opțiune teoretică, iar în articolele lui Fundoianu - Fondane nu pot fi întâlnite documente ale unei adeziuni la avangardă. Însă pot fi reținute numeroase și substanțiale rezerve față de unele dintre mișcărilor de acest fel.

Într-adevăr, *Prefața*, scrisă în 1922, este un exemplu de negare a tradiției autohtone, gest care ar putea fi atribuit unei orientări avangardiste. Însă implicațiile considerațiilor din sus-numita prefață sunt cu mult mai profunde și trimit spre alte coordonate socio-culturale, care au suscitat, și continuă să o facă, discuții speciale, nu din perspectiva radicalismului unor afirmații hazardate, ci din cea a unei lecturi de subtext, în concordanță cu ideea autorului însuși, potrivit căreia o carte nu e doar o atitudine, ci și o dovadă de dragoste.

Mult discutatul text se constituie într-un atac, pe cât de vehement, pe atât de nedrept, la adresa culturii române. Aceasta este prezentată drept o colonie a culturii-matrice franceze,

² Fundoianu / Fondane a stat, de-a lungul existenței sale, la distanță de adeziunile avangardiste, cu excepția grupului *Discontinuité*, în 1928.

autorul stigmatizând toată producția autohtonă, excepțiile pe care le acceptă, totuși, nefăcând, prin numărul lor extrem de redus, decât să întărească regula. Firește, un astfel de manifest nu a rămas fără ecou, stârnind reacții nu mai puțin ferme.

Pornind de la definiția de dicționar a termenului „simbioză”, Benjamin Fundoianu deduce, logic, că, dacă afirmarea simbiozei culturale franco-române ar fi pertinentă, cele două culturi ar trebui „să trăiască în comun, într-o bună căsnicie”³, fiecare fiindu-i folositoare celeilalte. Aruncând însă o privire de ansamblu asupra istoriei literaturii române, autorul face o afirmație șocantă, menită să zguduie conștiințele. Și o susține cu o imperturbabilă siguranță: literatura română a fost un simplu fenomen de parazitism, istoria ei confundându-se cu o istorie a imitației continue a literaturii franceze. Exemplele sunt selectate din întregul secol al XIX-lea, și, cu doar două excepții, Nicolae Filimon, orientat spre romantismul german și Mihai Eminescu, întruparea ideologiei de la „Convorbiri literare”, toți ceilalți scriitori importanți au imitat modele franceze.

Pentru Benjamin Fundoianu este mai mult decât evident „cât am fost de franțuziți cu logofătul Conachi, lamartiniani cu Bolintineanu, hugolatri cu Alecsandri... Bălcescu nu l-a uitat pe Lammenais, cum nu l-a uitat Costache Negruzzi pe Prosper Mérimée. De la 1900 și până astăzi, peisajul literar își datorește orientarea și substanța lui Baudelaire, și lui Verlaine, și lui Laforgue...”⁴.

Nici în scrierile sale anterioare autorul nu are o altă viziune, mai comodă sau mai cuminte, asupra culturii române: „Lipsiți de trecut, deci și de tradiție, am împrumutat de pretutindeni, am asimilat și am asimilat rău.”⁵

„Franțuzirea”, care însemna pentru Nicolae Iorga distrugerea esenței spiritului autohton, înseamnă pentru Fundoianu unica șansă a noastră de a avea un spirit propriu, în măsura în care noul se grefează pe tradiție, continuând-o organic, în înțelesul în care va conserva specificul „de la Vodă Ștefan, dar va schimba caftanul demodat, din naftalină, cu straietele de astăzi.”⁶

Semnalăm *Lămurirea*, cu rol de prefață, care precedă *Tăgăduința lui Petru*. Citatul din André Gide este edificator în privința sursei de inspirație stilistică, dar și în ce privește tehnica narativă a încetinelii textului: „Je lis comme je voudrais qu'on me lise: c'est à dire très lentement”.

Textul „lămuririi” vine să exprime o poziție literară pe care autorul a ales să o adopte: aceea a simbolismului. Însă adeziunea necondiționată la simbolism e pusă sub semnul întrebării încă de la început, fapt care ar părea surprinzător pentru un alt scriitor, nu însă și pentru Fundoianu, maestru al răsturnărilor spectaculoase de opinie sau de situație: „Ne numim simboलिști, fiindcă ne trebuie etichetă. Acei ce vom avea talent vom rămâne, oricâte pietre ni se pregătesc. Ceilalți ne vom duce la porțile uitării, ca și cei fără de talent dintre semănătoriști și poporaniști. Școala nu protejează pe nimeni și n-are nici o forță. Talentul e unica selecțiune.”⁷

³ Benjamin Fundoianu, *Imagini și cărți*, București, Editura Minerva, 1980, p. 24

⁴ Ibidem, p. 24

⁵ Ibidem, p. 6

⁶ Ibidem, p. 5

⁷ Ibidem, p. 5

Textele teoretice ale lui Fundoianu – Fondane nu susțin, așadar, includerea lui în rândul avangardiștilor. „Dacă el a fost, totuși, astfel situat, faptul se explică parțial și prin absența unor criterii care să reglementeze raporturile între avangardism și modernism în literatura română. Nimeni la noi nu a făcut în chip satisfăcător această disociere. Pentru cine ar dori să o aprofundeze, cazul lui Fundoianu e dintre cele mai elocvente. Al criticului și, mai ales, al poetului” , notează Mircea Martin, considerând că atitudinea scriitorului este „de un modernism mai degrabă moderat, departe de absolutismul avangardist.”⁸

Nonconformismul său permanent atât în plan teoretic, cât și în plan poetic a contribuit substanțial la adoptarea unor numeroase atitudini critice, ori măcar a unor reticențe față de operă și față de om.

Însă în generația din care face parte Benjamin Fundoianu, scepticismul, radicalismul și atitudinea polemică s-au manifestat și la alți tineri intelectuali cu gust literar, informație culturală amplă și capacitate remarcabilă de analiză a fenomenelor artistice, atât pe plan național, cât și în context mai larg, european.

Lui Paul Zarifopol, coleg de generație cu Fundoianu, i se impută adesea un grad extrem de scepticism, de estetism și de virulență polemică, dictate, consideră unii exegeți, de formația sa occidentală. Dar „polemismul lui Zarifopol – remarcă Alexandru Paleologu – nu pornea din capriciu arțăgos sau din negativism cusurgiu”⁹, fiind mai degrabă dovada unei atitudini clare și consecvente în ceea ce privește valoarea. Preocupările privind literatura franceză nu îl ocolesc nici pe acest eseist, deseori temele abordate regăsindu-se și printre cele care au stârnit și elanul interpretativ al lui Fundoianu / Fondane: reflecții privind arta lui Flaubert, poetica lui Valéry, diverse studii despre Proust... În ceea ce îl privește pe acesta din urmă, cei doi esești au în comun o netă respingere a literaturii acestuia. Dacă Fundoianu își declară imposibilitatea de a-l iubi pe Proust, apreciindu-i totuși scriitura, Zarifopol mărturisește, în eseu *Gusturi și judecăți (O notă despre Proust)*, oroarea pe care opera autorului „timpului pierdut” o provoacă structurii sale subiective, notând însă și admirația obiectivă pe care aceasta i-o stârnește: „Originalitatea lui Proust e o minunată grozăvie în literatură. E respingător și admirabil...Proust întreg îmi e respingător și de groază.”¹⁰

În același sens, poate fi remarcată și activitatea lui Vladimir Streinu, ale cărui studii de literatură universală, cu orizontul larg și nivelul elevat de expresie care le caracterizează, se numără printre eseștii cu o amplă cultură occidentală. Firește, atracția literaturii franceze nu îl ocolește, plecând, ca și Fundoianu, la Paris, cu intenția de a susține un doctorat despre Rimbaud la Sorbona.

S-ar cuveni ca, în acest context, să îl amintim și pe Mihai Ralea, ale cărui studii ating, cu precădere, aceleași subiecte care animă și talentul eseistic al lui Fundoianu: portrete literare ale lui Rousseau, Hugo, Zola, Gide... Pe lângă galeria de personalități ale literaturii franceze, acesta nu îi ignoră nici pe exponenții altor literaturi, care, de asemenea, se regăsesc și în paginile semnate de Fundoianu.

Ca atare, este vorba despre o generație cu mare deschidere înspre mișcarea literară universală, înspre noile tendințe de impact în anii '30, acționând pentru alinierea și integrarea culturii noastre în contextul marilor valori ale lumii.

⁸ Mircea Martin, *Introducere în opera lui B.Fundoianu*, Editura Minerva, București, 1984, p. 242

⁹ Paul Zarifopol, *Încercări de precizie literară*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998, p. 10

¹⁰ *Ibidem*, p. 433

Mai apoi, afirmându-și legătura organică cu aceasta, a prezentat documentat, în cultura română, operele unor scriitori sau artiști francezi, în volumul de eseuri *Imagini și cărți din Franța*. Finalmente, plecat în patria de adopție, Fondane păstrează legături profunde cu lumea în care s-a format, așa cum demonstrează opera sa în limba franceză. Dar conexiunile nu sunt numai de profunzime, ci și de suprafață, proaspătul om de cultură francez continuând cu interes preocupările alter-egoului său român și întreținând, precum am demonstrat anterior, o legătură organică cu lumea culturală românească.

În ceea ce privește *poezia în limba română*, aceasta, pe lângă problemele de interpretare pe care le-a pus exegeților săi, datorită universului ei singular, falsului bucolism și apreciablei calități prozodice, a determinat și lungi dezbateri în ceea ce privește situarea în geografia literară autohtonă și orientarea estetică în general.

Un termen, considerăm, adecvat pentru descrierea peisajului literar în discuție este *sinteza* pe care Benjamin Fundoianu reușește, cu reală eleganță, să o țeară între tradiție și modernitate. Poetica sa își asumă valori proclamate de ambele tendințe, într-un echilibru surprinzător. În acest sens, remarcăm faptul că, din nou, Benjamin Fundoianu se înscrie, ca și în cazul textelor de frondă, într-o tendință curentă, având în vedere faptul că o astfel de sinteză au propus și alți poeți români din prima jumătate a secolului al XX-lea: Tudor Arghezi, Lucian Blaga sau Ion Barbu.

Așadar, este Fundoianu un peisagist? Sunt *Priveliștile* sale pasteluri? Maniera sa de lucru este cea tradițională? Răspunsul la aceste întrebări este, cu siguranță, negativ. Un poet care vorbește despre moarte, despre febra distrugerii, despre carnagiul universal mascat de boii care pasc domol pe câmp, de rațele cu pantofi galbeni și de țăranii tâmpi, cu o atât de pregnantă neliniște, conturează o atmosferă expresionistă. Pe de altă parte, se prefigurează deja orientarea filosofică a lui Benjamin Fondane, evidentă de asemenea în creațiile sale literare, și care se înscrie pe traiectoria existențialismului.

Poeziile din *Priveliști* sunt mai degrabă anti-pasteluri, iar tehnica stilistică e moderat modernă, cu înclinații certe spre echilibrul tradițional și fără destrucțiuni sintactice avangardiste. Viziunea existențială este însă, certamente, modernă.

De asemenea, am întreprins o operație de identificare a constantelor din opera în limba română și din cea în limbă franceză. Obsesia rătăcirii, dreptul la rădăcini, neliniștea ciudată care stăpânește firea, animalicul, seva, curgerea sau, la nivel lexical, sintagmele evident fundoniene sunt doar câteva dintre aspectele care atestă ideea potrivit căreia poezia lui Benjamin Fondane nu poate fi analizată în întreaga semnificație pe care o degajă fără poezia lui Benjamin Fundoianu.

Aceste aspecte, în mare parte ignorate de critica literară, se dovedesc a fi mai semnificative decât se putea bănuși la o cercetare superficială, căci ele ating mai multe compartimente: lingvistic, stilistic, tematic, structural. Din acest punct de vedere, putem afirma cu certitudine că opera lui Benjamin Fondane nu poate fi discutată în deplinătatea semnificațiilor ei, sale fără a o privi ca parte dintr-un ansamblu a cărui primă etapă este reprezentată de versurile românești ale lui Benjamin Fundoianu.

În plus, am avut în atenție unele texte care nu sunt integrate în volumul *Priveliști*, dar care constituie o substanță fecundă pentru cercetătorul interesat. Acestea largesc, prin raza lor de semnificații, universul liric fundonian, completând imaginea de ansamblu asupra acestuia.

Unele texte care nu fac parte din *Imagini și cărți din Franța*, dar sunt remarcabile prin maniera discursivă, demersul logic și subtilitatea interpretării, fie că e vorba despre fapte de viață, opere literare sau complexe teorii religioase, politice ori filosofice, se regăsesc încă risipite în manuscris sau în publicațiile vremii. Concluzia aprofundării eseisticii fundoniene este, fără dubiu, aceea că alegerea temelor pentru textele ce o compun permite specialistului trasarea hărții devenirii intelectuale și spirituale a celui în cauză. Benjamin Fundoianu, în mod evident, nu a fost preocupat de o ordine de suprafață a subiectelor sau de o organizare formală a textelor; faptul că le-a scris marchează un moment important în conturarea personalității sale, atenția acordată unei teme traducând importanța acesteia în viziunea culturală a lui Benjamin Fundoianu. În plus, situarea lor în contextul eseisticii românești din epocă le relevă originalitatea și aportul esențial la configurația culturii autohtone.

Extrem de interesantă este imaginea franceză a scriitorului, cu numeroase transformări spectaculoase ale lui Fondane, cel de după întâlnirea cu Lev Șestov, opera scriitorului fiind realmente fertilizată de gândirea marelui său prieten. „Singura afiliere pe care a inițiat-o a fost aceea la un maestru, Șestov, la rândul lui străin, puțin cunoscut și recunoscut. Traectoria acestor doi marginali ajunși în centrul Europei și al culturii nu e lipsită de o anume exemplaritate în ordinea spiritului”¹¹, notează Mircea Martin, în studiul introductiv al volumului *Scriitorul în fața Revoluției*.

Dacă poezia lui Benjamine Fondane nu poate fi audiată *de profundis* fără poezia lui Fundoianu, eseistica acestuia în limba franceză se consolidează pe repere existente deja în publicistica de expresie românească și cunoaște o culminație prin eseul *Rimbaud, le voyage* (în care Fondane nu încercă să-l explice pe Rimbaud, ci să-l înțeleagă), primit cu interes tocmai datorită viziunii cu totul originale. De altfel, volumele de versuri apărute în Franța, *Ulysse* (1933), *Titanic* (1937), în ideea cărora îl putem introduce și pe cel postum (*L'Exode*, 1965) sublimizează liric răcirea ca destin, într-o premonitoare viziune catastrofică a întregii omeniri.

În etapa franceză a creației sale, odată instalată influența lui Șestov, exegeții cad, în general, de acord că atmosfera dominantă a universului său liric e de factură existențialistă, fapt explicabil prin faptul că Benjamin Fondane a fost și este perceput, în primul rând, ca gânditor, și doar în al doilea rând ca poet. Și totuși, nu lipsesc din textele sale rezonanțe expresioniste, elemente dada sau suprarealiste.

După o privire de ansamblu asupra activității celor doi creatori reuniți într-unul singur, după analiza detaliată a ceea ce îl leagă pe Benjamin Fundoianu de cultura franceză și a ceea ce i-a dăruit lui Benjamin Fondane cultura formatoare, concluzia evidentă e aceea că avem de a face cu doi autori distincți, dar care interferează într-o zonă a spiritului unde este situat nucleul gândirii lor unice.

Datorează Fondane teme, stil și tonalitate contextului românesc în care i-au germinat primele scrieri? Certamente da, fapt dovedit prin evidențierea unor teme, a unor obsesii, a unor prietenii intelectuale care nu l-au părăsit pe literat și care transpar de după verbul francez, permițând cercetătorului identificarea legăturilor de presupus între cei doi scriitori care, o afirmăm cu convingere, nu sunt totalmente diferiți ci, mai degrabă, avatari ai aceluiași spirit, în momente diferite ale evoluției sale. „Între Fundoianu și Fondane există o cezură (lingvistică în primul rând) dar nu o ruptură; Fondane și Fundoianu sunt autori diferiți, dar nu

¹¹ Benjamin Fundoianu, *Scriitorul în fața Revoluției*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, p. 56

fără legătură unul cu celălalt. Iar unitatea esențială constă – pe deasupra hiatusului lingvistic și ideatic (nu neapărat ideologic) – într-un *stil de gândire* și într-un *stil de viață*.”, notează Mircea Martin în nota asupra ediției de opere Fundoianu – Fondane.¹²

Iată câteva concluzii a căror claritate se întemeiază pe arheologia unei întregi opere, dar și a unei întregi exegeze de sorginte românească, dar și internațională: Fundoianu a crescut biologic și spiritual sub influența franceză, după stabilirea în Franța neuitându-i pe români. Opera sa este o sinteză între tradiție și modernitate. Constantele liricii sale sunt formate din obsesia ratării, dreptul la rădăcini, neliniștea ciudată care stăpânește firea, animalicul, seva, curgerea, întrupate textual prin valențe reale de ordin lingvistic, stilistic, teoretic, structural. Influența lui Șestov a fost decisivă. Cei doi autori distincți (Benamin Fundoianu / Benjamin Fondane) sunt uniți în locul unde este situat nucleul gândirii lor unice.

Demersul de față a urmărit cu precădere, așa cum și le-a asumat de la început, pe de o parte obiectivul de a demonstra continuitatea structurală a poeziei lui Benjamin Fundoianu – Benjamin Fondane, dar și evoluția acesteia, iar pe de altă parte colorarea zonelor umbrite, din ignoranță sau dezinteres, și care se dovedesc esențiale atât pentru realizarea unei imagini mai exacte a celui în cauză, cât și pentru precizarea rolului său în contextele culturale în care a evoluat.

Analiza comparativă a poeziei sale vine să demoleze un curent de opinie care tinde să ia proporții, din dorința unor cercetători francezi: acela că Benjamin Fondane nu a existat, literar vorbind, până la încarnarea lui franceză, nedatorându-i lui Fundoianu decât, cel mult, o neesențială precedentă biologică. Continuitatea unor teme care l-au preocupat în tinerețe, reluarea unor dileme, transpunerea satului tradițional, a țaranului român din zonele copilăriei, ba mai mult, chiar a faunei domestice moldovenești în versurile pariziene, infirmă evident o astfel de opinie, pe cât de simplistă, pe atât de excesivă.

Mai mult, preocuparea de a finaliza unele proiecte începute în România, precum și concretizarea unor pasiuni critice majore, datând din vremea adolescenței, ca, de exemplu, cea pentru Charles Baudelaire, dovedesc încă o dată, dacă mai era nevoie, că, discutând despre Benjamin Fundoianu – Benjamin Fondane, nu abordăm entități distincte, ci ipostaze organice întrepătrunse ale aceluiași spirit creator.

În urma unui demers analitic privind vizând filosofia de sorginte existențialistă, asumată de Fondane, se conturează unele atitudini, obsesii sau moduri de raportare la lume, identificabile și în macrostructura literaturii sale. Dintre termenii-cheie care își extind implicațiile asupra ansamblului producției culturale a celui în cauză, poate cel mai important este *irrésignation*, termen care nu figurează în dicționarele franceze, datorită faptului că nu este investit cu sensul de *non-résignation*, ci reprezintă o imposibilitate ontologică, pe care Benjamin Fundoianu – Benjamin Fondane a redat-o, în subtext, în întreaga sa creație.

Iar dacă am adus discuția spre sfera terminologiei atât de specific fondaniene, este necesar să notăm drept esențială sintagma *Le mal des fantômes*, titlul unui poem (1943) dar, în egală măsură, meta-titlul întregii sale creații poetice, așa cum însuși notează în testamentul literar trimis soției sale din lagărul de la Drancy. Dar cine sunt aceste „fantome”? «En linguistique, si nous acceptons la dichotomie signe / signifié, le mot n'est il pas le fantôme de la chose ? Ou la chose n'est-elle pas le fantôme du mot ? Soit les mots s'effacent et les choses

¹² Benjamin Fundoianu, *Opere I, Poezia antumă*, București, editura Art, 2011, p. 48

restent, soit c'est l'inverse. Scripta manent »¹³, notează Eric Freedman în reflecțiile sale asupra subiectului. Opera lui Fundoianu / Fondane abundă în fantome! Poezia, teatrul, cinematografia sa, aceasta din urmă fiind prin excelență spectrală, o înregistrare a ceea ce există, o viziune care transcrie realitatea în absența acesteia. Răul fantomelor poate fi însă citit și în cheia antisemitismului care, de-a lungul istoriei, a propus transformarea poporului ales într-o nație exclusă a istoriei, destinată dispariției în neant, împărțind o soartă asemenea cu cea a fantomelor.

Ce se poate spune acum, la 116 ani de la nașterea sa și 70 de la Duminica istoriei sale? Seismograf al mișcărilor tectonice care au reconfigurat spiritualitatea și structura de profunzime a Europei, Benjamin Fundoianu / Fondane ne obligă, de dincolo de vreme, spre a veghea ca opera lui să rămână deschisă re-lecturii, recunoscându-i -se calitatea conferită de valoarea intrinsecă, precum și potențialitățile frânte de un destin care l-a purtat spre alte zări, atât de aproape de victorie, cum însuși nota...

Bibliografie

- Fundoianu, Benjamin, *Poezii*. Ediție, note și variante de Paul Daniel și G. Zarafu, studiu introductiv de Mircea Martin, postfață de Paul Daniel, București, Editura Minerva, 1978
- Fundoianu, Benjamin, *Imagini și cărți*, București, Editura Minerva, 1980
- Fondane, Benjamin, *L'Exode (Super Flumina Babylonis)*, La Société des Imprimeries Maury, f.l., 1965
- Fondane, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Editions Seghers, 1971
- Fondane, Benjamin, *Faux traité d'esthétique*, Paris, Editions Plasma, 1980
- Fundoianu, Benjamin, *Scriitorul în fața Revoluției*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004
- Fundoianu, Benjamin, *Opere I, Poezia antumă*, București, editura Art, 2011
- Freedman, Eric, *Le Mal des fantomes, réflexions sur un titre*, Cahiers Benjamin Fondane, no. 7/2004, p. 113
- Jutrin, Monique, *Benjamin Fondane ou le périple d'Ulysse*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1989
- Martin, Mircea, *Introducere în opera lui B.Fundoianu*, Editura Minerva, București, 1984
- Salazar-Ferrer, Olivier, *Benjamin Fondane*, Paris, Editura Oxus, 2004
- Zarifopol, Paul, *Încercări de precizie literară*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998

¹³ Eric Freedman, *Le Mal des fantomes, réflexions sur un titre*, Cahiers Benjamin Fondane, no. 7/2004, p. 113

THE IDEA OF COMMUNITY IN *NEWS FROM NOWHERE*

Andreea Mihaela Mardar (Stancu), PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University

Abstract: Rejecting the concept of modern nationalities, William Morris promotes the idea of small administrative units in which everybody feels responsible for the well-being of the community. This ideal is embodied in several of his lectures on art and society and especially in his utopian romance, News from Nowhere. Insisting on the importance of fellowship, Morris presents the picture of a society in which people live in harmony, or rather in "reasonable strife", with nature and with each other. Small communities, fusions between village and city life, are therefore seen as a solution for the problems of an industrialised and mechanized world.

Keywords: utopia, romance, community, the Other, centralization

First published in 1890 in the pages of the socialist journal *Commonweal*, William Morris' *News from Nowhere* is constructed on the opposition between the Victorian 19th century and the society of the future. Alternatively, one of the two worlds becomes more real than the other, which comes to be seen in terms of dream, phantasmagoria, or nightmare. Taking the form of a voyage of discovery, the book depicts two trips into well-known places, the capital city and the borders of the Thames, a world which is transformed but familiar. In spite of the fictional pretence of foreignness, the reader can easily recognise the setting, from the opening pages where Hammersmith is identifiable from the street names, the peregrination through London, and further on to the upper reaches of the Thames. This transposition is based upon the real places of Morris's own world. There is a permanent contrast between present and past and Morris relies on the reader's familiarity with the world he depicts in order to build up an alternative, to draw attention to the fact that things have not always been the same and moreover need not remain the same.

The society of the future was a subject which preoccupied Morris long before he decided to write *News from Nowhere*. In a letter from March 1874 to Alfred Baldwin he discusses the condition of people living in the city and forwards his simple desire for a better life:

it seems to be nobody's business to try to better things – isn't mine you see in spite of all my grumbling – but look, suppose people lived in little communities among gardens and green fields, so that you could be in the country in five minutes' walk, and had few wants, almost no furniture for instance, and no servants, and studied the (difficult) arts of enjoying life, and finding out what they really wanted: then I think one might hope civilization had really begun. (in Henderson, 1850: 62)

He will later develop these ideas in a lecture delivered in 1887, "The Society of the Future", and in his review of Edward Bellamy's *Looking Backward* published in *Commonweal* in June 1889. It is not surprising that *News from Nowhere* appeared in such a short period of time as the ideas which form its foundation became crystallized after years of experience.

Having been born in a wealthy family is not necessarily a drawback for Morris' political thought and for his connection to socialism. Because of this fact he can ask for more, without being satisfied with the bare necessities for survival. Morris is convinced that what makes people happy is "Free and full life and the consciousness of life [...] the pleasurable

exercise of our energies, and the enjoyment of the rest which that exercise of expenditure of energy makes necessary to us.” (Morris, 1999: 176) He demands the extinction of asceticism and of luxury, the symbol of which is the clubs in Pall Mall. In the field of education he insists upon practical skills as well as upon knowing the basis of mending things, cultivating the land, cooking and, moreover, the art of thinking which is not taught in schools. Morris believes that the art and the literature of the future society will appeal more to the senses. The society in which he would like to live

is a society which does not know the meaning of the words rich or poor, or the rights of property, or law or legality, or nationality: a society which has no consciousness of being governed [...]. It is a society conscious of a wish to keep life simple, to forgo some of the power over nature won by past ages in order to be more human and less mechanical, and willing to sacrifice something to this end. It would be divided into small communities varying much within the limits allowed by due social ethics, but without rivalry between each other (ibid.: 183)

He refutes the accusation of stagnation associated with such a happy utopian society: “some say that such a condition of things might lead indeed to happiness but also to stagnation. Well, to my mind that would be a contradiction in terms, if indeed we agree that happiness is caused by the pleasurable exercise of our faculties.” (ibid.: 184) However, even rest would be beneficent for a society which has experienced so much trouble, at least for a period of time. This is precisely the stage achieved by the Nowherians.

William Morris is convinced that centralization and the passing on of responsibilities is not the answer for a better society: “on the contrary it will be necessary for the unit of administration to be small enough for every citizen to feel himself responsible for its details, and be interested in them.” (Morris, 1889) As opposed to dystopias, real freedom and the absence of control form the basis of a democracy in Nowhere. Due to the fact that communities are small, there is no need for electing representatives and old Hammond declares that “our present parliament would be hard to house in one place, because the whole people is our parliament.” (Morris, 2003: 65) It is the will of the majority that is usually done, without harming the minority: selfishness and self-centredness are replaced with good will and tolerance. Morris believes in the power of cooperation rather than competition, resulting in a fruitful relationship in which everybody wins: “individual men cannot shuffle off the business of life on to the shoulders of an abstraction called the State, but must deal with it in conscious association with each other.” (Morris, 1889)

Morris was familiar with a wide range of utopian literature and due to this fact his work contains echoes of classic utopias: More’s *Utopia*, Thomas Campanella’s *La Citta del Sole*, and Samuel Butler’s *Erewhon*. The last words of *Utopia*, in which More differentiates between the “wish for” and the “expectation of” change along utopian lines, is recalled by the final sentence of Morris’s novel. Moreover, *Utopia* is one of the books published by the Kelmscott Press, with an introduction written by Morris himself in which he declares that utopias are an expression of their author’s temperament. They are not a social recipe – they are the embodiment of a vision communicated to the reader who may become seduced by its beauty wishing it to become true.

The first part of the subtitle of Morris' utopia, "An Epoch of Rest", is a concise description of the world that the narrator (and the reader) will discover. It is an expression of the narrator's hopes and aspirations, the future happy society being set in contrast with the misery of the past. This contrast is expressed once more in the novel when the narrator, William Guest, is disturbed by Richard's words: "suddenly the picture of the sordid squabble, the dirty and miserable tragedy of the life I had left for a while, came before my eyes; and I had, as it were, a vision of all my longings for rest and peace in the past, and I loathed the idea of going back to it again." (Morris, 2003: 116) For him, his staying in Nowhere is similar to a sunny holiday during which he gathers enough strength to continue with his daily struggle. It inspires him with hope and it suggests the possibility of difference.

The fact that the book represents only "some chapters" suggests that the depiction of this new world is not complete. This proves the fact that Nowhere is only *one* possible type of future society, a vision which Morris does not wish to impose on the readers. They are expected to dream for themselves, they do not have to believe in the validity or in the completeness of Morris's model. The new world visited by William Guest is not a perfect world, not even for Morris. Moreover, for him Nowhere is not only a possible world, but also the logical outcome towards which society was heading. This incomplete vision of the utopia is also an answer to the critics who describe Morris's paradise as being static and dull. Change is not only possible in the new society, but also inevitable, as suggested by the characters themselves. The idea that Nowhere is actually far from being a paradise is discussed by several of Morris's critics.

Although the utopian romance does not depict a perfect society, it is suggestive of an improved relationship with the environment and within society itself. The ideal of fellowship is realized in the small communities of Nowhere in which people share common aspirations and values. Old Hammond explains to the narrator the principles which guide people's conduct as well as their new traditions. The narrator is surprised to discover that although private property is extinct, the nucleus of a community is compared to an extended family: "though separate households are the rule amongst us, and though they differ in their habits more or less, yet no door is shut to any good-tempered person who is content to live as the other house-mates do". (2003: 56) After living in the same manner for more than one hundred and fifty years, Nowherians have acquired "a habit of acting on the whole for the best. It is easy for us to live without robbing each other. It would be possible for us to contend with and rob each other, but it would be harder for us than refraining from strife and robbery" (ibid.: 69) This is the rule rather than the exception and is the essential condition for living in small communities. Morris believes that man is inherently good and that it is the environment which influences his behavior. A friendly, stimulating environment helps him achieve his full potential, eliminating artificial competition and envy: "Each man is free to exercise his special faculty to the utmost, and every one encourages him in so doing." (ibid.: 70)

Equality of condition is not sufficient in itself; according to Morris, variety of life is also essential. His utopia acknowledges differences and welcomes strangers, even if adjustment to the new society can be a long and difficult process. A community is defined through the manner in which it deals with exterior influences and through its attitude to the Other. Utopias are usually closed communities, isolated from exterior influences and reluctant to change. The world of Nowhere, however, is extremely tolerant and even fascinated with

difference. The narrator's clothes draw attention to his foreignness and, in spite of the fact that they are a source of embarrassment for him, his new friends suggest that "it wouldn't be right for you to take away people's pleasure of studying your attire, by just going and making yourself like everybody else" (2003, 30). However, the narrator is given a beautiful suit after he condemns Nowherians for spending too much effort in the adornment of their bodies.

For William Guest the new world is a strange place, in spite of people's friendliness, and he needs a refuge to remind him of the past: "the old man, with his knowledge of past times, and even a kind of inverted sympathy for them caused by his active hatred of them, was as it were a blanket for me against the cold of this very new world, where I was, so to say, stripped bare of every habitual thought and way of acting" (ibid.: 89) When the new world rejects him, it becomes indifferent to his pain, as suggested in the following paragraph in which William Guest suffers in the middle of an uncaring nature: "I felt lonely and sick at heart past the power of words to describe. I hung about a minute longer, and then turned and went out of the porch again and through the lime-avenue into the road while blackbirds sang their strongest from the bushes about me in the hot June evening." (ibid.: 180) The narrator is a guest in this world, in which he cannot find his place. He represents *the Other*, a traveller who cannot understand utopia and is sceptical to its functioning, being imbued with 19th century preconceived ideas. At the end, he realizes that he was never part of utopia, that he was "conscious all along that I was really seeing all that new life from the outside, still wrapped up in the prejudices, the anxieties, the distrust of this time of doubt and struggle." (ibid.: 181) His new friends try to make him feel welcome, presenting him with the best that the new world has to offer. However, they seem to be aware that he is only a guest, even if Ellen, the epitome of Nowhere, wishes to accommodate him and use him as a source of knowledge from the past. After he returns to his dingy Hammersmith, the narrator realizes that he was not prepared for the new world: its tranquil happiness would have soon wearied him.

A significant change, which occurred rather early in the new society, was the migration from city to the countryside. According to Hammond, "the difference between town and country grew less and less; and it was indeed this world of the country vivified by the thought and briskness of town-bred folk which has produced that happy and leisurely but eager life." (ibid., 62) The fusion between village and city benefits from all the advantages of the two ways of living. It is the sign of a different relationship with the natural environment, of which everybody is a part, a return to nature, to traditional crafts and to the use of machines as tools. Britain is compared to a garden in which nothing is wasted and nothing is spoilt and this image is blended with a very harsh and realistic criticism of Victorian society.

David Latham focuses on *News from Nowhere* as a response to the myth of the Fall, a cure for cynicism and an expression of hope, an invitation or rather a challenge to imagine life in a terrestrial paradise. This invitation should not be dismissed as naïve but it should be interpreted as a spur to action. Latham believes that what is important is not the verisimilitude of such a paradise but the fact that people no longer dream of it or wish it to come to life (2007: 9). The entire utopian romance is a challenge to conventions; even the inspiration from the Middle Ages is a reversal of the idea of history and progress.

The Great Change which occurred in the world of Nowhere is more than anything a change in attitudes. The binding force of the new communities, the essential characteristic of

the inhabitants' happy lives, is pleasure found in work itself, which becomes a source of art. Morris often discusses art in his lectures and articles and he clarifies his understanding of the concept by providing a very broad definition for art: "the human pleasure of life." (Morris, 1884) This is what differentiates man from beast and moreover it is the only source of complete happiness: "unless we have this peculiarly human pleasure of life we cannot be happy as men." (idem) Man is seen as a creator in full harmony with his environment exercising his mental as well as his physical powers. His creations are beautiful "just as everything that nature makes is always beautiful." (idem)

What must have seemed a peculiar idea to Morris' contemporaries is the rejection of the artist's privileged status; for Morris, art cannot be the result of "the conscious efforts of a few cultivated men apart from the work of the great mass of men" (idem); it is so much interwoven with the spirit of humans that it cannot be reserved only for an elite. Art is always born in the middle of a community and it is a means of perpetuating its values. Morris believes that art in all its forms cannot be separated from the life which creates it; in its abundance or in its barrenness, it testifies to the society's state of development. Talking about architecture in the British Isles, he forwards the idea that in the past houses were built in accord with the natural environment and, as a result, their image produces pleasure in the eyes of the beholder, "a satisfying untroubled happiness that few things else could bring us." (Morris, 1879)

In "Art and the Beauty of the Earth" (1881) Morris declares that art must always be associated with the idea of freedom. He compares Mediaeval art oriented towards the future, indicative of what it represents, aiming to help humanity, to the art of Renaissance, looking backward, self-centred, being its own end. The conclusion is that Renaissance has brought about a "severance of art from the daily lives of men" (Morris, 1881) Morris is convinced that in the past all the products made by man's hands were both useful and beautiful and, most importantly, their production was a source of pleasure. Although he admires the past, he is well-aware of its shortcomings, which were however diminished due to the fact that people found pleasure in work and this pleasure was inscribed in the products of their work. The division of labour has robbed people of their pleasure in work while the disappearance of the lesser arts meant that higher arts are unable to supplant for the loss as they are accessible only to the highly educated. This is the opposite of what Morris desires: "Art will not grow and flourish, nay, it will not long exist, unless it be shared by all people." (Morris, 1881) The solution offered by industrialization is to reduce the amount of necessary work and also to give up ornament. For Morris, the true solution is found in art which acquires an incredible moral value, becoming a guiding force; being shared, it is no longer a luxury: "it will destroy all degrading toil, all enervating luxury, all foppish frivolity. It will be the deadly foe of ignorance, dishonesty, and tyranny, and will foster good-will, fair dealing, and confidence between man and man." (idem) The ideas expressed in this lecture are later developed in Morris' utopian romance which presents a desirable world of stimulating work followed by peaceful rest: "What other blessings are there in life save these two, fearless rest and hopeful work?" (Morris, 1882) The utopia bears therefore the title *News from Nowhere or An Epoch of Rest*.

In "Art under Plutocracy" (1883) Morris declares that there are two types of art – one intellectual, addressing only the mind, and the other decorative, more concerned with the

useful. The ideal state is that in which the two types of art are interconnected and difficult to separate. Morris believes that this complete harmony existed in the past, when people had an inborn instinct for beauty which made them receptive to works of art. In this lecture Morris expresses a desire to escape:

I can myself sympathize with a feeling which I suppose is still not rare, a craving to escape sometimes to mere Nature, not only from ugliness and squalor, not only from a condition of superabundance of art, but even from a condition of art severe and well ordered. (idem)

This is a craving for a simpler way of life in communion with nature and with an accent on “innocent beast-like pleasure” (idem), an atavistic thirst for rest as it was possible only before modern civilization began. The degradation of the natural and of the man-made environment is responsible for the disappearance of true art which in Morris’ belief is popular art: “any art which professes to be founded on the special education or refinement of a limited body or class must of necessity be unreal and short-lived. ART IS MAN’S EXPRESSION OF HIS JOY IN LABOUR.” (idem) He insists upon the importance of a beautiful environment, with good conditions for the workers, a fact which influences the production of art. Morris believes that the commercial system destroyed romance in art while encouraging the commonplace. The simple pleasure found in nature is not enough; man’s true power is revealed only by means of art which provides him a worthy and dignified occupation: “it seems to me that the sense of beauty in the external world, of interest in the life of man as a drama, and the desire of communicating this sense of beauty and interest to our fellows is or ought to be an essential part of the humanity of man.” (ibid)

News from Nowhere is a protest against the society in which Morris lived and it is thus full of virulent attacks – Morris was known for his hot temperament – on everything which was cherished by that society. Morris’s bitter criticism is directed at all the British institutions and bodies – the Parliament, the education system, the bourgeois family, the police – to mention only a few of them. Morris turns upside down all the popular conventions, questioning even the idea of progress. This means that his discourse relies precisely on these conventions, which are mentioned only to be rejected. However, some of the reversals in *Nowhere* do not reflect Morris’s own beliefs, which proves the fact that his utopia is not the image of a perfect society but a quest which is never ended and whose object can only be glimpsed. The criticism of Victorian England springs from Morris’s deep discontent with the direction of historical change. Despite this criticism, the general atmosphere of the book is one of blissfulness. Morris wanted to influence his readers, to prepare them for a new type of life, to change their mentality. For him, socialism represented hope, and it was this hope that he wanted to impart to his readers. It presented him with the possibility of transforming his dreams into reality, of recreating an ideal community, a Paradise on Earth and an epoch of rest and peacefulness. He wanted to provide an image of a future society in such a form as would make readers wish for it to come true and long for it with the nostalgia of a lost paradise. In Krishan Kumar’s words, “*News from Nowhere* is a dream of socialism; but Morris aspired to make it so alluring, so compelling, that others would wish to join in the task of realizing it, and so transform the dream into a collective vision that could remake the world.” (in Morris, 1995: xxii)

The extent to which *News from Nowhere* is idiosyncratic and truly an expression of its author's temperament can be indicated by the fact that the embodiment of the Earthly Paradise is... Morris' own house. In the Kelmscott Press edition of the utopia, the frontispiece is an engraving of Kelmscott Manor. *News from Nowhere* contains so many allusions to Morris' own interests and even recycled passages from his lectures and letters that it seems to depict his private Paradise. The voyage to the upper reaches of the Thames which inspired him when writing *News from Nowhere* is first described in a letter to Georgiana Burne-Jones from August 1880. In another letter to Georgiana from the same year he mentions his desire of doing something more than complaining or public speaking for the fast improvement of society: "I have more than ever at my heart the importance for people of living in beautiful places; I mean the sort of beauty which would be attainable by all, if people could but begin to look for it." (in Henderson, 1950: 139) This idea is developed in his utopian romance, together with several other subjects already discussed in his lectures. In addition, Morris occasionally includes childhood memories, such as the image of Epping Forest, of the herb patch in his home garden, or of traditional haymaking.

For Victorian readers, the greatest challenge was the book's mixture of the real and the imagined. Morris' Nowhere is not a far-away island, it is their own country and it is easily recognizable, only beautified. In Nowhere, London is less changed than after the Great Fire, less changed than the London of the 21st century in certain respects, as most of its monuments and important landmarks have survived. However, its inhabitants have different habits and patterns of thought. They enjoy their work and art, in its widest sense of pleasure arising from creative activities, is essential for their happiness. By rejecting individualism and focusing on the importance of living in small communities, Morris draws attention to his ideal of fellowship as a possible solution against alienation in an industrialised society.

Bibliography

- Henderson, Philip, ed., *The Letters of William Morris to his Family and Friends*, Longmans Green, London, 1950
- Krishan Kumar, *Introduction to William Morris, News from Nowhere*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. vii-xxiv
- Latham, David, "Hope and Change: Teaching *News from Nowhere*" *JWMS* 17.2 (Summer 2007): 6-23
- Morris, William, "The History of Pattern-Designing", lecture delivered in 1879, available online at <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1879/pattern.htm>>
- Morris, William, "Art and the Beauty of the Earth", lecture delivered in 1881, available online at <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm>>
- Morris, William, "Hopes and Fears for Art", lecture delivered in 1882, available online at <<http://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm>>
- Morris, William, "Art Under Plutocracy", lecture delivered in 1883, available online at <http://www.marxists.org/archive/morris/works/1883/pluto.htm>
- Morris, William, "Art and Labour," lecture delivered in 1884, available online at <<http://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/art-lab.htm>>

Morris, William, “Looking Backward”, in *Commonweal*, Vol 5, No. 180, 22 June 1889, p.194-195, available at

< <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1889/commonweal/06-bellamy.htm>>

Morris, William, “The Society of the Future” (1887), in *William Morris on Art and Socialism*, edited by Norman Kelvin, Dover Press, New York, 1999

Morris, William, *News from Nowhere*, edited by David Leopold, Oxford University Press, Oxford, New York, 2003

WOODEN LANGUAGE AND PARODY IN „PUPA RUSSA“ BY GHEORGHE CRĂCIUN

Florica Persăcel (Teodoriuc), PhD Candidate, ”Ștefan cel Mare” University of Suceava

Abstract: All the features of the Soviet wooden language that the French researcher Françoise Thom identified – the stylistic, morphologic and syntactic structure as well as the tactics by which this special kind of language deals with reality by seriously distorting it – can all be identified in certain excerpts of parodic speech from the novel Pupa Russa by Gheorghe Crăciun. These samples of wooden language in Romanian confirm the universality of the pattern – a political instrument of the new man’s pedagogics, a linguistic phenomenon with serious political and social consequences, but also with unusual longtime effects, still alive after the fall of the communist regime: the depravation of the natural language and the inducing of a schematic way of thinking. The author’s parodic manner extracts the essence of this autonomous language that reveals, in a concentrated way, its working mechanism.

Keywords: wooden language, linguistic model, distinctive mark, parody, pseudo-natural language.

Cele douăsprezece fragmente de proză ritmată, inserate de Gheorghe Crăciun în *Pupa russa*, își demonstrează polivalența în economia romanului: (a) într-un mod inedit și extrem de concis, aceste texte independente în structura ansamblului configurează un fundal al narațiunii, cel al societății comuniste; (b) conținutul lor reflectă, cronologic, vârstele comunismului românesc, de la instaurare până la prăbușire; (c) simultan cu istoria *mare*, ele marchează și vârstele protagonistei; (d) constituie, alături de alte câteva fragmente din roman, ilustrarea (și deconstruirea) unei mitologii a comunismului; (e) sunt strălucite mostre ale limbii de lemn, întrunind toate caracteristicile formale ce i-au fost atribuite; (f) reprezintă un veritabil discurs parodic. Ultimele două trăsături fac obiectul lucrării de față.

Cunoscuta lucrare *Limba de lemn* (Françoise Thom) este situată de Sorin Antohi în prelungirea *modelului Orwell*, primul dintre cele trei modele desprinse în urma numeroasele cercetări care au vizat acest fenomen lingvistic, cu teribile implicații politice și sociale în totalitarism: modelul ideologic (orwelian); modelul culturalist (ipoteza Sapir/Worf); modelul lingvistic. Bună cunoscătoare a realităților sovietice, cercetătoarea franceză (l-a avut ca mentor pe Alain Besançon) oferă o extraordinară analiză atât a structurii acestui subsistem lingvistic (sintaxă, lexic, stil), cât și a funcționării lui în societate: raporturile cu realitatea, impactul asupra limbii naturale, caracterul lui manipulator în calitate de instrument al puterii, rolul esențial în pedagogia „omului nou”. Râvnind credibilitatea, limba de lemn apelează la o serie de tactici¹ pentru tratarea realității care o contrazice: *ocultarea* (prin operarea unei selecții convenabile), *ilustrarea* (izolarea faptelor de context și transformarea lor în argumente în sprijinul ideologiei), *diversiunea* (toate relele sunt atribuite taberei adverse) și, evident, *minciuna* (în forme grosolane sau subtile). Analiza lingvistică descoperă că acest tip de discurs nu este asumat de un locutor anume, că se adresează unui destinatar neprecizat, generic, și că își este sieși propriul referent. În termenii lui Jakobson, „referentul, mesajul și codul se confundă”, iar „aspectul tautologic și pedagogic al limbii de lemn se explică prin

¹Françoise Thom, *Limba de lemn*, Traducere de Mona Antohi, Studiu introductiv de Sorin Antohi Humanitas, București, 1993, pp. 83-90

predominanța funcției metalingvistice². Capitolul despre istoria limbii de lemn (în varianta ei sovietică) beneficiază de subtile disocieri, punând-o în relație cu admirația pentru filozofia germană, a lui Hegel în special, din care împrumută terminologia („jargonul hegelian”), cu succesul discursului științific, invocat ca alibi, care-i conferă o alură savantă, cu doctrina marxistă, cu care fuzionează, beneficiind astfel de un arsenal redutabil (științific, materialist și istoric). Ajunsă în acest stadiu, limba de lemn este transformată de Lenin dintr-un instrument de polemică teoretică într-unul de luptă politică, un coșmar lingvistic devenit noua limbă a aparatului de partid (în sensul nouvorbei orweliene), pe care Stalin o va prelua gata perfecționată și o va utiliza de pe o poziție ostentativ pedagogică: „Brutalitatea s-a retras de la suprafața cuvintelor și s-a aciuat în altă parte; ea se regăsește în obiceiul nerușinat de a susține contrariul realității și în șantajul implicit cu mai răul”.³ Limba de lemn a devenit în fapt o limbă autonomă, un antilimbaj.

Este forma în care a pătruns în România odată cu instalarea noului regim. Îndelung exersată de bolșevici și cu sprijinul lor direct, ea se impune rapid, făcând ocolul prin stadiul leninist, al polemicii dure, agresive. Își va păstra până la căderea comunismului trăsăturile definitorii: viziunea maniheistă, ocultarea realității prin asimilarea ei în limbaj (lucrurile, fenomenele sunt golite de realitate și transformate în abstracțiuni), exploatarea prin deturnare a resurselor limbii (gramatica și figurile), alternarea stilului „scientoid” cu patetismul care suspendă judecata, permanenta incitare la acțiune, o acțiune imediată care să nu lase timp de observare a falimentului generalizat. Mecanismul de funcționare a limbii de lemn este impecabil, datorită „unei duble imposturi: ea a disociat cuvintele de lucruri; și ea pretinde să compenseze pierderea sensului, imaginând un alt univers, total și imediat semnificativ, pentru că este structurat ca limbajul”⁴. Coruperea limbii obișnuite, transformarea ei în ceea ce Alain Besançon numea „pseudo-limba naturală” este efectul cel mai grav, pentru că sechelele s-au perpetuat și după prăbușirea comunismului, antrenând nu doar tipicitatea unei exprimări deficitare, cât, mai ales, periculosul schematism al gândirii, deturnarea ei.

Pe urmele autoarei franceze, am supus propriei noastre analize mostrele de limbaj pe care le-am extras din romanul lui Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*⁵; cu toate că discursul este aici reprodus în manieră parodică, constatăm o suprapunere perfectă peste tiparul sovietic, ceea ce confirmă caracterul universal al modelului. În cazul de față, varianta limbii de lemn este cea *de aparat*, limba întâlnită în editoriale și în discursul oficial (chiar dispunerea textului pe coloane trimite la modelul jurnalistic, iar cadența frazelor – uneori versificate – îi dezvăluie caracterul ritualic).

În ceea ce privește sintaxa, toate cele cinci trăsături identificate de Francoise Thom, se regăsesc în text: 1. Substantivizarea (sacrificarea verbului, a preciziei lui, în favoarea unui echivoc al atemporalității): „sub îndrumarea partidului”, „de strângerea legăturilor cu masele”, „chezășia îndeplinirii marilor sarcini”, „aducerea la cârma țării”, „pentru înfăptuirea fericirii în toată țara”, „participarea masivă, lichidarea rămănerii în urmă, traducerea în viață și creșterea bunăstării” etc. (63-64); 2. Absența deicticelor (alungarea subiectivității și a

² Ibidem, p. 115

³ Ibidem, p. 220

⁴ Ibidem, p. 105

⁵ Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, Ediția a II-a, Grupul Editorial Art, București, 2007. Citatele marcate în text prin numărul paginii între paranteze aparțin acestei ediții. Sublinierile ne aparțin.

temporalității): pronumele *eu* a dispărut în favoarea lui *noi*, dar acesta din urmă nu îndeplinește funcția de deictic, ci, având același referent permanent (unitatea partidului și poporului), este menit să exprime opoziția față de *ei* (dușmanii de clasă). De asemenea, adverbele de timp și de loc – *ieri*, *acum*, *mâine*, *aici* –, sunt folosite nu ca deictice, ci ca metafore temporale și spațiale (semnificând *trecutul*, *prezentul epocii*, *viitorul*, *în patria noastră*). Iată câteva exemple: „Noi urâm războiul!“, „Noi ne-am apărat țara cu mari sacrificii“, „Noi trăim acum într-o țară liberă“ (97) „Noi construim socialismul cu poporul și pentru popor“, „Noi am susținut că. Noi am militat“, „Noi am propus. Noi suntem gata“ etc. (309-310); 3. Construcțiile pasive și impersonale: „au fost create noi ramuri. S-au obținut succese uriașe“ (64), „Este necesar să se acționeze“, „Se impune să se acorde o mai mare atenție“ (309); 4. Comparativele (cu mențiunea că acestora le lipsește complementul exprimat): „tot mai tare și tot mai des“, „tot mai numeroase, neobosite și nezăgăzuite“ „din ce în ce mai mult“ „din ce în ce mai deplin“, „tot mai conștientă“ (259-260); 5. Imperativul (formulări care proclamă un dinamism necesar): „Noi trebuie să aducem călăuzitorilor geniali ai popoarelor lumii [...] un gând plin de recunoștință și dragoste“ (65), „Trebuie să facem astfel ca.“, „Trebuie să se pună capăt cu desăvârșire.“, „Trebuie să se intensifice activitatea în vederea.“ (308). Leontina însăși, copil fiind, inventariază contexte ale utilizării acestui cuvânt, *trebuie*, nedumerită de hegemonia, dar și de inconsistența lui.

Vocabularul limbii de lemn nu este unul diferit de cel al limbii naturale. El se recunoaște însă prin sărăcie, preferința pentru unele câmpuri lexicale, redundanță și prin polarizarea sa în funcție de interesele de clasă. În virtutea viziunii maniheiste a ideologiei, cuvintele intră în cadrul opoziției dintre forțele progresiste și cele reacționare pierzându-și neutralitatea. Așa se întâmplă cu adjective precum larg/îngust, înalt/jos, ridicat/scăzut, unilateral/multilateral etc. Există și un fenomen de inversare a valorii pe care o posedă în limba obișnuită: cuvinte precum „ură” sau „complot” capătă o conotație pozitivă dacă sunt puse în slujba unei cauze „drepte”, cum este cea a proletariatului. Cum bine observa autoarea, *adjectivul de lemn* „își volatilizează literalmente substantivul. [...] sensul cuvintelor este abolit în valoarea inoculată de adjectiv”⁶: „victorie *istorică*“, „interesele *vitale*“, „lovituri *zdrobitoare*“, „avântul *revoluționar*“, „participarea *masivă*“, „hotărârea *supremă*“, „cele mai *grandioase* proiecte“ (64-65) „dăruire *muncitorească*“, „atașament *nezdruncinat*“, „hotărâri *legedare*“, „*excepțională* însemnătate“, „*prețioasele* indicații“, „*imensele* realizări“ (259-260). Din acest inventar de determinanți sunt nelipsiți termeni ce se aglomerează și se repetă într-un discurs patetic: însuflețit, neobosit, neprecupețit, fierbinte, înălțător, luminos, ardent, monolitic, nețărnut, destoinic, vizionar, profundă, aprigă, neclintită etc. De asemenea, majoritatea cercetătorilor au remarcat ubicuitatea termenilor din registrul militar, conferind discursului un efect mobilizator, indiferent de domeniu: muncitorii sunt „*detașament de avangardă*“, copiii se află „*în luptă* cu cartea“ (64), „*tancul sovietic* e un simbol al *păcii*“, „strămoșii noștri daci *s-au luptat vitejește* cu cotropitorii romani“, „vă rog să vă *aliniați* frumos“ (97-98), chiar și „stâlpii de înaltă tensiune *stau drepti*“, iar popândăul iese din lan „*să se predea*“ (83), „Omul nou se avântă cu pieptul ca un *scut*“ (259), „Toți *se mobilizează*“ (294), peste tot se vorbește de ofensivă, de apărare și de cuceriri, evident în numele *luptei* de clasă. Până și cele două sisteme politice antagonice se numesc *lagăre*, iar forma de exprimare

⁶ Françoise Thom, *op. cit.*, p. 50

a puterii proletariatului în societatea „democratică” este *dictatura*. O altă observație vizează metafora *organismului* (întotdeauna se vorbește despre acțiuni și „interese vitale”, „*au dat glas* năzuințelor de veacuri ale oamenilor”, „sunt *însuflețiți* de hotărârea supremă”, 64-65), aspect important întrucât expresiile inspirate din analogia organică au o conotație pozitivă puternică: „Devenirea seamănă cu înfăptuirea unui program genetic, constrânge ca și ereditatea”⁷, în sensul evident al unei deveniri teleologice. Organicismul se combină cu voluntarismul, astfel că acțiunea umană și timpul vor fi orientate spre „realizare”, „dezvoltare”, „înfăptuire”, „creștere” etc. O altă noțiune-cheie în acest limbaj este „a reflecta”, aceasta oferind iluzia unei inteligibilități a fenomenelor, mutând accentul de pe existența lor pe interpretare. Concluzia care conduce spre pervertirea sensului este îndreptățită: „Ideologia face un compromis cu cuvintele: ea le lasă să subziste după ce le-a golit și le-a injectat cu un conținut nou. Mai curând decât să suprimă o noțiune, ea o pervertește, ceea ce-i permite o anexare mai totală (sic!) a limbii naturale”⁸. În fața cuvântului *America*, Leontina se lovește tocmai de acest fenomen al reflectării. Un cuvânt care în limba naturală, cea care subzistă în familie, are o anumită semnificație, și-o pierde în limba de lemn oficială, desemnând contrariul.

Cât privește stilul, acesta este același, indiferent de subiect și de autor: impersonal, lipsit de imaginație, plin de abstracțiuni, vag, cu metafore uzate și inadecvate, contaminat de hiperbolă (pentru glorificarea succeselor) și eufemism (pentru justificarea insucceselor). Senzația este aceea a funcționării în gol, în virtutea unor automatisme care proliferază la nesfârșit, a unei limbi închise în sine. Eroina lui Gheorghe Crăciun descrie ea însăși limba de lemn a aparatului de partid și o face într-un mod admirabil: „seturi de adjective, grămezi de conective, verbe modale, țățâni gramaticale grosiere, o lume gramaticală și ea, triumfalistă, fasonată, șlefuită, cu punct și virgulă la orice cotitură, cu întrebări și răspunsuri ca în tabelele de logaritmi” (194). Este o analiză foarte precisă, venind din partea cuiva care nu doar întâlnește acest limbaj, ci îl utilizează din plin, chiar îl și fabrică în calitate sa de activist. În altă parte, puse tot pe seama eroinei aflate într-un moment de depresie, reflecțiile asupra relației limbajului cu lucrurile și oamenii, precum și asupra efectelor, sunt la fel de exacte: „Oamenii și cuvintele. Cuvintele și lucrurile. Mici luminițe de sens în mintea ei. La ce-i foloseau? Alienare, înstrăinare, examenele ei de socialism științific, pietriș de vorbe, rugină de propoziții, zgură de sens [...] jeg desprins de pielea frazelor, mătrează, pleavă, coji și murdărie mentală [...] creier frecat cu peria de sârmă a minciunii, spălat în șamponul progresului planificat” (181). Dar cea mai dezlănțuită diatribă împotriva limbii de lemn, privită ca o invazie a cuvintelor otrăvite care acoperă ca o plagă întreaga realitate a vieții sub comunism – din birourile Puterii și beciurile Securității până în spitale, biserici, cinematografe, cantine, cârciumi, locuri de joacă pentru copii sau cimitire, din ziare și radiouri până în intimitatea dormitorului, în școli și grădinițe – este redată în cel de-al zecelea fragment inserat și se întinde pe aproape două pagini: „În Republica Socialistă România cuvintele înnebuneau de fericire. O luau razna și se dădeau cu capul de pereți, ieșeau isterizate din dicționare și se pregăteau de paradă. [...] Spărgeau cu ciocul lor ideologic coaja de ou sub care dormeau [...] Putrezeau pe mesele sălilor de ședință în pivnițele de securit ale poliției politice pe buzele

⁷ Ibidem, p. 53

⁸ Ibidem, p. 67

mâncătorilor de rahat. Intrau cu tine în pat și te umpleau de râie. [...] [Cuvântul POPOR] Era bătut cu barosul în pagina de ziar în creierul de gelatină al copiilor de grădiniță [...] [Cuvintele] Intrau în camerele de gazare ale destrăbălării faraonice și explodau acolo până la ultimul om“ (337-338). Revolta nu mai este declanșată aici doar de existența limbii de aparat, ci de teroarea pe care o provoacă și de caracterul ei malign. Limba de lemn este nu doar un fenomen formal, paralel al existenței, ci de unul insidios care duce la contaminarea limbii obișnuite și, indirect, la paralizarea gândirii.

Utilizarea limbii de lemn este calea mai adecvată alegere pentru descrierea lumii comuniste din *Pupa russa*. Maniera este însă aici una parodică, obținută prin combinarea ostentativă a mărcilor distinctive ale acestui tip de limbaj, la nivel formal și de conținut. Analiza mostrelor de limbă de lemn din acest roman comportă două observații: prima se referă la faptul că limba de lemn are parodia înscrisă în ea însăși, ușor de identificat mai ales astăzi, a doua, că asistăm la un model complex al parodicului prin care îi sunt deconspirate mecanismul de funcționare (automatismul regenerării), schematismul, patosul, golul de conținut.

Se știe că parodia s-a aflat de-a lungul timpului în atenția a numeroși cercetători, care au îmbogățit succesiv conceptul (V. Șklovski, M. Bahtin, Gérard Genette, Linda Hutcheon, Margaret Rose etc.), spiritul parodic devenind trăsătură fundamentală în postmodernism. Dintre toate abordările teoretice, aici interesează mai ales cea a Lindei Hutcheon, care vorbește despre existența unei parodii serioase, adică mai mult decât un mod de manifestare a comicului și a dorinței de a ridiculiza un text anterior, specificul ei fiind ironia: parodia este „o formă a imitației, dar o imitație caracterizată de inversiune ironică [...] o repetiție cu distanță critică”⁹. În plus, ironia are un dublu rol, ea funcționând „atât ca antifrază, cât și ca strategie evaluativă care implică o anumită atitudine a emițătorului (*encoder agent*) față de text, o atitudine care, la rândul ei, permite și necesită interpretarea și evaluarea lectorului”¹⁰.

Parodia întreține în *Pupa russa* raporturi clare cu ironia, dar și cu satira și grotescul, producând, evident, efecte comice. Aceste raporturi derivă din sentimentele parodistului față de textul vizat: un amestec de revoltă, dispreț, frustrare. Dacă ținem seama de faptul că prin aceste texte (chiar dacă nu explicit) discursul parodic îi este atribuit Leontinei, putem spune că demersul critic este îndreptat și asupra ei înseși, în calitate de activistă de partid și de sursă a promovării limbii de lemn. Decodarea intenției parodice este esențială. Cele trei etape ale receptării textului parodic sunt îndeplinite în acest caz: este recunoscută în textul literar prezența unui alt text-țintă; acel text parodiat este identificat ușor cu limba de lemn; chiar dacă nu foarte ușor întotdeauna, este identificată diferența între cele două texte, textul parodiat și textul parodic. Parodistul uzează de numeroase procedee retorice, intervenția sa este însă uneori atât de bine mascată, încât senzația lectorului este că textul obținut în urma transformării este cel original, textul-țintă supus parodiei. Inventivitatea parodistului apelează la strategii diferite în fragmentele cu pricina. Spre exemplu, în textul care evocă instaurarea comunismului, discursul parodic utilizează același lexic al limbii de lemn, aceleași metafore și hiperbole uzate. Alunecarea se produce prin scurtarea enunțurilor, prin timpul verbal – imperfectul, care înlocuiește obișnuitul perfect compus al discursului comunist despre trecut,

⁹Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Menthuen, 1985, apud Daniela Petroșel, *Retorica parodiei*, Ideea Europeană, București, 2006, p. 61

¹⁰ Ibidem

și prin reinterpretarea ironică a unor slogane: „Pe la ferestre pândeau dușmanii mascați. [...] O femeie își sprijinea pe sân secera. [...] Spicele fremătau de bucurie. Pe nicovală se bătea fierul cald. [...] Regele era o hienă și un șacal. [...] Înfăptuirea depășea închipuirea. Ziarele produceau o lumină măreață și bine controlată. [...] Țăranii se uneau până la urmă și ei, bine legați de mâini. [...] Țara râdea zgribulită la soare” (27-28).

În altă parte, compunerea unui pionier despre satul lui utilizează aceleași sintagme triumfaliste, cu o ironie ceva mai reținută din partea parodistului, dar conținută în limba de lemn însăși, și cu atât mai stridentă pentru un lector nefamiliarizat cu limbajul epocii: „Locuitorii satului nostru pășesc voioși sub îndrumarea partidului. Cheazășia îndeplinirii marilor sarcini se află în mâna lui Gheorghe Tican care îi scrie pe toți în registru. [...] La noi în sat, Gheorghe Tican și Vasile Dobre sunt primii care au intrat în gospodăria colectivă cu tot ce-au avut, adică cu mâinile goale, dar asta nu-i important. [...] Orice unealtă de muncă adusă la gospodărie e o contribuție de preț care va conduce la noi și noi succese în țara socialismului triumfător. Iar rodnicia muncii noastre se vede și pe carnetele de note și în acțiunea de strângere a gândacilor de Colorado de pe câmpul de cartofi. Acest avânt nemaiîntâlnit al muncii din satul nostru e o realizare de netăgăduit” (63). Acele cuvinte bine plasate și care, pentru un cititor atent, destabilizează sensul serios/ grav/ entuziast al comunicării, sunt puse pe seama sincerității și a naivității copilului care a învățat limbajul, dar nu l-a perfecționat încă, lăsând să-i scape unele erori (iar erorile nu sunt altceva decât punțile de legătură cu realitatea ocultată de propagandă). Parodiarea „compunerii” deconspiră multe adevăruri despre educația socialistă-comunistă (îndoctrinare) a copiilor care vorbesc într-o deja într-o limbă abstractă despre o istorie ce se falsifică sub ochii lor: „glorioșii ostași sovietici” și „eroica clasă muncitoare” care „au lichidat ultimele rămășițe hitleriste”; C.A.P.-urile în care țăranii au intrat „cu toții grămadă cu caii și oile, bivoli și găinile”. Acele „multe lucruri de folos învățate la școală” („disciplina conștiință, participarea masivă, lichidarea rămănerii în urmă, traducerea în viață și creșterea bunăstării”) sunt sintagme vidate de conținut, vehiculate de discursul oficial și total neverosimile pentru vorbirea și gândirea unui copil. O altă strategie, menită să pună în evidență faptul că termenii sunt interșanjabili în limba de lemn și că mai important decât conținutul mesajului este tiparul formal și jonglarea cu un lexic consacrat și recomandat oficial, este folosită în cel de-al treilea fragment; de această dată textul ia forma unei compuneri despre dragostea de patrie: „Țesătoarea se scoală de dimineață și bate fierul cât e cald, învățătoarea se culcă târziu, cu șublerul și micrometrul sub pernă [...] A venit toamna, forjorul iese din schimb și intră în ședință, activistul recită poezia și pleacă [...] Gospodina produce hârtie de ziar, zidarul scrie ziarul, ziditorul de noi ctitorii îl citește, fiul lui îl face sul și-l duce la centrele de recoltare” (82). Parodia devitalizează tare ale sistemului: a organizării societății, a distribuirii rolurilor sociale fără nicio noimă, a pretenției ideologiei de a forma un om nou bun la toate și a evidentei lipse de eficacitate decurgând logic din acestea. Ca de fiecare dată, ținta parodistului este dublă, ea vizează atât stilul hipotextului, cât și subiectul lui. Activitatea didactică – o lecție de istorie deformată, cu reperabilele șabloane care au făcut carieră în mentalitatea românească și în edificarea unei mitologii istorice naționale – , este redată în patrulea text-suport al discursului parodic: „Poporul român e un popor pașnic, e un popor cuminte care nu iubește războiul. Nici marele nostru prieten nu iubește războiul. [...] Asta e și tema voastră pentru data viitoare. Să scrieți de o sută de ori pe curat propozițiile de mai sus. [...] Strămoșii noștri dacii s-au luptat

vitejește cu cotropitorii romani. Mircea cel Bătrân s-a luptat cu turcii. Și Șefan cel mare și Vlad Țepeș, și alții“ (97). Aici este vizată limba de lemn vorbită de reprezentanții sistemului educațional, dar și schematismul demersului didactic. Următoarele două fragmente pun în lumină o nouă strategie parodică: ea constă în alcătuirea unor interminabile liste de termeni desemnând fie produse și comportamente de proveniență străină, fie produse ale glorioasei economii românești. Enumerările transmit ironia prin asocierile inedite/ derizorii/ amuzante ale termenilor și prin emfaza la care obligă lectura lor.

Într-o privire asupra evoluției conceptului de parodie, autoarea lucrării *Retorica parodiei* amintește faptul că Bahtin a fost primul care a observat cum țintele parodiei nu vizează doar terenul literar, ci și alte contexte și alte tipuri de limbaje dominante, cum era cel bisericesc al Evului Mediu. „Într-o cultură oficială dominată de dogmatism și închistare, cultura populară oferă reversul eliberator prin comic, prin recitarea într-o manieră parodică a elementelor reunite într-un discurs oficial”¹¹, obținându-se astfel de-tensionarea climatului mental. O asemenea ambianță produce și totalitarismul comunist prin terminologia, ideologia și ceremonialul său, care au reconvertit dogmatismul religios într-unul politic; și societatea comunistă este o lume „întoarsă pe dos”, cu valorile răsturnate. O astfel de mostră a parodiei în registrul lingvistic popular aduce și Gheorghe Crăciun în fragmentul cu numărul opt: discursul conține flagrante ambiguități vulgare, ce coboară în derizoriu propaganda de partid: „Nimeni nu stă cu cracii în sus. E mult de produs. Minerul scoate instrumentul și-l vâără. Trepidează și el o țără. [...] Colectivistul și-o pune pe umăr. E sapa lui, dar ce sapă! Scoate din piatră apă. Brutarul apucă lopata și-o bagă. Pâinea se rumenește întreagă. Textilista o scarmână. Dar ce carpetă, cât de cochetă. Oțelarul o-ndeasă, oțel să iasă! Pictorul și-o expune și el” (293). Parodia se manifestă aici ca o cale de ieșire de sub tirania discursului unic, intenția ei, ca gest neconformist, fiind de a submina ierarhia (măcar la nivel colocvial) și de a facilita o eliberare prin răs. Pe de altă parte însă, exemplul ilustrează fragilitatea modelului oficial care poate fi ușor imitat și de-sacralizat. Parodia capătă accente sarcastice, limba de lemn se transformă într-un discurs nestăvilit, proliferant, explodând în imagini grotești sau terifiante: „Oamenii merg. Sunt vii. Țin de mână copii. Frumoși și dolofani cu capetele ca niște bostani. Pământul strămoșesc rage de bucurie. [...] Alimentara are galantare curate. Cu sticla de o mie de carate. [...] Cozile sunt cumiști și ordonate. [...] Mulțumirea se umflă și dă pe dinafară ca aluatul în troaca din cămară. Totul geme de bucurie [...] Iar cel mai iubit fiu al poporului deschide gura și spune. Se petrece o nouă minune. El are sânge în vine nu muci. Altul ca el nu mai poți să produci” (294). Verbe ce exprimă suferința sunt asociate oximoronic cu bucuria, comparațiile atrag atenția prin alunecările semiotice care se produc prin trecerea de la solemn la prozaic, grandilocvența e minată de incoerență („Ne avântăm cu corabia-n mare din pisc în pisc”).

Un alt procedeu parodic extrage tiparul universal al tuturor cuvântărilor din cadrul ședințelor de partid. El este format din vocativul alternând invariabil între „Dragi tovarăși/ Stimați tovarăși” și o înșiruire de fraze convenționale eliptice, amputate, lipsite de subordonatele menite să umple de substanță comunicarea. Astfel este pus în evidență scheletul limbii de lemn, o solemnitate goală, un șablon care poate fi umplut cu orice: „La baza întregii activități trebuie să se afle. Trebuie să se pună capăt cu desăvârșire. Nu avem nevoie de o

¹¹Daniela Petroșel, *op.cit.*, p. 49.

asemenea. De aceea – repet – trebuie să se pornească obligatoriu de la. Iată de ce. Același apel îl adresez și. Am încrederea că. Dar este necesar ca în toate sectoarele. Trebuie să se intensifice activitatea în vederea” etc. (308). Textul original nu suferă nici o transformare din partea parodistului. El este doar incomplet, decupat din cuvântările reale ale Tovarășului, și după modelul consacrat, ale celorlalți retori ai partidului. El este autentică limbă de lemn *de aparat*.

Limba de lemn nu mai constituie ținta penultimului fragment (din cele douăsprezece), care se transformă într-o auto-adresare (la persoana a II-a) a eroinei în momentul Revoluției; prin accentele auto-ironice, textul reprezintă o reevaluare existențială: „Da, nu-ți convine, Piața Universității nu-i pentru tine. [...] N-ai secretat și tu acolo un strop de ură, n-ai știut ce să faci cu scuipatul din gură, ți-a fost frică de moarte și-ai căutat libertatea în altă parte. [...] Lumea s-a-ntors pe dos. Iar tu te simți o otreapă fără nici un folos” (373-374). În ultimul fragment ținta parodiei devine abecedarul, simbol al corupției limbajului, înscrisă deja în primele cuvinte învățate. Împrumutând masiv din propozițiile și cuvintele despărțite în silabe ale manualului autentic, discursul parodic se distanțează de acesta prin inserarea unor propoziții ce rezumă viața eroinei și a unor aluzii politice: „Ana are mere. Tina este mică. Tata este rău. [...] – O, un cocor mare! Co-cor. Cu-cu. Mă-rul. Ca-lul. Mă-rar. Par-tid. Tră-ias-că! Cio-că-ni-toa-re. So-vi-e-tic.” Textul se încheie prin anunțarea intenției Leontinei de a emigra, ultimul cuvânt fiind *A-me-ri-ca*, dar tonalitatea tristă în care este scris acest fragment trădează și soarta destinată eroinei, apropiatul ei sfârșit.

Prin parafrază, paradox, citat și pseudo-citat, Gheorghe Crăciun creează rupturi de coerență cu textul-țintă supus parodiei. Parodiarea discursului triumfalist al propagandei se focalizează asupra limbii de lemn, dar vizează nu doar caracteristicile acestui text (lexic, sintaxă, semantică), ci și Textul, ideologia pe care o slujește. Din ironia care deconstruiește mitologia ascunsă în ideologie străbate și o nuanță de amărăciune, pentru că ea îi atinge și pe cei care i-au dat credit, care s-au lăsat, chiar și temporar, amăgiți de ea, care au tolerat-o. Pe de altă parte, nuanța respectivă conține și o formă de empatie cu victimele, inocente sau nu, între care se regăsește parodistul însuși. Discursul parodic practicat de Gheorghe Crăciun, simultan cu ținta politică, atinge complexe probleme ale limbajului, capacitatea acestuia de a suspenda gândirea, conducând la efecte dramatice în planul existenței. Efectul acestui discurs vizează încolțirea sâmburelui îndoielii în mintea receptorului, distanțarea de orice formă de discurs absolutist. Sub jocul parodic, acoperite pe alocuri de văluri ale comicului, se ascund tulburătoare întrebări despre alienarea individului într-o lume totalitară, despre condiția umană în general.

Înștiințare: Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul “SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare”, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Investește în Oameni!

Bibliografie

Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, Traducere de Nicolae Iliescu, Prefață de Marian Vasile, Editura Univers, București, 1982.

- Besançon, A., *Originile intelectuale ale leninismului*, traducere de Lucreția Văcar, București, Humanitas, 1993.
- Crăciun, Gh., *Pupa russa*, Ediția a II-a, augmentată, Studiu introductiv de Caius Dobrescu, Dosar de receptare critică, Addenda, cu desene ale autorului și prefață de Carmen Mușat, Grupul Editorial Art, București, 2007.
- Hutcheon, L., *Poetica postmodernismului*, București, Editura Univers, 2002.
- Orwel, G., *O mie nouă sute optzeci și patru*, Traducere din limba engleză de Mihnea Gafița, Polirom, 2012.
- Oțoiu, A., *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației '80. Strategii transgresive*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
- Petroșel, D., *Retorica parodiei*, Ideea Europeană, București, 2006
- Thom, F., *Limba de lemn*, Traducere de Mona Antohi, Studiu introductiv de Sorin Antohi, Humanitas, București, 1993.

"NOAPTEA DE SÂNZIENE" OR THE TRANSGRESSION OF THE FRONTEER BETWEEN EXISTENTIAL AND FANTASTIC PROSE

Mihaela Rusu, PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Mircea Eliade, defined as a "spirit of amplitude", synchronised his writings with the European literary spirit, being modelled on Gide and Joyce, as well as with the universal cultural spirit and imagery, showing interest in myths and the archaic human behavior reborn in the soul of the modern man.

In the middle of the twentieth century (1949-1954), Eliade writes "The Forbidden Forest", a text that was meant to be his masterpiece, in essence an initiation novel, where the author intertwines, when building his characters, the aesthetics of the existentialism with the erudite fantastic and the feeling given by the specificity of national identity, so that the final result can illustrate a phenomenon of the "coincidentia oppositorum" type.

Keywords: European, universal, myth, the archaic man, coincidentia oppositorum

Pentru Eliade, romanul se dorește a fi opera sa capitală și, de aceea, el transpune în paginile cărții întreaga sa concepție despre literatură, știință și viață. Ca formulă romanească el păstrează în linii mari preferința pentru proza existențială, dar totodată experimentează pentru prima dată și narațiunea mitică. În prefața la ediția englezească a romanului, „Eliade conchide că există o « nevoie organică » pentru a visa, pentru mitologie și narațiune” [Douglas, 2011: 228], combătând astfel ideea „noului roman” foarte la modă în mediile literare franceze. El scrie un „roman roman” în care dorește să „realizeze o amplă frescă a societății românești dintr-o perioadă istorică extrem de zbuciumată, cuprinsă între 1936-1948. În același timp, el vrea să regăsească, pe calea imaginației și timpul paradisiac al tinereții sale.”[Glodeanu, 2010]. În realizarea scenelor care transpun momente din cel de-al doilea război mondial, Eliade rămâne tributار esteticii autenticist-existențialiste, în timp ce pentru conturarea *questei* personajului principal el face recurs la *semne și simboluri*, procedee din recuzita fantasticului erudit care dau naștere la ceea ce el numește „narațiunea mitică”.

La un prim nivel de lectură, în romanul *Noaptea de Sânziene* Mircea Eliade creează un personaj tipic epocilor globalizante. Ștefan Viziru este un funcționar de rang înalt pe probleme economice care lucrează ca atașat pe lângă legațiile ambasadelor românești din Europa. Acesta, în lungile sale vizite în Occident, practică o formă de dialog intercultural prin lectura unor mari opere ale unor mari gânditori din dorința de-a „ieși din istorie”¹. Creând acest personaj, Eliade pornește de la premisa că omul poate ființa în același timp ca reprezentant al unei națiuni, dar și ca parte integrantă a universului, considerând că în substanța „celor aleși”² se păstrează în nuce mentalitatea omului arhaic, care nu poate fi revelată decât prin recursul la mit.

Pe de o parte, romanul *Noaptea de Sânziene* citit la nivelul evenimentelor istorice poate fi interpretat ca o proză existențială, întrucât Eliade scrie acest roman la Paris, oraș care a lansat moda existențialismului prin Sartre, Camus și Simone de Beauvoir. Existențialismul „apare ca o alternativă, ca o posibilitate de interpretare a istoriei în lumina evenimentelor dramatice care se consumă pe scena ei europeană, însă nu se prezintă ca o alternativă viabilă pentru o situație care depășește în dramatism o clasică *l’embarras du choix* existențialistă” [Mitchievici, 2010: 22]. Ștefan Viziru are un prieten, Biriș, profesor de filosofie care prin

replicile sale face trimiteri la existențialismul francez și la Sartre. Anchetat de torționarul Duma pentru un presupus mesaj secret care ar fi trebuit transmis dincolo de Cortină, Biriș îi recunoaște acestuia că și-ar fi dorit să ajungă la Paris, să meargă la cafeneaua Les Deux Magots pentru a le explica filosofilor francezi ce înseamnă în România postbelică să fii „en situation”: „De ce nu poftiți pe la noi, pe după Cortină, să vedeți cum se pune <<le problème du choix>> și ce se mai întâmplă cu <<le problème de la liberté>>? De ce nu veniți pe la noi să faceți cunoștință cu adevăratul <<moment istoric>>?”[Eliade, 2010, II: 282]. Prin vocea lui Biriș, Eliade transmite occidentalilor dezamăgirea românilor lăsați pradă totalitarismului rus: „Am vorbit cu ură împotriva occidentalilor pentru că ne-au abandonat. A fost o greșeală. Ar fi trebuit să-mi dau silința să-i înțeleg și pe ei. Toți ar fi făcut la fel. Când e vorba să te salvezi pe tine, nu te mai gândești la altul; îl sacrifici pur și simplu. Așa a fost de când lumea.”[Eliade, 2010, II: 285].

Ca personaj ancorat în istoria concretă, Ștefan Viziru adoptă și el comportamentul existențialistilor. Atunci când, aflat în Londra bombardată de adversari, refuză să trăiască „momentul istoric”, sustrăgându-se clipei prin lectura operei lui Shakespeare, el nu găsește o soluție viabilă războiului, deoarece în zilele următoare va experimenta groaza atacurilor aeriene alături de alți trecători în adăposturile amenajate de autorități, dar va trăi libertatea existenței: „În ceasurile în care mă smulg războiului, citesc lucruri fără absolut nicio legătură cu actualitatea. Citesc bunăoară poeți, filosofi, mistici. În acele ceasuri nu accept nici cea mai vagă aluzie la actualitate (...) nu vreau să-mi amintesc de soția, de copilul meu sau de țara mea așa cum sunt în *clipa de față*. Mă gândesc la ei proiectându-i într-un alt Timp, fie un anumit moment din trecut, fie un Timp imaginar. (...) Refuz astfel să fiu prezent la un foarte mărunț eveniment istoric.(...) dacă în acel moment cade o bombă și mă omoară, mă omoară ca un om liber- iar nu ca sclav; căci mă omoară cu mintea fermecată de geniul unui poet.”[Eliade, 2010, I: 313-314] Evenimentele istorice prezentate pe parcursul romanului vor aluneca treptat în derizoriu sau într-un plan secund, întrucât în prim-plan se vor instala „experiențe de ordin personal, dar de relevanță universală”[Mitchievici, 2010: 23]

Pe de altă parte, lectura de profunzime a cărții arată că cea mai substanțială parte a romanului *Noaptea de Sânziene* se concentrează în jurul narațiunii mitice care îl are ca protagonist pe Ștefan Viziru, un căutător de semne și simboluri ce parcurge un traseu inițiativ la finalul căruia se găsește pe sine, cel adevărat, întrucât înțelege că *moartea* devine *viață*, conform concepției guénoniene potrivit căreia orice „sfârșit va fi totodată, în virtutea continuității ce leagă lucrurile, începutul unui nou ciclu”[Ichim, 2001: 143]. Critica literară apreciază că Eliade inserează mai multe „mituri culte” în substanța romanului pentru ca, prin lecturile repetate ale generațiilor, aceste texte să iasă din istorie, eternizându-se. Cele mai pregnante două mituri care au fost puse în relație cu subiectul romanului au fost mitul lui Parcifal și cel al lui Tristan și al Isoldei.

Eugen Simion găsește că *Noaptea de Sânziene* reprezintă „primul caz de roman total în literatura română: frescă istorică, roman politic, roman sentimental, roman intelectual, roman de moravuri, și, nu în ultimul rând roman mitic”[Simion, 2006: 226], dar că „adevăratul roman- și cel mai bun- este cel mitic și erotic”.

Pornind de la idila dintre Ștefan Viziru și Ileana Sideri, Eliade reface povestea tragică a lui Tristan și a Isoldei. Ștefan însă este căsătorit cu Ioana, cea care anterior fusese logodnica lui Ciru Partenie, un dublu al personajului, dar și al autorului: „Între cele două personaje

funcționează un principiu al interdependenței. Ei vor pieri unul prin celălalt, pentru că, totdeauna, dublul trebuie să sfârșească prin moarte.”[Ichim, 2001: 131] În noaptea de Sânziene din 1936- când cerurile se deschid- Ștefan o întâlnește pe Ileana în pădurea de la Băneasa și de atunci n-o mai poate uita. Destinul „îi face semne” și el pornește în căutarea lor. Revederile dintre cei doi sunt foarte rare, dar „atunci când se întâlnesc, Ștefan și Ileana, discută mai puțin despre dragoste, cât despre timp și eliberare prin moarte.”[Simion, 2006: 235] În decursul a 12 ani, Ileana se căsătorește cu un anume Tony care ulterior moare într-un accident, cum de altfel mor și Ioana și Răzvan (soția și fiul lui Ștefan), în bombardamentul Bucureștiului. Totuși, timp de 12 ani, Ștefan o caută pe Ileana fără însă a o putea găsi. Trăiește experiența imposibilă de-a iubi în același timp două femei. Are sentimentul că a luat ursita altuia, că a trăit viața altuia, că dacă n-ar fi întâlnit-o pe Ioana și aceasta nu l-ar fi confundat cu Ciru Partenie, și-ar fi putut trăi propriul destin. Timp de 12 ani, Viziru își caută ursita pendulându-se între România, Londra, Portugalia și Franța. Ca un Ulise de inspirație joyceană, aflat în drum spre Ithaca personală (Ileana), Ștefan Viziru cade în mrejele mai multor zeități mărunte, dar și „a unei Circe de duzină- insațiabila domnișoară Zissu”[Simion, 2006:236]- și întârzie astfel întâlnirea cu destinul. În 1948 însă, la exact la 12 ani de la prima întâlnire, într-o altă noapte de Sânziene, Ștefan o reîntâlnește pe Ileana în pădurea de la Royaumont (Franța) și, fiind amândoi eliberați de trecut, își împlinesc destinul:„Simți în acea unică nesfârșită clipă, întreaga beatitudine după care tânjise atâtea ani, dăruită în privirea ei înlăcrimată.(...) Știuse că acea ultimă, nesfârșită clipă îi va fi de ajuns” [Eliade, 2010, II: 359].

Raportarea la *Tristan și Isolda* nu este întâmplătoare, Ileana însăși recunoaște în idila lor mitul tristianian: „îmi repetam că e ridicol, că parcă ar fi ca în *Tristan și Isolda*...Ștefan, pentru mine, a fost ca în *Tristan și Isolda*. În noaptea aceea mi-ai dat, poate fără să vrei, fără să știi, mi-ai dat o otrăvă, mi-ai otrăvit sângele, mi-ai otrăvit sufletul, și eu n-am mai trăit ca oamenii vii și treji, ci așa cum trăiesc umbrele, cum poate că trăiesc morții.”[Eliade, 2010, II: 356]. Acest mod de abordare a temei erosului l-a determinat pe Matei Călinescu să aprecieze că în acest roman „Ioana reprezintă instinctul vieții al lui Ștefan, în timp ce Ileana este aplecarea sa secretă către autodistrugere, tentația Thanatos-ului, instinctul morții.”[Călinescu, 2002: 112]. Ștefan își risipește viața încercând să înțeleagă un mister: Cum un bărbat poate iubi în același timp două femei? el se străduiește să găsească răspunsul la *întrebarea justă*, dar este mereu în contratimp, și când găsește răspunsul, se găsește pe sine.

Mai aproape de traseele gândirii guénoniene, Ofelia Ichim analizează în romanul *Noaptea de Sânziene* mitul lui Percifal. Ștefan Viziru, așa cum îi spune și numele (Ștefan= „coroană”, Viziru= „conducător”, în plan spiritual) se află în căutarea Graalului și, de aceea, el îi adresează lui Anisie (un mistic *dintre cei aleși*) o întrebare „pe care o consideră încărcată cu aceeași forță benefică precum cea a lui Percifal: unde este Graalul? Ștefan întreabă: «Cum e Dumnezeu?» Ștefan Viziru este deocamdată prea dependent de normele timpului istoric, pentru a merita îngăduirea de a pune întrebarea corectă”[Ichim, 2001: 155] și, de aceea, nu primește răspuns, Anisie rechemându-l peste patru ani pentru a-i vorbi despre înfățișarea lui Dumnezeu. Potrivit legendei Regelui Pescar, Parcifal salvează castelul aflat în păcănărire, putrezire și măcinare, punând regelui *întrebarea justă*, și imediat după aceasta „ținutul întreg se regenerează, apele încep să curgă din nou în albiile lor și toate pădurile înverzesc”[Eliade, 2003:184], pentru că *întrebarea justă* „regenerează și fertilizează; și nu numai ființa

omenească, ci întreg Cosmosul”[Eliade, 2010, II:61]. Ștefan Viziru simte că rătăcește în labirint, și de aceea fascismul și războiul duc la putrezirea lumii în care trăiește și el. Astfel se explică obsesia sa pentru *întrebarea justă* care să-i ofere prin ea însăși regenerarea lumii, întrucât el ar dori să reușească precum sfinții, să iubească toți oamenii. Dar sufletul său este torturat și neîmpăcat de iubirea simultană pentru două femei. Pentru că ajunge cu jumătate de an după timpul de întâlnire pe care i-l dă Anisie, Ștefan nu va mai afla răspunsul și în felul acesta se condamnă, fără să știe, la moarte.

Se constată astfel că acest personaj, „martor și hermeneut” totodată, își găsește perechea în moarte „căci nuntirea în momentul de trecere spre eternitate deschide o taină, cea a fuzionării spiritului cu materia, anulează limitele ființei, iar întoarcerea spre origini coincide cu o naștere, cu o «înălțare»”. Moartea este miresă absolută, crăiasă a lumii. Nunta presupune prin calitatea sa de *coincidentia oppositorum*, o aspirație spre androginism- stare originară a lumii.”[Ichim, 2001: 165] Spre această stare originară tânjește eroul Ștefan. În toată existența sa el și-a căutat propriul drum spre Centru, mântuirea și libertatea sa. El știe că umanitatea păstrează în inconștientul ei colectiv această beatitudine a stării originare. Dar omul de după căderea adamică a uitat că posedă această cunoaștere a lumii, și de aceea Ștefan, printr-un proces de anamneză, încearcă să recupereze paradisul pierdut. Trei sunt întrebările care îl macină și care îi orientează căutările. El consideră că prin obținerea răspunsului la aceste întrebări poate accede spre Nirvana. El se întreabă: Cum este Dumnezeu? Cum poate ieși din timp? și Cum poate iubi în același timp două femei? Înțeleptul Anisie încearcă să-l orienteze spre răspunsul la prima întrebare, dar pentru că el întârzie la întâlnirea proiectată peste patru ani, nu mai are acces la răspunsurile căutate. Asta nu înseamnă că eroul nu-și desăvârșește *questa*. Putem intui, că prin moartea protagoniștilor în pădurea de la Royaumont, aceștia regăsesc beatitudinea începuturilor, reintegrându-se astfel universului primordial.

Pentru unii critici literari, romanul *Noaptea de Sânziene* este "cel mai bun roman din literatura română"(Sergiu Al. George), pentru alții (Eugen Simion) nu este o capodoperă, dar ceea ce se poate spune cu certitudine este că această operă aduce o schimbare de direcție în scriitura eliadescă, prin părăsirea formulei romanului existențialist în favoarea prozei fantastice cu scopul de a reda "demnitatea metafizică a narațiunii".

Referințe bibliografice

- Borbely, Ștefan, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade.Complexul Gnostic*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.
- Călinescu, Matei, *Despre Ioan Petru Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Polirom, Iași, 2002.
- Douglas, Allen, *Mit și religie la Mircea Eliade*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011.
- Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Humanitas, București, 2003.
- Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene* (I, II), Litera, București, 2010.
- Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Dacia, Cluj-Napoca, 2006.
- Glodeanu, Gheorghe, *Fascinația ficțiunii. Incursiuni în literatura interbelică și contemporană*, Fundația Culturală Libra, București, 2006.
- Glodeanu, Gheorghe, *Magia nopții de Sânziene*, în *Nord literar*, nr.2 , 2010.

Ichim, Ofelia, *Pădurea interzisă. Mit și autenticitate în romanele lui Mircea Eliade*, Alfa, Iași, 2001.

Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Mitchievici, Angelo, *Ieșirea din timp: încercările labirintului. Scurtă introducere în tehnica inefabilului*- studiu introductiv la *Noaptea de Sânziene*, Litera, București, 2010.

Pârvan-Jenaru, Dana, *Mircea Eliade la răscrucea dintre literatură, știință și viață*, în *Obervator Cultural*, nr.462, 2014.

Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Junimea, Iași, 2006.

***, *Dicționarul general al literaturii române*, Univers Enciclopedic, București, 2006.

THE SUFFERING ISSUE OF THE CHARACTER RASKOLNIKOV FROM THE NOVEL CRIME AND PUNISHMENT

Silviu Cristian Rad, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: This study aims to approach the theme of suffering embodied in a key of Dostoevsky's work: Rodion Raskolnikov.

The research tries from the beginning clarifying some interrogation born around the notion of freedom. We cannot talk about suffering without resorting to an analysis of freedom. Why is Raskolnikov a character reached to his own freedom prey? Knowing the soul background of this good hero, the crime motive doesn't seems to be shortage, he doesn't kill to become a benefactor, not even to save his sister and mother by creating them a better life, not even for getting rich quick. In this situation which is the rationament of this crime?

In the second part of the study we try to examine how Raskolnikov is trying to overcome his suffering enveloped in as a dramatic interior struggle that takes possession on him while accompanying crime act.

The study concludes with the image of a Raskolnikov overhang the darkness of sin overcoming the great pride of rationalism that drove him to murder. The study concludes with the image of Raskolnikov and overcame the darkness of sin defeating the great pride of rationalism that led to murder.

Keyword: suffering, Rodion Raskolnikov, darkness, crime, freedom

Prin opera sa, Dostoievski conturează o imagine asupra a ceea ce înseamnă a fi om, favorizând cristalizarea unei înțelegeri distincte de restul concepțiilor, în special cu privire la destinul acestuia, la felul în care trebuie să se raporteze la ceilalți și la modul în care este constituită ființa umană. Nu poți să-l înțelegi fără să te cufunzi în diversă și bogată lume a ideilor lui, creația fiind un adevărat „ospaț al cugetării”.

Studiul propune o analiză asupra fenomenologiei suferinței prin intermediul personajului cheie al romanului *Crimă și pedeapsă* - Rodion Raskolnikov. În cea mai mare parte a romanului acțiunea gravitează în jurul acestui personaj, având în centru suferința lui. Aceasta constă într-o examinare „profundă și chinuitoare a conștiinței sale”¹.

I. Drama unei iluzii – libertatea prin păcat

În opera dostoievskiană problema libertății și a suferinței atinge toată profunzimea și acuitatea ei, tocmai pentru că „ideea libertății e una dintre ideile centrale ale creștinismului, fără ea, crearea lumii, căderea și mântuirea devin de neînțeles, fenomenul credinței rămâne inexplicabil”².

Eroul dostoievskin, Raskolnikov, și-a dorit libertatea, dar a ajuns pradă libertății datorită unui raționalism individualist, „e un student căzut victimă raționalismului, sărac, singuratic, fire meditativă, un suflet foarte bun în fondul lui, el se dedă trup și suflet orgiei de a raționa, de a cugeta, de a găsi prin el însuși sensul vieții și al lumii, dar exclusiv prin el însuși”³. Trăind într-un univers față de care are un sentiment de „adânc dezgust” și „amar

¹ Mihaela Fildan, Dorina Popa, *Metamorfoză prin suferință*, Ed. Didactică Militans, Oradea, 2008, p. 56.

² Nikolai Berdiaev, *Spirit și libertate. Încercare de filosofie creștină*, trad. de Stelian Lăcătuș, Ed. Paideia, 1996, p. 154

³ Nichifor Crainic, *Dostoievski și creștinismul rus*, Ed. Arhiepiscopiei, Cluj Napoca, 1998, p. 112.

dispreț”⁴, își făurește ca ideal o teorie asemănătoare cu cea a lui Nietzsche – teoria supra-omului avându-l ca model pe Napoleon. Astfel, devine incapabil să înțeleagă misterul libertății.

Sufletul lui Raskolnikov devine o arenă în care se înfruntă libertatea și necesitatea, „haosul, revolta umană și afirmarea individualității”⁵. Făcând o analiză asupra tânărului rus putem observa cum libertatea poate ascunde „otrăvuri distrugătoare”⁶, putându-se vorbi de o convertire a adevăratei libertăți într-un libertinaj, „îndepărtându-se de Dumnezeu, adică de sursa originală a vieții, omul își pierde deopotrivă libertatea”⁷.

Ceea ce va descoperi Raskolnikov după săvârșirea crimei va fi tocmai „singularitatea”. Păcatul îl introduce pe om într-un spațiu al „particularității”. Eroul dostoevskian își pierde orice speranță a „repatrierii” într-un spațiu comun, este în pragul unei crunte deznădejdi, incapabil de a comunica cu persoanele dragi, alături de care comunicarea este mult mai reală decât în alte cazuri⁸.

Acesta se îndepărtează tot mai abrupt de adevărata libertate, care are capacitatea de a ne elibera din tenebrele relativismului.

Ca să-și găsească libertatea, omul se apropie de Dumnezeu, se supune voii Lui. Ascultarea de Dumnezeu este consimțirea cu libertatea, iar înrobirea față de El este poarta către libertate. Înrobirea de bunăvoie față de Dumnezeu, înfăptuită prin ascultarea de voia Lui, îl eliberează pe om de păcat și de moarte și îl face părtaș nestrăciunii și nemuririi. În felul acesta accede la libertatea absolută, la libertatea dumnezeiască adevărată și necreată⁹.

Fondul sufletesc al personajelor dostoevskiene este unul pozitiv, cum este și cazul lui Raskolnikov. În copilărie crezuse în Dumnezeu, schimbările survin în jurul vârstei de 15 ani, când firea lui se metamorfozase, ajunsse „lunatic și cu toate”.

În concepția lui Dostoievski nu există om fundamental rău. Filosoful Nichifor Crainic într-o analiză minuțioasă a sufletului uman întruchipat în proza dostoevskiană afirmă: „dacă există o luptă între bine și rău, această luptă în primul rând se petrece în sufletul omului. Imediat după o crimă, după o fărădelege săvârșită în sufletul fiecărui erou a lui Dostoievski, izbucnește acest război al binelui contra răului, al conștiinței morale lezate și ofensate, care protestează categoric împotriva fărădelegii săvârșite, un protest categoric al vieții împotriva morții”¹⁰.

Raskolnikov era necomunicativ și mândru, nu era iubit de către cei din jurul său, îi era foarte greu să-și facă prieteni. Dar cu toate acestea, în ciuda acestei „însingurări orgolioase” este dispus să se sacrifice pentru un coleg bolnav de tuberculoză, de asemenea îl va înmormânta pe tatăl acestuia tot pe cheltuiala sa¹¹.

Mobilul crimei pare a nu fi sărăcia, el nu ucide ca să devină un binefăcător, nu ucide nici măcar pentru a-și salva sora și mama de la sărăcie și nici măcar pentru a se îmbogăți

⁴ F. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, trad. de Stefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă, aparat critic Ion Ianoși, Ed. Cartea Românească, București, 1972, p. 9.

⁵ Liviu Petrescu, *Dostoievski*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1971, p. 19.

⁶ Nikolai Berdiaev, *op. cit.*, p. 167

⁷ *Ibidem*, p. 172.

⁸ Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 80.

⁹ Georgios I. Mantzaridis, *Morala creștină*, trad. de Cornel Coman, Ed. Bizantină, București, 2006, p. 209.

¹⁰ Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 180.

¹¹ Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Ed. Polirom, Iași, 2007, p. 592.

rapid. El ucide după un lung și propriu raționament pentru a-și demonstra că nu este un „păduche”, ci poate fi un Napoleon, acesta era „obsesia de fiecare clipă a tânărului student”¹². În căutarea libertății el trăiește o adâncă dramă a insului devenit rob tenebrelor păcatului, datorită vanității și dorinței de putere.

Prin orgoliu și afirmarea personalității, tânărul student încearcă să se opună împărăției lui Dumnezeu și vieții celei veșnice. Datorită acestor principii greșite, se naște dorința demonică de a crea noi legi morale după care lumea să se ghideze. La urma urmei acesta crede că „are dreptul moral de a ucide, dacă interesul social o cere”¹³.

Din acest moment, eroul dostoevskian se află într-o mare confuzie, acesta confundă criteriul puterii cu criteriul valorii, aceasta fiind, de fapt, marea confuzie în care trăiește și societatea de astăzi. Raskolnikov ajunge astfel pradă tiraniei pe care „iubirea de sine o exercită asupra omului căzut prin mijlocirea plăcerii”¹⁴.

În cazul de față, Raskolnikov și-a dorit libertatea, dar a ajuns un suflet stingher, prada libertății datorită unei crize existențiale provocate de individualismul raționalist, devenind „un student căzut victimă unui raționalism sărac, singuratic, fire meditativă, un suflet foarte bun în fondul lui, el se dedă cu trup și suflet orgiei de a raționaliza, de a cugeta, de a găsi prin el însuși sensul vieții și al lumii, dar exclusiv prin el însuși”¹⁵.

Dostoevski fiind un romancier cu precădere al detaliilor, cititorul este chemat să ia în considerare orice aspect, spre exemplu necesită atenție inclusiv orașul unde se desfășoară acțiunea care nu este ales întâmplător. Sankt Petersburg este orașul european prin excelență, unde „tinerii provinciali” precum Raskolnikov „vin să-și încerce norocul”, însă cedează în fața acestui raționalism al însingurării. În acest oraș provincial ia naștere o adevărată teorie a egoismului prin care avem de a face cu contestarea, fără drept, a valorilor generale.

II. Contemplarea suferinței prin pocăință – mărturisire

În acest personaj, Dostoevski întruchipează întreaga suferință a omului neîmplinit căzut pradă disperării. Scriitorul rus nu dorește pedepsirea personajului prin aflarea lui de către anchetatori, ci dorește mai mult decât atât, dorește ca el însuși să-și recunoască vinovăția.

Raskolnikov străbate prin suferință urmările păcatului. Dostoevski își lasă personajul să lupte cu răul, îl lasă să i se nască în suflet părerea de rău, însă „pentru a-l putea învinge, răul trebuie demascată și mărturisit”¹⁶. Ideea eliberării conștiinței printr-o penitență a eului empiric l-a preocupat într-un mod aparte pe scriitor.

Dacă, din punct de vedere juridic, pedeapsa, respectiv suferința, sunt contingent consecutive crimei, la nivelul ontologic, suferința este, de această dată, concomitentă crimei. Sfârșitul crimei este concomitent cu începutul suferinței. Ontologic, crima este deja suferință. „Răul este deja conținut în rău și el nu este niciodată unilateral, deoarece el mușcă totul”¹⁷.

¹² Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 112.

¹³ Joseph Frank, *Dostoevsky. The Miraculous Years (1865-1871)*, Princeton, University Press, 1995, p. 108.

¹⁴ Jean Claude Larchet, *Dumnezeu nu vrea suferința omului*, trad. de Marinela Bojin, Ed. Sophia, București, 2008, p. 54.

¹⁵ Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶ Nicolai Berdiaev, *op. cit.*, p. 221.

¹⁷ Vlad Mureșan, *Crimă și pedeapsă o interpretare arhitectonică* <http://vladmuresan.wordpress.com/2008/02/17/crima-si-pedeapsa/> (01.02.2014)

Crima se naște dintr-o renunțare la muncă, abandonarea studiilor și renunțarea la un tip de viață organizat.

Întregul proces interior care se desfășoară în sufletul lui Raskonikov constituie, pas cu pas, etapele prin care omul trece până în a săvârși păcatul. Întregul traseu debutează cu strigătul, din păcate, abolit, al conștiinței cazute pradă diabolicului, fapt recunoscut și de acesta: „știu că mă îndeamnă diavolul”.

La această concluzie s-a ajuns în urma discuțiilor dintre Raskonnikov și tânărul ofițer. Acesta din urmă fiind, de fapt, un dublu al studentului nehotărât la început asupra savârșirii actului sângeros. Fondul sufletesc bun al personajului dostoevskian nu este capabil, din păcate, să facă față luptei cu puterile malefice ale întunericului. Cea mai îngrozitoare teorie, afirmă Valeriu Cristea, este „dezlegarea de a ucide dată de conștiință, Raskolnikov e încredințat că are dreptul să sacrifice pe cel mai obișnuit dintre oamenii obișnuiți și că acțiunea lui nu era o crimă”¹⁸. Filosoful rus Lev Șestov confirmă: „validarea dată de conștiință, aprobarea, complicitatea ei nu mai este cu binele, ci cu răul”¹⁹.

Raționalismul individualist este „un instrument prin care diavolul lucrează asupra acestui individ, asupra acestui student, dându-i masca înșelătoare a acestei aparențe, și anume că lucrează pentru mântuirea omenirii”²⁰.

Raskolnikov consideră că, prin crimă, el realizează un bine umanității, dar rezultatul este cu totul altul. De fapt, porunca decalogului, „Să nu ucizi!”, nu exprimă o limitare divină asupra libertății umane, ci este o descoperire a limitelor ființei noastre, „de aceea orice teodicee trebuie să știe că dreptatea a fost deja transcendentă împlinită, deși empiric lumea este, inertial, un înfiorător calvar al suferințelor. Oamenii nu-și primesc plata lor, ei își dau plata lor. Dumnezeu nu este răzbunător”²¹.

Scopul crimei era de a ajuta umanitatea, însă, suferința semenilor nu poate fi abolită prin păcat, iată ce afirmă Dostoievski referitor la acest aspect: „că și conștiința totală noastră neputințe de a ajuta într-un fel sau altul omenirea în suferință – fiind perfect convins de suferințele acesteia – poate transforma, în inima noastră, dragostea pentru umanitate în ură față de ea”²².

Ființa umană simte nevoia comuniunii și iertării după ce săvârșește păcatul, chiar dacă adesea este doar un imbold de moment. În cazul de față, Raskolnikov dorește cu orice preț îndreptarea prin mărturisirea crimei. După săvârșirea crimei se petrece un lucru surprinzător și ciudat, suferința și zbuciumul dramatic al sufletului pun stăpânire pe tânărul student care simte nevoia de a-și desconspira crima. În cadrul acestei trăsură evidențiate de Dostoievski se regăsește sufletul oricărui om care a săvârșit păcatul și care simte nevoia mărturisirii și primirii iertării din partea divinității.

Nichifor Crainic, analizând acest episod, al criminalului care dorește denunțarea - act specific oricărui suflet păcătos în care se naște acest imbold al mărturisirii - concluzionează: „în această trăsură a sufletului criminal evidențiată de Dostoievski așa de puternic, noi

¹⁸ Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Ed. Polirom, Iași, 2007, p. 599.

¹⁹ Lev Șestov, *Filosofia tragediei*, trad. de Teodor Fotiadă, Ed. Univers, București, 1997, p. 222.

²⁰ Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 113.

²¹ Vlad Mureșan, *Crimă și pedeapsă o interpretare arhitectonică* <http://vladmuresan.wordpress.com/2008/02/17/crima-si-pedeapsa/> (01.02.2014)

²² F. M. Dostoievski, *Socineniia – Opere* (ediția A. F. Marks), vol IX, p. 425, apud Lev Șestov, *op. cit.*, p. 230.

trebuie să vedem ceva foarte caracteristic pentru sufletul uman. Este refuzul puterilor adânci din acest suflet, refuzul de a concepe crima săvârșită de același individ. E ceea ce numim conștiința morală care se ridică din adâncul ființei, ca un protest categoric împotriva răului pe care l-a săvârșit. Însăși această trăsătură a sufletului criminal este o dovadă categorică de noblețe, de bunătate a sufletului uman deteriorat prin păcat”²³.

Berdiaev surprinde remarcabil acest aspect al iertării: „nu Dumnezeu e Cel ce nu-i poate ierta omului, ci omul nu se poate ierta pe sine, nici nu-și poate dezvinovăți apostazia față de Dumnezeu și planul divin”²⁴.

Păcatul îl debusolează pe Raskolnikov, cum de altfel pe fiecare om, „păcatul îl face pe om să treacă de la o stare naturală, care este o stare de armonie, la o stare contrară naturii, o stare în care buna rânduială a facultăților omenești este distrusă, în suflet și în trup instalându-se răscoala și dezordinea, și, drept urmare, în care își fac apariția felurite rele, între care și suferința”²⁵.

Marele paradox, afirmă Valeriu Cristea, „al personajului criminal indiscutabil, e de a putea suporta o încărcătură umană superioară aceleia a multor eroi pozitivi de ieri și de azi. Ies mai ales la iveală în contrast cu direcția principală a gândirii și apoi a faptelor eroului, resursele parcă nesfârșite ale compasiunii și bunătatea lui activă”²⁶.

Colin Wilson afirmă că: „tema centrală a cărții este mila, acesta constituie eșecul lui Raskolnikov”. Aceasta îi prilejuiește acestuia gustarea din fructul suferinței. Tânărul erou săvârșește atât înainte de crimă cât și după crimă atâtea fapte bune câte puteau săvârși mai mulți oameni onorabili la un loc. Toată acțiunea din jurul acestui personaj central este atipică, deși obsedat de gândul crimei și strivit de ea, eroul e de câteva ori un filantrop foarte activ.

Sentimentul de milă față de suferința celui alt apare în cea mai cutremurătoare pagină din literatura consacrată milei, este clipa în care Raskolnikov are un vis ciudat în care un copil sărută botul unui cal ucis de către un călău nemilos. Se poate observa monstruoasa dedublare a eroului. În momentul în care Raskolnikov se trezește, inima lui bate precum a copilului din vis căruia îi este dat să asiste la „spectacolul cruzimii și al suferinței” fără a putea face ceva²⁷.

Se naște întrebarea: ce îl duce pe Raskolnikov la pierzare? Răspunsul ne este dat de Nicolae Steinhardt în al său *Jurnal al Fericii*: lipsa de entuziasm. Omul nu-și poate pierde acest entuziasm dacă are credință în Dumnezeu și în nemurire. O astfel de neputință o simte și Raskolnikov asistând la suferința și neputința celor din jur.

Individualismul căruia i-a căzut pradă, reprezintă, de fapt, cauza și mobilul prin care diavolul lucrează asupra acestui personaj, în particular și asupra omului, în general. În urma tuturor raționamentelor pe care le întreprinde, acesta ajunge la convingerea sigură că această bătrână trebuie ucisă. „Voința lui se mișcă într-o libertate absolută, el poate să facă ce vrea și cum vrea” în urma cumplitului principiu pe care acesta îl proclamă că: „Totul e permis”²⁸.

²³ Nichifor Crainic, *op. cit.* 116.

²⁴ *Ibidem*, p. 215.

²⁵ Jean Claude Larchet, *op. cit.*, p. 43.

²⁶ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 595.

²⁷ Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 596.

²⁸ Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 113.

Finalul romanului îl găsește pe Raskolnikov la răspântia a două forțe care doresc să-l acapareze. Una a demoniului întruchipată în sinucigașul Svidrigailov, iar cealaltă a binelui prin intermediul unui suflet nobil, Sonia.

Această luptă interioară este specifică oricărui suflet aflat într-o poziție intermediară „cu șanse de a aluneca în jos sau în sus”. Ion Ianoși transpune într-un mod sublim această imagine: „dacă va alege viața va muri, iar dacă va găsi în sine destulă forță pentru a muri – va renaște”²⁹, iar Andre Gide tălmăcește în felul următor această abordare: „acela care-și iubește propria sa viață, acela care-și apără și își ocrotește propria personalitate, acela le va pierde; dar acela care și le va dăruia le va face cu adevărat viabile, le va sigura o viață veșnică”³⁰.

Numai murind păcatului putem renaște la o nouă viață, de această dată cu și în Hristos. O viață nouă nu poate începe decât prin moartea eu-lui celui vechi. Sufletul omului vinovat a tins și năzuiește totdeauna spre pocăință. Pocăința are o necesitate psihologică, de unde dorința mărturisirii lui Raskolnikov, „nu este om care umblă în întuneric și să nu dorească lumina”³¹.

Dostoievski nu poate concepe binele decât ca asimilare și înfrângere a răului: „sfânt i se pare acela care a trecut prin toate încercările, a cunoscut toate abisurile, a gustat din toate păcatele, și s-a curățit de ele”³². Iar prin suferință și numai prin suferință și asumarea ei, omul se poate curăți de păcat.

Bibliografie

Lucrări în volum

- Berdiaev, Nikolai, *Spirit și libertate. Încercare de filosofie creștină*, trad. de Stelian Lăcătuș, Ed. Paideia, 1996.
- Crainic, Nichifor, *Dostoievski și creștinismul rus*, Ed. Arhiediecezana, Cluj Napoca, 1998.
- Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Ed. Polirom, Iași, 2007.
- Dostoievski, F., *Crimă și pedeapsă*, trad. de Stefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă, aparat critic Ion Ianoși, Ed. Cartea Românească, București, 1972.
- Felea, Ilarion, *Pocăința*, Ed. Sophia, București, 2000.
- Fildan, Mihaela; Popa, Dorina, *Metamorfoză prin suferință*, Ed. Didactică Militans, Oradea, 2008.
- Frank, Joseph, *Dostoevsky. The Miraculous Years (1865-1871)*, Princeton, University Press, 1995.
- Ianoși, Ion, *Tragedia subteranei*, ediția a III-a, Ed. Fundația culturală ideea europeană, București, 2004.
- Larchet, Jean Claude, *Dumnezeu nu vrea suferința omului*, trad. de Marinela Bojin, Ed. Sophia, București, 2008.

²⁹ Ion Ianoși, *Tragedia subteranei*, ediția a III-a, Ed. Fundația culturală ideea europeană, București, 2004, p. 75.

³⁰ Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 10.

³¹ Ilarion Felea, *Pocăința*, Ed. Sophia, București, 2000, p. 142.

³² Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 76.

Mantzaridis, Georgios I., *Morala creștină*, trad. de Cornel Coman, Ed. Bizantină, București, 2006.

Petrescu, Liviu, *Dostoievski*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1971.

Șestov, Lev, *Filosofia tragediei*, trad. de Teodor Fotiade, Ed. Univers, București, 1997.

Sitografie

Vlad Mureșan, *Crimă și pedeapsă o interpretare arhitectonică*
<http://vladmuresan.wordpress.com/2008/02/17/crima-si-pedeapsa/> (01.02.2014)

THE REPRESENTATION OF THE "NON-LIEUX" IN THE AUTOBIOGRAPHICAL FICTION OF PAUL GOMA

Veronica Nanu, PhD Student, "Alecu Russo" University of Băți, Moldova

Abstract: The communication which the title is: The representation of non-place in Paul Goma's autobiographical fiction, aims to highlight the drama of matrix place loss (reflected in the five autobiographical novels of Paul Goma: Din Calidor, Arta refugii, Astra, Sabina, Roman Intim), emphasizing the perspective of recreation and representation of new places as mental-emotional picture of search and retrieval of matrix place.

This paper will delineate the area of research, pointing precisely the sphere of interest of the study, fixing the initial semantic inventory of the notion of place („așezare”, „meleag”, „placentă”, „casa copilului”) relative to the non -place: the denial of place, the absence of place (space, according to Marc Augé, "undefined either as identity or relational, or historical, an invariant of the human condition" (Augé 1992: 77), following the appearance of both theoretical and historical concepts, as specific reality of the Romanian literature of exile.

Researching the phenomenon of exile, which in its turn shapes the cultural consensus will put in the foreground: claiming the state of happiness by identifying the place and will highlight the problem's non-place, made famous two decades ago by the anthropologist Marc Augé treaty in Non -places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity, where the non-place ("non-lieux") is "impassable place of meaning, history, organic creativity, where people relate in an uniform and mechanical with the others" (ibidem: 78).

Breaking the heavenly space, represented by the image of Mana (Din Calidor. O copilărie basarabeană, 1987), continuous run (Arta refugii, 1990), which will culminate in the soul destruction of Goma's character, caused the parents' arrest and burning of Astra library from Sibiu (Astra, 1992), and the need of leaving the adolescent years (Sabina, 1991), transforms the matrix of non-place in the sense to which circumscribes nostalgic experience of authentic place.

Keywords: place, non-place, exile, identity;

Interpretarea noțiunilor de loc și non-loc caută să evidențieze drama pierderii locului original, care în textura fenomenului exilului literar românesc se juxtapune cu perspectiva de recreare a unor noi locuri. Utilizarea intenționată a antitezei loc / non-loc vine să sublinieze raportul de opoziție cu valențele semantice ale elementului utilizat secund, unde „non”-devine marcă a negării locului, a absenței lui totale.

Necunoașterea de către exilat a imaginii lumii ca paradis, se transfigurează în indispensabila căutare și speranța găsirii tabloului utopic. Verva cu care se realizează dorința de refacere a locuinței vorbește despre conștiința plecării, conștiința singurătății și a fugii, „re-fugii”(în termenii lui Paul Goma), a revelării unui nou sens al existențialității, cel al descoperirii lumii. Exilatul, în lipsa de cunoaștere, fiind exilat de lume și de sine, devine desensibilizat în fața imaginii paradisului pierdut, revendicând singura oportunitate de recreare a valențelor acesteia, construind o lumea nouă, un loc nou, un non-loc, prin creație, artă. „Cel mai brutal racord la realitate”, menționează Nicoleta Sălcudeanu, devine literatura exilului, ca „exprimare aflată în cea mai intimă proximitate cu existențialul” (Sălcudeanu 2003: 129). Dat fiind faptul că motivul dezrădăcinării, al rătăcirii și problema ospitalității, a locuirii, a străinului provin din experiență individuală - una de natură subiectivă ca imagine a unui expatriat - descoperirea unei lumi noi, ori de câte ori individul se află în drumul său spre un acolo, este generată de anamneză. Prin urmare, exilatul locuiește o lume reprezentată,

relativă, elaborată prin marea lui „facere”, sau mai exact „refacere”, care ar nivela sentimentul înstrăinării acestuia. Acest „re-creator” al lumii pierdute conștientizează existența rupturii dintre propria identitate - ca oglindă perfectă a locului matricial - și lumea - ca realitate sociologică, geografică, istorică, situându-se adesea în afara ei. Singura recuperare a acestei rupturi devine posibilitatea de a descoperi un loc prielnic, o transfigurare în și prin limba maternă, care mai păstrează senzația de căldură a lichidului amniotic din uterul matern.

În lucrarea de față se va insista asupra regăsirii ipostazei de etalon al literaturii române a exilului. Pentru Paul Goma exilul devine echivalent cu destinul. Schimbarea locului geografic, nu-l privează pe scriitor de capacitatea de reprezentare, care datorită memoriei devine „singura mângâiere, înainte de plecare încolo, dincolo, unde nu-i nici durere, nici încremenire” (Goma 1990: 9). Memoria, menționează Ligia Pamfile, „devine o înstrăinare, nu falsă, dar tot înstrăinare, o distanțare de la realitatea imediată, un filtru, [...] care, pentru Goma presupune o întoarcere de la un mod de viață, de la o religie, la altceva” (Pamfile 2005: 55), la căutarea locului său matricial, devenit edenic odată cu nașterea sa: „Pe mine mama nu m-a trimis în lume: m-a adus pe lume; nu m-a expulzat, m-a condus, de mână” (Goma 1990: 6). Într-adevăr, menționează Marta Petreu, „literatura lui Goma se hrănește din anamneză - fie aceasta memoria proprie, fie cea a subiecților și autorilor unor atroce evenimente și experimente istorice” (Petreu 1991: 15). Rememorarea face posibilă recrearea locului matricial și personalizarea non-locului, unde rătăcirea se face echivalentă cu ispășirea.

Grație ineditului scriiturii sale, plecând de la fuziunea perfectă între autobiografie și ficțiune, Paul Goma revendică imaginea spațiului paradisiac, reprezentat de imaginea satului din Mana, (*Din Calidor. O copilărie basarabeană*, 1987), permanenta fugă (*Arta refugii*, 1990), care va culmina cu distrugerea sufletească a personajului lui Goma, cauzată de arestarea părinților și „epurarea” bibliotecii *Astra* din Sibiu (*Astra*, 1992), precum și necesitatea părăsirii anilor adolescenței (*Sabina*, 1991), transformând matricea locului în sentimentul non-locului.

Conștiința eului narator merge spre identificarea locului personalizat, restabilind imaginea intactă a casei din Mana: „I-am spus galerie [...] casa avea ce avea: pridvor, prispă, cerdac, verandă, însă nu i se spunea: prispă, nici pridvor [...] Casa noastră din Mana, avea (domnilor) Calidor” (Goma 1990: 3) revenirea, însă, la el niciodată nu se face în mod direct, reprezentările devenind nu doar o simplă copie a realității anterioare: „Ceea ce se lasă, așa cum am lăsat eu Mana mea, [...] nu se mai poate regăsi în re-alitate. Ci doar în re-realitate” (ibidem: 211), ci o imagine reconstituită din memorări, vise, defulări ale stărilor de spirit, descoperind în fine, lipsa totală a acestuia, și crearea non-locului (negarea locului): „am început să construiesc, să mi-o fac eu, cu mâinile mele. Casa. Casa mea. Pornire firească la cineva, care n-a avut vreodată casă, deci nici o acasă, de altfel, nici țară” (ibidem: 16). Marc Augé, menționează că identificarea și interpretarea non-locurilor este determinată de excesul de *timp*, *spațiu* și *individualitate*, care, respectiv, se caracterizează prin accelerarea excesivă a timpului, restricția spațiului și o mare individualizare a referinței. Modificarea receptării timpului la Goma, se realizează prin utilizarea tehnicilor analitice regresive: „încep reamintindu-mă de dincolo [...]”, de unde „[...]demult și de tot am ieșit, iar calidorul în care mă mereu întorc, se află nu doar cu un metru și jumătate mai sus decât pământul curții” (ibidem: 18).

În studiul antropologic al lui Marc Augé identificăm ideea că non-locul corespunde cu plăsmuirea spațiilor compensative ca rezultat al regândirii și recreării locului. În ficțiunea autobiografică *Din Calidor*, aceste spații se vor, grație eului narator, să se facă identitare, vorbim despre imaginea gării, trenului, vagonului: „E-he, trenul [...] el este [...] ceva cu totul altceva, decât totul și în primul rând! trenul [...] este miros [...] mirosul cela numai al lui” (ibidem: 260), a poienei: „poiana e un fel de acasă, cuvertura un fel de covor [...] stau culcat pe cuvertură, aici în poiană” (idem).

Alexandru Laszlo, traduce această producere individuală a sensului condiției lui Goma ca „exilul din exil” (Laszlo 2003: 22), fiind considerat un „în plus”, un „fărdețarat”: „care îmi tot amenajasem, îmi meșterisem, ca tot fărdețaratul- o țară, și a mea- ba numai a mea- nu de alta, dar aveam nevoie de un teren de casă” (Goma 1990: 16), demascând acel „în afară”, care se va reflecta ca o defulare prin scriere: „fac cu mâinurile mele o casă din cuvinte” (ibidem: 18) - unica posibilitate de reconstituire psihologică a locului originar, care, în lipsa spațiului geografic matern, dar și al celui sentimental, devine și ea o problemă: „tot ce explicasem, desenasem... era dintr-un roman [...], învălătucesc cuvintele în jurul calidorului [...], învărtind aluatul în jurul unei găuri” (idem). Imaginea acestui „în afară” se valorifică grație transfigurării sinelui eului narator, omniscient, în calidorul din Mana, căci „Totul îmi pleacă de acolo și de atunci, toate mi se întorc după lungi ocoluri perfect rotunde, după definitive dusuri, atunci și acolo” (ibidem: 3).

Eul narator al lui Paul Goma, este conștient de transfigurarea locului în non-loc, reflectând două modalități de abordare: antropologică - descrierea spațiului propriu zis, ca loc fizic populat, și mental-sentimental - revelând inaccesibilitatea la un nume: „ce-i cu numele ăsta că nu-i de-al nostru românesc!” (ibidem: 189), la biserică, ultimul recurs, adăpost: „pe când Basarabeanu, săracul, în ce limbă bisericească să caute, [...] începuse câteva biserici să slujească în „limba poporului” [...] dar dacă Rușii au interzis localnicilor limba maternă în școală, cum să îngăduie în biserică” (ibidem: 62), la lecturi în limba maternă: „tot ce-i tipărit cu litere românești e otravă, Reacțiune! Literele voastre românești sînt dușmănoase” (ibidem: 55), anunțând pierderea spațiului, limbii, cărților - ca referințe ale locului, urmărind să găsească mereu identitate cu Mana: „Mai odihnitor și mai odihnitor ar fi la noi la Mana cu lampa aprinsă” (ibidem: 269). În acest sens, adăpostul perfect devine locul de întoarcere „[...] în Calidor, acel vestibul deschis, spre ambe părți, acel afară proxim și nu definitiv, acel loc, la aer și lumină și umbră și căldură înlăuntrică, oricînd pot face pasul înapoi la adăpost” (ibidem:4).

Necesitatea revendicării locului matricial este atât de puternică la Goma, încât personajul său nu se conformează cu statutul de deșrădăcinat, lipsit de loc: „Nu-mi place refugiat, nu vreau refugiat [...] Eu vreau acasă, la noi la Mana” (ibidem: 269).

Condiția de străin în țara sa proprie se conturează și în romanul *Arta refugii*: „[...] ce-am ajuns, ce-am ajuns, străin în propria țară” (Goma 1991: 35). Modalitatea de concepere și reprezentare a locului matricial se realizează de către un personaj care, anunțând efectiv mutarea, plecarea din Basarabia, descoperă un nou loc (non-loc), diferit de fiecare dată de cel originar: „E bine aici, în Ardeal, la Gusu [...], nu-i chiar ca la Mana noastră, dar merge” (Goma 1991: 70). Protagonistul lui Paul Goma narează din perspectiva copilului, ilustrând atât imaginea locului, trecută prin filiera personală, cât și a familiei sau a cercului său restrâns de cunoștințe, deschizând dintru început panorama locului ca matrice: „refuga la loc, la noi,

la Mana” (ibidem: 35), unde pentru prima dată se actualizează dorința de căutare și de „re-întoarcere”, vorbind în termenii lui Goma, la locul originar.

În vederea redescoperii și, nu în ultimul rând, a valorificării locului, naratorul romanului utilizează preponderent antiteza, ca procedeu, urmărind mereu să găsească identitatea cu Mana.

În acest context, Moș Veniamin din Gusu „nu seamănă deloc cu Moș Iacob al meu de la Mana” (ibidem: 43). Antiteza se realizează pe câteva paliere: descrierea spațiului propriu-zis, urmărirea locului ca spațiu al sacralității, relevarea portului ca imagine a conservării tradiției, pregătirea și gustul bucatelor, dar și, nu în ultimul rând, redescoperirea limbajului ca mijloc de „recontemplare” a imaginii locului natal.

Descrierea spațiului fizic se deschide cu imaginea locului, atât de cunoscut: „praf uscat și balegi moi, piftoase” (ibidem: 35), reflectând tabloul din Mana, contemplat simplu, dar genial în orice ipostază, fie că e vorba despre relief: „La noi relieful nu era atât de fărâmițat, ca la ei” (ibidem: 83), or despre casă: „deși zidite din cărămidă și acoperite cu țiglă, casele Ardelenilor sunt tare friguroase [...] e-hei, casele noastre din Basarabia: temelia de piatră, zidurile din cochileți, acoperișul din stuh - dar ce răcoare răcoroasă, vara; dar ce căldură sfântă iarna” (ibidem: 124), care ajunge la apogeul său în reprezentarea nostalgică a imaginii sobei: „sobeile noastre din Basarabia: din cărămidă, masive, sănătoase; uneori ca zid despărțitor, încălzind două odăi - cel puțin; la noi, la Mana, casa-ntreagă” (idem) - ca simbol al căldurii și liniștii sufletești.

Un alt palier prin intermediul căruia putem concepe existența și acceptarea non-locului ca imagine a locului matricial relevat în *Arta refugii* este conservarea limbii: „că e dulce și frumoasă limba ce-o vorbim” (ibidem: 35). Naratorul insistă și în această instanță asupra utilizării antitezei: „Oamenii de-aici din Gusu, nu-i spun bucătărie, îi spun boacăză- fii atentă cum pronunță: bôcăză (ibidem: 42), „[...] ciudat mai vorbesc ardelenii, îi zic popii și domn și părinte - la noi, în Basarabia, i se zice scurt : „Părinte”, iar în discuție, „Sfinția ta”, în nici un caz : domn” (ibidem: 53).

Conservarea imaginii locului se realizează grație reprezentării tradiției de preparare a bucatelor: „[...] m-a întrebat dacă mama făcea malavancă [...] știam nu numai cum se mănâncă, dar și cum se face” (ibidem: 195). Revendicarea matricei se realizează prin același procedeu literar: „noi bem ceai de izmă, nu cafei din coajă de pâine, și îi facem praf pe ardeleni, nu numai cu cositul, ci și cu gătitul [...], bucătăria noastră, e-hei, nu-i bucătăria lor!” (ibidem: 75).

Personajul lui Goma sesizează foarte bine transformarea locului în non-loc, cauzat de motivul mutării, care în roman devine un refren. Excesul - concept introdus de Marc Augé pentru a elucida noțiunea de non-loc, devine atestat nu numai la conceperea spațiului, dar și la conceperea timpului, care, cauzat de această fugă, „mers în galop” pe teritoriul Ardealului, județului Târnova și Sighișoara, se îngustează destul de simțitor. Conștientizarea existenței non-locului este sesizată la modul dramatic de personajul lui Goma: „[...] parcă am șezut nu ca la noi în Basarabia și la Mana mea cea dragă, ci ca la ei în Ardeal și în casa lor sășească” (ibidem: 173), „[...] așezați n-o să fim decât la Mana noastră - când o fi să fie” (ibidem: 86).

Personajul lui Paul Goma realizează un act de protecție al spațiului său intim: „vreau să stau la casa mea [...], chiar dacă dorm pe jos și mănânc din poală, să știu că dacă încui ușa mea cu cheia mea, nu-mi intră nimeni” (ibidem: 160).

Romanul *Astra* vine să justifice, conștiința eului narator / al personajului de existența unui spațiu personalizat: „Aș fi citit cu dragă inimă acasă, în casă, la casa mea [...] în curte la Mana” (Goma 1992: 29), revendicând imaginea locului său de naștere, vehiculată în *Din Calidor*, și profilată apoi în *Arta refugii*, unde existența se dobândește numai prin scris, iar locul nu există decât în carte și limba acesteia, dând naștere unei stări de fericire:

Pentru mine, *Astra* a devenit și altceva decât locul unde se citesc (citesc eu) romane; sala de lectură, nu e doar o sală în care se face lectură, iar romanul pe care tocmai îl citesc nu e doar acest roman pe care-l citesc - dacă e să o iau de dimineață, atunci roman, este hotărâre de a mă duce la *Astra*, nu la liceu [...] sala de lectură: ea însăși roman; așa simt eu, nu doar prin locul ocupat de mine, printre atâtea alte personaje, ci prin toate personajele cititoare [...] căci *Astra* nu e numai un loc, un moment, ci o stare; de fericire (Goma 1992: 114, 117).

Pentru eul gomian perfecțiunea este încarnată în imaginea locului edenic, unde poate fi fericit, iar dorința de a evada în realitate se transfigurează în acte de regresivitate. Imaginea bibliotecii *Astra* devine un adăpost, unicul loc securizat al acestui „în – plus”: „Astrenii [...] nu au experiența asta a mea, de în-plus” (ibidem: 7), iar cartea, lectura și limba ei se face identică cu o revenire la origini. Statutul său de refugiat și de dezrădăcinat se radiază printr-o raportare la tabloul „Sibiului iubit” (idem), marcat de o posibilă acomodare: „Ardelenii sau obișnuit cu noi și noi cu ei; au trecut aproape șase ani de când ne-am re-tras, re-fugit; eu unul nu mai am accent” (ibidem: 11).

Marc Augé, valorifică ideea prezenței locului prin acceptarea a două realități: personalizarea referinței și raportul construit dintre indivizi în spațiu. În cazul în care acceptăm personalizarea referentului de către eul narator, vom verifica ipoteza cercetării, analizând tabloul pe trei paliere, identificând, parcul *Astra*, Biblioteca și romanul propriu zis - ca imagine edenică a salvării din realul agresiv și evaziunea în libertate: „Privești drept în față: sau rămâi neclintit, cu privirea dusîntoarsă - asta libertate” (ibidem: 115).

Eul narator plasează în prim plan imaginea Bibliotecii, care abia descoperită, devine un spațiu individualizat: „Biblioteca noastră. *Astra*. Abia o descoperisem, îi prinsesem gustul” (ibidem: 19). Procesul de contopire cu tabloul non-locului este destul de dificil pentru personajul lui Goma. Acest lucru firesc poate fi ușor observat în imaginea traseului de regresivitate al naratorului, despre care am vorbit anterior: „Am văzut scara. Apoi nu am mai văzut-o: mi-o stinsese ușa închisă. Am deschis-o am intrat în hol. Nu îndrăznesc să urc [...] am intrat” (idem), care va ajunge să identifice ulterior sala de lectură cu locul edenic, iar ușa - cu poarta acestui Eden: „[...] se deschise ușa ca Poarta Raiului” (ibidem: 33). Starea de euforie a personajului se explică prin posibilitatea de a se „întoarce la cărțile noastre” (idem).

Un alt palier care face posibilă valorificarea locului este imaginea dimineții pe Corso. Naratorul plasează diegeza într-un prezent etern. În opinia lui Marc Augé, imaginea lărgirii timpului devine inversul ideii de non-loc și subliniază unicitatea spațiului populat de personaj:

S-ar putea ca singurul loc de pe lume unde timpul devine foarte relativ e pe Corso, dimineața [...] eu am înțeles ce-mi plăcea - anume că, dimineața pe Corso, timpul devine ca un burduf pe acordeon. Dar spre deosebire de acordeon - care nu se poate strânge - destinde în același timp, Corso-ul, da” (ibidem: 74).

Personalizarea referinței (vorbit despre imaginea Corso-ului) este și ea destul de relativă, întrucât: „Corso fără Astra nimica n-ar fi, dar și Astra e un fel de Corso” (idem). Astra devine o „re-contemplare” a casei copilului, unde acesta crește și se dezvoltă: „am citit eu într-un singur roman, la Astra” (ibidem: 18). Identificarea ulterioară a ciclului vital al personajului cu ceremonialul trecerii la fișier este prezentată de Goma ca o imagine a simulării nașterii, o inițiere: „Pentru mine Astra a devenit și altceva decât locul unde se citește (citesc eu) romane; sala de lectură nu e doar o sală în care se face lectură, iar romanul pe care tocmai îl citesc nu este doar acest roman, este hotărârea de a mă duce la Astra, nu la liceu [...]” (ibidem: 114), după care va urma momentul conștientizării personalității sale - ca parte indispensabilă a locului: „Astra nu doar Biblioteca, acea parte, secțiune unde se află [...] cărți gata scrise, ci și o altă parte, secțiune, sector, unde se coceau în principiu, cărți de scris de tipărit: Cenaclul” (ibidem: 131).

Romanul și lectura devin două elemente ale microcosmosului eului narator, ca spațiu psihologico - sentimental: „[...] roman: primii pași ai păcatului și gustul amar - parfumat al chiulului - diluat, șters, pe măsura ce mă apropii de parc, de clădire, de ușa de intrare de sala de lectură, lăsând loc altui simțământ (sau e același, dar re-re-citit); romanul cel mare, numai al meu, care numai pe mine mă așteaptă să-l continui, să-l facem, ducem până la capăt, mă așteaptă urmărindu-mă: o să mai vin și azi la Astra?” (ibidem: 114). Personajul reprezintă imaginea lumii ca spectacol, nu atât prin prisma locului ocupat în sala de lectură, ci prin conceperea romanului, numai al lui, anunțând din start că el va face altceva decât toate alte personaje care vin la Astra, punând în prim plan principiul alterității. Imaginea bibliotecii Astra, „sala de lectură: ea însăși roman, așa simt eu, nu doar prin locul ocupat de mine” (idem) devine oglindă perfectă a destinului eului: „nu mă ocup doar de făcut personaje de-ale mele, acelea făcând faceri făcute de mine personal” (idem), o stare de beatitudine: „mă gândesc și mă scald, mă tăvălesc în binele meu de-Astra”, unde personajul, evadând din realitatea total străină a prezentului său tânjește după visele dulci cu doamnele din sală: „pe care le iubesc cu iubire din Astra” (ibidem: 117), evocând în fine că locuirea Astei este o stare de fericire.

Ideea pierderii locului matricial, al celui paradisiac, cum îl identifică însăși eul narator, se anunță cititorului încă din primele rânduri ale romanului: „Inventar! Cum așa Inventar” (ibidem: 3), urmărind să redea nu numai semantica noțiunii de inventar: arderea cărților de la Biblioteca Astra, ci și pragmatica acesteia, revendicând sentimentul cunoscut de refugiat, exterminat: „Dacă se închide Astra, eu sunt ter-mi-nat!” (ibidem: 69), care în cazul eului gomian, echivalează cu moartea.

Inventarul, pierderea cărților, și odată cu acestea, pierderea locului mult râvnit, unde a ajuns târziu, „pe drum lung, ocolit, întretăiat, deviat de întâmplări nenorocite, - dar la spate cu trecutul”, precum și dorința irealizabilă: „vreau să nu se întrerupă, să nu se oprească. Fiindcă m-am atins de Astra” (ibidem: 119) va invoca suprimarea stării de fericire a personajului: „Aș putea spune că închisul lor este închiderea vieții mele; moartea: fiindcă apucasem să aflu că poate fi și altfel de cum fusesem obișnuit” (idem). Sala de lectură devine un sistem în sistemul de afară, care îi este străin și dușmănos, un sistem al rezistenței și al posibilei eliberări. Biblioteca-roman, biblioteca-istorie, biblioteca hățiș benefic, inițiativ, toate

sunt descrise cu exuberanță, cu încredere, cu seninătate – atât de rare la Paul Goma. Cititorul este un înțelept care construiește întru eternitate.

Romanul *Sabina* însă, conceput ca o continuare a romanului *Astra*, reflectă ștergerea diferenței dintre reprezentările autorului, naratorului și personajului. Această entitate sumată (3 în 1), recreând o invariantă a realității - „așa cum este ea în identitate mea” (Goma 1992: 124) – definește în consecință *arta narativă*, *arta scrierii*.

Personajul este conștient de existența locului său matricial, al unui „la noi” aproape mitic. „La noi, spune naratorul, și în Basarabia, și la țară și la internat așa ceva nu se face nici prin glumă” (Goma, 1991 : 17). Revenirea la acest loc se face grație procedului de rememorare.

În acest sens, se poate identifica o relație invers proporțională între *loc* și *non-loc*. Cu cât naratorul invocă sau evocă mai frecvent, cu mai multă insistență și cu detalii abundente locul pierdut, cu atât vitregia non-locului este mai relevantă în subiacenta textului, și în subconștientul personajului. Astfel, pierderea locului instituie, oricât ar părea de paradoxal, legitimitatea non-locului. Non-locul are funcția antropologică și filosofică de negare a locului. „La noi la țară - care noi? și care țară? Și mai ales a cui țară” (idem), se întreabă retoric personajul, revelând în același timp sentimentul rătăcirii, dezrădăcinării, drept rezultat al rupturii dintre identitate (loc) și lumea în relativitatea ei (non-loc): „De la țară eram, își amintește naratorul, [...] în plus refugiat, intern de la internat” (ibidem: 44). Naratorul scurtează timpul în ideea redescoperirii alterității sale: „noi combinăm scurtul cu lungul, iar rezultatul e riguros același [...] de aceea noi Basarabenii nu mai creștem în înălțime, ci în adâncime” (ibidem: 62). Modificarea receptării timpului la Goma se realizează prin însăși formula narativă, unde prozatorul glisează între timpul mitic și cel istoric, punând sub semnul alterității nu numai eul, spațiul, dar și timpul: „însă eu am o vârstă, alta, altele, oricum; a doua fiind aceea de basarabean refugiat: noi străinii, în propria țară ne ofilim, ne trecem iute-iute, coborâm înainte de a fi urcat, ne ofilim înainte de a fi dat poame, cel puțin așa cred eu se petrec lucrurile la noi” (Goma, 1991: 61). Timpul se comprimă puternic. Străinul sau nou-venitul trebuie să descopere noul loc la cronometru. Reprofilarea timpului nu se limitează la Goma numai la comprimare sau dilatare, ci se caracterizează printr-o personalizare puternică, ca imagine a non-timpului, or, spune el „nu toți oamenii au exact același timp, nici același timp exact” (ibidem: 30).

Căutarea utopică a locului matricial se face echivalentă cu parcurgerea traseului narativ, în care dragostea adolescentină se transfigurează în cea maternă (pentru un copil), ulterior în dragoste pentru femeie, ca să ajungă la dragostea pentru creație, pentru scriere, ca imagine a locului securizat. Omul gomian se mișcă pe o dreaptă ce descrie o funcție sinusoidală, în vederea căutării, găsirii/negăsirii (pierderii) locului matricial. Apariția Sabinei în destinul eului narator provoacă mutilarea realității, și necesitatea descoperii unui nou loc: „mi-o puneam cu totul mie pe obraz, mască străină de pus pe toate fețele, ale ei ale noastre pe față și pe dos” (ibidem: 13). Această ivire este motivată de ideea refacerii locului: „intrasem fără voie în tot ce presupuneam eu că am mai intim, în acel ceva care nu se face nu doar la noi, la țară” (ibidem: 23). Întâlnirea celor doi relansează recuperarea locului: „Vorbesc despre librăria cea mai mare, mai frumoasă, mai bine mirositoare din tot orașul, cea care a început să se otrăvească cu efluviile ei otrăvitoare de când a fost botezată „Cartea Rusă” și a fost împlută de cărți de-ale lor rusești, și ce noroc cu masca salvatoare a inversei Sabina” (ibidem: 13).

Speranța de a se vedea, nu atât în afară lumii, ci în a o recrea, în pofida propriei sale existențe reale, se spulberă odată cu pierderea imaginii locului utopic: „ce bine că nu era așa în realitate; că așa era numai în nerealitate; în relativitate. Că era cum era și era numai în vis: nimic nu-i adevărat în viața asta, totu-i roman - am vrut să spun: vis povestit” (ibidem: 245). Acesta este tabloul Grădinii Edenului, care pentru eul lui Goma devenise fondul lui „propriu” recuperabil: „Cine are carte, are parte și are casă, chiar dacă n-are”, spune el. (ibidem: 261). Omul lui Goma, fiind obsedat de imaginea „paradisului pierdut”, nu are nevoie de consolare, ci de înțelegere: „Vroiau să afle din gura mea și fără de urechi străine, uitate prin jur, de ce restituisem cărțile? Dintr-un motiv extrem de simplu: nu mai eram bolnav - unu, doi, nu mai puteam păstra cărți atât de prețioase la mine” (ibidem: 281). În acest context, putem sublinia faptul că în narațiunea lui Goma, dragostea adolescentină va deveni un blestem, iar plecarea la răsăritul Edenului - o destrămare a imaginii locului „degajat de cărți”, valorificat în și prin roman: „De parcă aș fi fost Adam, și din pricina răpîiței de Sabina-Profitina (cea care a mușcat poama din Pomul-de mătase-al Consignației sibiene) [...] Doamne –Doamne m-a blestemat: „Să nu ai cărți în veac!” „Și, uite: n-am” (ibidem: 283). Dragostea față de creație și necesitatea de a scrie devin unicul remediu pentru existență: „[...] eu sunt cartea, trăiesc prin cărțile mele” (ibidem: 280).

Revendicarea imaginii locului devine posibilă prin accesul la „Eternul feminin” ca imagine a creației sui-generis:

Să te transpui. Să fii, pe rând, simultan, altul decât tine: om obișnuit și făcător de oameni; să fii doi; cinci, unsprezece alții, dar să te poți întoarce la tine și, de fiecare dată, să te gândești schimbat. Cu ceva din cel în care ai fost; dedat după acela; Asta va fi însemnând să fii scriitor-romancier... (ibidem: 303).

Această experiență repetă arhetipal tabloul mental-sentimental al locului conceperii ființei: „Aș fi primit partea mea de facere, nu doar din datorie, ci din plăcere [...] în burta unei femei. În pânțe, se spune într-un asemenea caz. Sau în vîntre. Sau mai poetic trup. Sau cum zice Biblia, ocolit: La femeie sînul [...]” (idem).

Paul Goma trăiește un dublu exil. Cel de-al doilea este exilul literar, iar unica patrie adoptivă devine „cea de hîrtie”, specifică Nicoleta Sălcudeanu, fapt de care autorul este absolut conștient: „eu nu am venit nepregătit [în exil – n.n.: V.N.]: am, în spate, trei exiluri. Primul rămînea pe loc, în Basarabia, în 1940 - dar înstrăinarea acasă; al doilea refugiul din '44 - chiar dacă nu ne părăseam țara, nu tot printre străini eram?; iar al treilea ar fi cel din '70: excluderea din literatură; și din... prietenii literare, pe acesta din urmă pe adevăratul exil din '77 nu-l mai pun la socoteală. Nu-i adevărat, plecând mi-am luat cu mine patria: limba” (Goma 2009: 371).

Concluzii:

Perioada postbelică este furnizoare de destine ale literaturii românești, care a vehiculat cele mai controversate fenomene. Literatura exilului românesc din secolul al XX-lea i-a asigurat un loc special lui Paul Goma. Cercetînd conceptul de *non-loc*, și interpretîndu-l din punct de vedere antropologic, am identificat faptul că acesta, plecînd de la noțiunea de spațiu,

(rezumându-l pe cel de călătorie), cum îl specifică Marc Augé (în cazul nostru pe cel din exil), în viziunea lui Goma, devine o reprezentare a raportului fictiv dintre imaginea iluzorie a locului matricial și locul geografic propriu-zis. S-a insistat asupra identificării mijloacelor de reprezentare ale locului și non-locului în scriitura autobiografică a lui Paul Goma, pentru a explica relația omului „care fuge” cu „dezrădăcinarea”, „rătăcirea”, și a decela problema „ospitalității locuirii”, care provine din experiența individuală și subiectivă a eului narator. În acest sens, se atestă imaginea omului *fugar*, definit de Petru Dumitriu, ca singurul cuvânt „care condensează parcă totul, presiunea anihilatoare a sistemului, ca și disperatele evadări individuale” (Dumitriu: apud Cristea-Enache 2002: 5), generat și în același timp generator de anamneză, care apare ca un dublu exilat, față de sine și față de lume - ca exponent al acesteia. Personajul lui Goma, în tot procesul „re-fugii” depune mărturii asupra mutării sale concepute ca refren (re-fren ca re-fugă, vorbind în termenii lui Goma). Traseul său invers de la „stația terminus” la destinație, pornind de la „o falsă Arcadie către un iluzoriu Eldorado” (Sălcudeanu 2003: 128), este marcată de decepție, găsindu-și finalitatea paradisiacă ca rezultat al înnodării (re-înnodării) cordonului ombilical: „Nu cedez Mana mea, nici Județul Orhei, nici Basarabia, nici Regina” (Goma 1991: 49).

Eul gomian, fiind eliberat de unele coordonate constrictive, își găsește totuși un adăpost în alteritate, cel puțin atât timp cât o locuiește, perspectivă identificată la reprezentarea comunei Buia în *Arta refugii*. Conștientizarea ospitalității non-locului și contemplarea locului matricial se realizează cu totul din altă perspectivă. Procedeele pe care le utilizează Goma, pentru a reprezenta imaginea conservată a casei copilului sunt: antiteza - sugerată pe paliere: port, bucătărie, religie, limbă, tradiții, construirea caselor, etc., explorarea spațiilor compensative: a gării, trenului, Cancelariei, școlii, precum și prin intermediul rememorării imaginilor sentimentale ale locului matricial, având ca referent real, casa din Mana. Modalitatea de creare a unui „alt” loc devine posibilă doar grație rememorării și reconstruirii (ca arhitect) a locului original, ca întoarcere într-un sine creat. Rodul imaginației, a unei defulări prin intermediul visului, devine revenirea la „Calidorul” casei din Mana. Recunoașterea psihologică a „înăluntrului” este imposibilă, întrucât aceasta nu se manifestă drept o consecință a îndepărtării geografice, ci a celei mentale, întruchipând arhetipul exilatului ca imagine a figurii literare a lui Paul Goma. În acest sens, atât timp cât scriitorul va căuta un „adăpost”, o posibilitate sigură de a se stabili în lume, nu în afara ei, descoperind diferențele dintre „realitate și ne-realitate”, sau mai bine zis relativitate, scrisul și scrierea vor proiecta în lume imaginea locului, una singulară și inedită, o reprezentare individuală, subiectivă a realității.

Bibliografie:

- Augé 1992: Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- Augé 1995: Marc Augé, *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, traducere în limba engleză de John Howe, London - New York, VERSO.
- Bălănescu 2010: Flori Bălănescu, *Paul Goma – românul rătăcitor în patria limbii române*, „Metaliteratură”, An X, nr. 5-6 (25), 2010, p.18.

- Codrescu 1995: Andrei Codrescu, *Disparația lui „Afară”. Un manifest al evadării*, traducere din limba engleză de Ruxandra Vasilescu, prefață de Ioan Petru Culianu, București, Univers.
- Dumitriu 2002: Petru Dumitriu apud Daniel Cristea-Enache, *Vârstele exilului*, „Adevărul literar și artistic: săptămânal de cultură și atitudine”, V. 2002, 22 ian., p.5.
- Goma 1990a: Paul Goma, *Din Calidor*, București, Albatros.
- Goma 1990b: Paul Goma, *Patimile după Pitești*, București, Cartea Românească.
- Goma 1991a: Paul Goma, *Arta refugii*, prefață de Marta Petreu, Cluj, Dacia.
- Goma 1991b: Paul Goma, *Sabina*, 1991, Cluj, Ardealul.
- Goma 1992: Paul Goma, *Astra*, Cluj, Dacia.
- Goma 2009: Paul Goma, *Scrisuri. I. 1971-1989, Bio-bibliografie, dialoguri, interviuri, scrisori, articole*, ediție îngrijită de Flori Bălănescu, București, Editura Curtea Veche.
- Laszlo 2003: Alexandru Laszlo, *Paul Goma- 25 ani de exil?* în „Timpul”: rev. de cultură, V. 2003, nr.2 (50), p. 22-23.
- Pamfilie 2003: Ligia Pamfilie, *Introducere în proza lui Goma sau dezvăluirea prin demascare*, în „Vatra: revistă lunară de cultură”, V, nr. 6–7, p. 109–111.
- Pamfilie 2005: Ligia Pamfilie, *Proza lui Paul Goma, între Depoziție și Fantasmare*, în „Viața românească”, Piața Presei Libere, București, 2005, nr.1-2, p.47.
- Sălcudeanu 2003: Nicoleta Sălcudeanu, *Exilul literar românesc (1944-1989). De la exilul omului la depeizarea operei*, în „Viața Românească”, anul XCVIII, noiembrie-decembrie, V. 2003, nr. 11-12, p.127-132.
- Sitar-Tăut 2010: Daniela Sitar-Tăut, *Odiseea ardelenescă a "fugartistului"*, în „Nord Literar”, nr. 9-10(88-89), sept-oct. 2010.

MATÉI VISNIEC ET LA GLOBALISATION LITTÉRAIRE**Simona Jiša, Assist. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

Abstract: In his second novel, Panic Syndrome in the City of Lights, Matei Visniec reflects, among other things, upon the state of literature today, giving a diagnosis that is not very encouraging. One of the globalisation consequences is the insertion of the commerce rules in the literary domain, fact that shouldn't be subject to the law marketing. Nowadays, literature that faces more and more difficulties to survive beyond its commercial form, represents a "panic" factor for the contemporary writers, involving a crisis of values, inclusively aesthetic. The example chosen by the author is the rapid success of the immigrant or exiled writers in Paris, who denounced, in their books, the totalitarian regimes, and who became obsolete today; the texts inspired from a national reality with political connotation, wavering between reality and utopia, cease to raise any interest, concluded Matei Visniec. But, it is even more risky that fiction should be replaced by journalism and publicity, whose global views create a real dependence. Does literature still have a chance to find out a personal voice that should be appreciated at its real value? These are the ideas that the present article will allow us to look into.

Keywords: literary globalisation, totalitarian regime, immigration, journalism, publicity.

Les spécialistes dans la problématique de la globalisation ont remarqué la synonymie que permet la langue française entre mondialisation et globalisation, et que les Français préfèrent le premier terme. Il nous semble tout de même que le terme de « globalisation » a la tendance de s'imposer et de chasser son double synonymique, et c'est pourquoi nous optons pour son emploi.

La globalisation est, certainement, liée à l'émigration ; Matéi Visniec est un écrivain roumain qui a émigré à Paris en 1987. Il avait commencé sa carrière littéraire en Roumanie, se faisant connaître surtout comme poète. Avant son départ pour la France, il avait écrit aussi des pièces de théâtre, mais la censure a interdit leur représentation¹. Pendant la huitième décennie, le régime totalitaire communiste ne cessait de montrer ses dents, mais à l'époque, Ceaușescu voulait démontrer aux États-Unis qu'il avait relâché les freins de l'état sur la culture, afin d'obtenir de la part des Américains des avantages économiques². Alors Visniec, qui commençait à se sentir menacé, profite du contexte politique et culturel qui a permis à certains écrivains roumains d'aller en Occident ; il obtient une bourse de la part d'une fondation française d'entraide intellectuelle européenne, et, une fois à Paris, il demande l'asile politique qui lui est accordé en 1988. Après la chute du communisme, Matéi Visniec fait souvent l'aller-retour entre la Roumanie et la France, ne serait-ce que pour des représentations de ses pièces de théâtre (une trentaine) ou, ces dernières années, pour la parution de ses romans. À présent, il est journaliste à la Radio France Internationale, recouvrant ici une bonne partie des événements artistiques qui ont lieu en Europe. Ce serait un premier pas pour « parcourir » le monde, et rendre compte de la vie intellectuelle sinon au niveau global, au moins européen.

¹ *Les chevaux à la fenêtre* avait été interdite tout juste avant sa première en 1987.

² Il s'agit de la clause de « nation plus favorisée » qui comportait des avantages commerciaux.

Sur le plan littéraire, Matéi Visniec est connu en France plutôt comme dramaturge, digne continuateur d'Eugène Ionesco, ses pièces de théâtre se retrouvant souvent à l'affiche, sur des scènes ou lors des festivals tel celui d'Avignon. Dans son cas, la « globalisation » signifie être joué et lu dans un grand nombre de pays, et, il faut le reconnaître, en dehors des traductions, c'est surtout grâce au fait que ses textes littéraires sont accessibles en français.

Matéi Visniec est déjà l'auteur de quelques romans³, et il nous intéressera dans cet article dans cette hypostase. Nous focaliserons notre attention sur son deuxième roman, *Syndrome de panique dans la Ville Lumière*. Il s'agit d'un texte autobiographique en grande partie, qui retrace sa formation intellectuelle en Roumanie, décrit son départ pour la France et le début de son séjour à Paris. Évidemment, il rencontre d'autres intellectuels roumains qui s'étaient réfugiés à Paris, mais, de par son statut d'écrivain, il connaît aussi d'autres diasporas. De ce point de vue, son roman est un témoignage de la complexité de la figure de l'écrivain immigré examiné au niveau de la réception de ses textes. L'auteur se place dans un groupe d'écrivains émigrés en provenance surtout de l'Europe de l'Est, qu'il nomme le « groupe Schengen de la fiction » (p. 141), et qui sont aidés par un certain monsieur Cambreleng, éditeur mystérieux, ayant la mission de les initier aux secrets de l'écriture et de la vente de la fiction à l'heure actuelle.

Syndrome de panique et globalisation

Le syndrome de panique⁴ imaginé par Matéi Visniec se calque sur ce que la médecine de ces dernières années a dénommé « le syndrome des Japonais », touristes venus visiter Paris avec une surcharge d'attentes, et qui sont déçus par la réalité découverte sur place. Médicalement, ils ressentent, d'un point de vue physique, des accélérations du rythme cardiaque, des vertiges, des suffocations, des sueurs, et, psychiquement, des hallucinations, des états délirants aigus, un sentiment de persécution (conviction délirante d'être victime de préjugés, d'agressions, de l'hostilité d'autrui) ou de l'anxiété (de la panique). La déception (plus ou moins symbolique) subie par ces touristes montre que la globalisation a du mal à égaliser les systèmes de valeurs, à uniformiser les modes de vie, à réduire les différences individualisables. Les rêves d'unité, de retrouver le tout dans le même, se heurtent à une rhétorique du tourisme, habitué à mettre en évidence seulement les aspects positifs, à mentir sur la situation réelle, indifférent aux tromperies auquel il se prête dans notre société où tout doit être compté en termes de rentabilité financière. Les guides et les dépliants touristiques décrivent un monde parallèle, sinon idéal du moins idéalisé. À cela s'ajoute le prestige du mythe de Paris si bien synthétisé par le syntagme « Ville Lumière » du titre, quoique les données ne sont plus les mêmes à présent. De toute façon, la ville de Paris semble être une

³ Si Matéi Visniec écrit souvent les pièces de théâtre en français, il préfère écrire ses romans en roumain et refuse l'autotraduction : *Cafeneaua Pas-Parol*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992 ; *Sindromul de panică în orașul Luminilor*, Editura Cartea Românească, București, 2009 et *Syndrome de panique dans la Ville lumière* traduite du roumain par Nicolas Cavaillès, Éditions Non lieu de Paris en 2012 (toutes les citations proviennent de cette édition) ; *Domnul K. eliberat*, Editura Cartea Românească, București, 2010 et *Monsieur K. libéré*, traduit du roumain par Faustine Véga, Éditions Non Lieu, Paris, 2013 ; *Dezordine preventivă*, Editura Cartea Românească, București, 2012.

⁴ Du point de vue médical, le syndrome de panique s'oppose à des syndromes nommés de Stendhal, de Florence ou de Jérusalem, où il est question d'extase devant la beauté, d'un sentiment de bonheur impossible à soutenir physiquement et psychiquement.

victime de la globalisation, victime d'un décentrement et d'une liberté accordée aux gens de devenir citoyens de la planète, de décider eux-mêmes où ils veulent vivre (où, au moins, voyager). Même si cette liberté est inscrite dans la *Déclaration universelle des Droits de l'homme*⁵ de 1948, il arrive à certains êtres humains de ne pas pouvoir s'adapter à une autre réalité, dégradée, et l'état de malaise psychique est si puissant qu'ils se ressentent au niveau physique aussi. Peut-être ce décalage indique-t-il le fait que l'humanité n'est pas encore prête à mettre en pratique un concept (la globalisation), qui certainement a une certaine beauté, mais qui s'appareille au lit de Procuste pour certains.

Et si l'on accepte que toute évolution peut être suivie par une involution, et que la mode dans la politique économique suppose une dissémination du pouvoir central, on comprend la vision négative que monsieur Cambreleng projette sur la ville de Paris : « C'est tout de même incroyable à quel point cette ville a été criminelle, dans l'histoire du monde... Combien de talents elle a arrachés à leur alvéole originaire pour les avaler ici, pour les étouffer ici, pour les barder d'illusions... L'idéal aurait été que Paris migre vers tous les coins du monde, et non que tous les talents du monde migrent à Paris. C'est d'ailleurs pourquoi Paris sombre maintenant, parce que c'est devenu un navire trop lourd, chargé de cadavres... un immense radeau de la Méduse sur laquelle agonise la dernière génération d'artistes en vie... Si Paris avait su exploser, elle se serait répandue de toutes parts, à Bucarest, à Budapest, à Varsovie, à Prague... Sauf que cela ne s'est pas passé ainsi. Paris n'a pas explosé, mais implosé, comme un trou noir qui a tout aspiré, tout... » (p. 51). Paris n'incarne plus la Mecque littéraire d'autrefois : « Tous viennent se noyer ici à bon escient. Il existe, bien sûr, dans leur cœur à tous un espoir, l'espoir que peut-être, peut-être, ils réussiront, que peut-être, peut-être, ils seront un jour remarqués par un illustre marchand d'art ou par un patron de galerie, par une illustre critique littéraire ou par un directeur de maison d'édition. Sauf que le pourcentage de réussite est de zéro virgule zéro, zéro, pour cent. » (pp. 50-51) Dans la vision du même personnage, l'apogée de la « mondialisation » dans la culture française s'est située dans les années 1950, car elle était alors beaucoup plus présente que de nos jours à travers les auteurs français qui étaient lus, les films français qui étaient vus, les chanteurs français qui étaient écoutés et le nombre de personnes qui parlaient le français.

La littérature globalisée

L'aspect qui intéresse Matéi Visniec est lié à la réception des textes qui pourraient s'inscrire dans la catégorie élargie de la littérature engagée, et qui dénoncent, depuis des décennies, les atrocités commises par les gouvernements et les politiciens, surtout communistes. Qu'il s'agisse d'une présentation réaliste, symbolique, allégorique ou utopique, le destin de ces livres semble être résumé par une formule paradoxale, basée sur un *pattern* à deux temps : succès immédiat et l'oubli total.

Ainsi le premier temps est un temps de gloire pour ces écrivains de la diaspora : « Ni une, ni deux, on trouvait de l'argent pour publier n'importe quel roman, si nul fût-il, simplement parce qu'il s'inscrivait dans la catégorie dénonciation-des-horreaux-communistes. Chaque maison d'édition avait un fonds spécial pour la destruction du dragon rouge. » (p. 17).

⁵ Article 13.1. Toute personne a le droit de circuler librement et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un État.

Ces écrivains retrouvent leur identité, leur prestige et se réjouissent de la liberté d'écrire ce qu'ils veulent ; leurs textes s'intègrent dans la « culture planétaire » ; leurs lecteurs se sentent dans le vif de l'histoire, se révoltant (plutôt en eux-mêmes) contre les crimes et l'absence de liberté. Dans leur cas agit la catharsis telle qu'elle était expliquée en Antiquité, basée sur deux étapes, l'une d'identification avec le héros (vivre par son intermédiaire une autre vie, devenir acteur dans des situations périlleuses qui auraient pu mettre en danger son intégrité psychique et physique), et l'autre de distanciation (purger le mal, expérimenter, sans risques ce mal, pour retrouver ensuite la position commode de simple spectateur, et, particulièrement dans ce cas, se féliciter d'appartenir à une nation où les droits de l'homme sont respectés).

Mais, bientôt, la surproduction de ce genre littéraire au succès rapide « anesthésie » les lecteurs occidentaux, car l'intérêt se maintient éveillé grâce à la nouveauté, et les émotions perdent de leur force par la répétition. Le lecteur s'immunise même devant la souffrance, et cela, dans l'opinion de monsieur Cambreleng, cet *alter ego* de l'auteur, parce que « La souffrance, aujourd'hui, elle doit être commerciale. Terminé, la société de consommation a gagné la partie. À partir de maintenant tu dois savoir vendre, y compris la souffrance. La guerre idéologique est finie, il n'y a plus d'argent pour l'idéologie, maintenant c'est le marché qui triomphe... » (p. 17).

Ainsi, la société semble générer davantage qu'à une autre époque des « auteurs à usage unique » (p. 69) : « N'étais-je l'homme d'un seul poème, même si ce poème m'avait d'abord apporté une célébrité mondiale, avant un oubli non moins mondial⁶ ? Jaroslava était l'auteur d'un seul livre, racontant sa fuite hors de Prague et de Tchécoslovaquie après l'invasion russe de 1968. Vladimir Lajournade était lui aussi l'homme d'un seul livre, consacré à l'un des tics majeurs de Staline qui, lorsqu'il tenait ses discours, n'arrêtait pas de

⁶ « Le Navire » est une allégorie du régime communiste ; le narrateur exagère et parodie l'impact, au niveau global, de ce poème à clé :

Le navire coulait lentement on se disait
et alors le navire coule et alors et puis
on se disait tous les navires coulent
un jour ou l'autre et puis on se serrait la main
en guise d'adieux

mais le navire coulait si lentement
qu'au bout de dix jours nous ceux qui
nous étions serré la main nous regardions encore
honteux et nous disions ce n'est rien c'est juste
un navire qui coule plus lentement
mais il finira bien par couler voilà

mais le navire coulait si lentement
qu'au bout d'un an nous avions encore honte nous ceux qui nous étions serré la main et
chaque matin nous sortions un par un
nous mesurions l'eau hum c'est pour bientôt il
coule lentement mais sûrement

mais le navire coulait si lentement qu'au bout de toute une vie d'homme
nous sortions encore un par un et nous regardions
le ciel et nous mesurions l'eau et nous grincions des dents
et nous nous disions mais ça ce n'est pas un navire
c'est une...
c'est une... (p. 276)

boire de l'eau. » (p. 70) Ces écrivains apprennent, à leurs propres dépens, l'une des leçons du *Bonheur paradoxal* de Lipovetsky, à savoir que notre monde – et celui des lettres – est structuré sur « la logique-mode, autrement dit par les principes de diversification marginale et de renouvellement perpétuel. »⁷. Car la globalisation a généré aussi une « hyperculture », pour utiliser un autre terme de Lipovetsky⁸, où le livre a subi lui aussi une transformation en simple marchandise. La condition de l'écrivain à l'heure de la globalisation est complexe, car devant une surproduction littéraire, la difficulté de s'imposer est encore plus difficile ; émigrer à Paris conférerait une chance supplémentaire de se faire connaître, mais l'Occident ne s'est servi que de l'aspect idéologique de ces livres, tandis que l'aspect esthétique a été ignoré. Devant le manque d'intérêt des éditeurs ou des blocages de ces personnes trop traumatisées par la vie dans leur pays d'origine pour être capables de s'en détacher et de trouver d'autres voix et voies d'expression, ces artistes (quasi)ratés entrent dans la catégorie nouvellement apparue d'« écrivain jetable » (p. 70). À l'époque de la globalisation, où le centre devrait être partout, ces écrivains se retrouvent complètement « déterritorialisés », sans possibilité de « reterritorialisation »⁹, ils sont marginalisés et gagnent à présent leur vie comme libraires, concierges, bonnes.

Le journalisme globalisé

Ce que la globalisation journalistique a généré, entre autres, est nommé par Matéi Visniec « fabrique de fiction », syntagme paradoxal, d'autant plus qu'il est attribué à un genre qui doit chercher la vérité et la présenter le plus fidèlement possible, sans autre but que de rendre compte de la réalité. Mais une nouvelle est devenue, elle aussi, à l'ère de la globalisation, une marchandise : sa présentation doit attirer le plus grand nombre de spectateurs. Et si l'invention (la fiction littéraire) a représenté, pendant des siècles, un point d'attraction, alors la réalité ne doit plus être reconstituée objectivement, car elle risque d'ennuyer les spectateurs, mais emprunter des techniques à la littérature et à la publicité. Matéi Visniec insiste sur la manière dans laquelle les infos bâtissent un monde dystopique, où le spectateur est tout simplement manipulé, persuadé d'accepter une certaine interprétation de ces faits, transformé en consommateur de nouvelles, « fidélisé » à l'écran.

Le mélange entre littérature, journalisme et publicité s'apparente à une théorie de la conspiration, et le texte de Matéi Visniec a le rôle d'attirer l'attention sur ces aspects de la société contemporaine et de la globalisation, qui pourraient avoir des conséquences négatives immédiates ou à long terme. Ainsi monsieur Cambreleng imagine une « fabrique de fiction » à l'intérieur de la Maison de la Radio à Paris : « dans la tour centrale du complexe [...] se trouvaient les bureaux des journalistes chargés d'inventer des *faits* et des *narrations véridiques*, susceptibles de devenir des informations. » (p. 226). Ces « bureaux de la fiction » (p. 226) serviraient donc à inventer l'actualité. Lors d'une visite nocturne illicite dans la Maison de la Radio, monsieur Cambreleng et Georges découvrent que les bureaux de la tour

⁷ Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 183.

⁸ Voir le chapitre signé par Lipovetsky, « Le règne de l'hyperculture » in Hervé Juvin et Gilles Lipovetsky, *L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*, Paris, Éditions Grasset, coll. « Biblio essais », 2010.

⁹ Termes à prendre dans le sens derridien.

centrale viennent d'être abandonnés, et sur les feuilles restées après ce rapide déménagement, ils trouvent des en-tête intitulés « prévisions » pour soutenir cette théorie de l'invention des nouvelles : « Les medias créent des informations pour le besoin de consommation du public. La plupart des journalistes ne font rien qu'écrire des *informations plausibles* pour alimenter les bulletins d'actualités. » (p. 232). Serait-ce une nouvelle forme d'être écrivain de nos jours, ou le journaliste est-il devenu le nouvel romancier de l'époque de la globalisation, possédant également les compétences techniques et rhétoriques nécessaires à la réalisation d'une réclame, d'une publicité. Pourrait-on l'appeler « publiciste », en récupérant tous les sens actuels et vieillis du mot, c'est-à-dire, d'écrivain sur la politique, journaliste, attaché de presse, critique, essayiste, chroniqueur et éditorialiste, et, par homonymie, homme qui travaille dans le domaine de la publicité ?

De toute façon, le travail de ces « publicistes » est systématique, très bien organisé, pour obtenir une efficacité maximale : « Ceux qui alimentaient la population du globe en informations travaillaient sur de grands segments, sur un, deux ou trois ans, voire sur une décennie. À dix années d'écart, par exemple, ils prenaient soin de créer une nouvelle courbe dramatique ascendante, autrement dit d'entretenir le suspense par l'introduction de nouveaux éléments *dramatiques*. Tous les trois ou quatre ans ils prévoyaient une guerre, tous les deux ou trois ans une catastrophe naturelle majeure, tous les douze ou vingt-quatre mois une catastrophe humanitaire... » (p. 232) Nous avons l'impression qu'un *deus ex machina* dirige tout ce spectacle planétaire. Un événement, comme par exemple le 11 septembre 2001, est symbolique pour un certain type d'histoire à rebondissements : « le terrorisme d'une part, le monde civilisé de l'autre. Le grand problème reste, dans un scénario, l'invention du conflit. Une fois le conflit inventé, la création des personnages devient un jeu d'enfants, de même qu'imaginer des épisodes en nombre infini... » (p. 233). L'impression est que la réalité est dystopique et qu'elle se fait selon les mêmes règles que le cinéma hollywoodien, tout devenant un « *show* médiatique » (p. 233). Le portrait-robot du journaliste à l'époque de la globalisation se plie donc sur celui du scénariste à Hollywood, où « l'information spectacle » (p. 232) doit atteindre un taux d'audience élevé.

Le consommateur de cette « littérature informationnelle » développe une véritable dépendance caractérisée aussi par une désensibilisation devant les atrocités montrées à la télé, ce que la littérature proprement dite n'a pas produit. La cause serait-elle l'impact du visuel, beaucoup plus agressif, limitatif et anesthésiant que l'imagination humaine : « D'une manière totalement incroyable, tout ce qui se passait d'essentiel dans le monde était aussi filmé. Les révolutions, les coups d'État, les manifestations, les arrestations spectaculaires, les guerres civiles, les épidémies, les naufrages, les avions écrasés, les grandes catastrophes naturelles, tout ou presque [...] se passait en direct. » (p. 81). Matéi Visniec, analyse la guerre de Bosnie, dont la perception est attribué au personnage prénommé Georges : « Georges suivit ce *feuilleton* comme un film d'aventures, dans lequel il savait que chaque jour d'*autres* personnages mourraient, que d'*autres* maisons seraient incendiées, que d'*autres* femmes seraient violées... Georges écoutait, parfois dès sept heures du matin, un nouvel obus tomber sur une place de Sarajevo et déchiqueter les gens, et son grand plaisir était de voir à la télé des images de morts et de blessés, dix minutes seulement après l'annonce de la nouvelle sur les ondes. » (pp. 81-82). Ainsi Georges relève-t-il de la catégorie lipovetskyenne de l'« hyperconsommateur » d'informations (un dépendant), toujours à la recherche d'une autre

nouvelle, devenue une marchandise commercialisée selon les règles de la vente, basées sur la dialectique du manque et de la satisfaction. Mais ce « bonheur paradoxal » est, en fait, une pseudo-jouissance. Devant les risques de déshumanisation et désensibilisation, Georges décide de ne plus écouter la radio et de ne plus regarder la télé, de reprendre le rôle du résistant devant la dictature médiatique planétaire.

Conclusions

Monsieur Cambreleng propose une solution pour sortir la littérature de l'impasse dans laquelle les préceptes de la globalisation l'a mise : se contenter de voir la « littérature » dans la rue, par les publicités et par les indications utilitaires : « Les grandes villes sont envahies de mots, de mots qui s'y promènent comme des insectes pressés, chaque jour l'industrie sociale de consommation déverse sur nous des mots frais, d'autres combinaisons de mots et de chiffres, d'autres symboles, d'autres signes. » (p. 209). Il paraît que l'art gratuit ne peut plus survivre dans notre société. Mais, à notre avis, cela ne fait que renforcer le sentiment de panique, surtout de ceux qui aiment la littérature pour ce qu'elle a toujours représenté : écriture gratuite, plaisir, jeu de l'imagination. La critique faite par Matéi Visniec est très dure : « À quoi bon publier encore des mots aujourd'hui ? Quand d'autres signes viennent sur nous ? Les mots, c'est fini. Le mot est maintenant bon pour entrer au musée. D'ailleurs aujourd'hui, les livres ne sont plus que des musées portatifs. Maintenant l'heure est à l'image et au son. L'heure est aux pulsations et aux pulsions, aux communications telluriques par signes urbains... » (p. 13).

Imposer la globalisation comprend un risque qui nous semble de facture dictatoriale. Nous avons l'impression que cette démarche ne vient pas toujours de manière naturelle, mais qu'elle devient souvent une obligation. Il y a seulement quelques pays qui décident les règles et c'est la politique qui les définit. Car l'aporie que suppose la globalisation est celle d'être les mêmes tout en étant différents, ce qui nous fait penser à la pièce giraudouxienne *La guerre de Troie n'aura pas lieu* où Zeus, envoie par sa messagère Iris le conseil « que l'on sépare Hélène et Pâris tout en ne les séparant pas. Il ordonne [...] que ceux-là [Hector et Ulysse] s'arrangent pour qu'il n'y ait pas la guerre. Ou alors, il vous le jure et il n'a jamais menacé en vain, il vous jure qu'il y aura la guerre »¹⁰, laissant les hommes encore plus décontenancés et désorientés...

Bibliographie :

- Giraudoux, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Éditions Grasset, 1935.
Juvénat, Hervé et Lipovetsky, Gilles, *L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*, Paris, Éditions Grasset, coll. « Biblio essais », 2010.
Lipovetsky, Gilles, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.
Visniec, Matéi, *Syndrome de panique dans la Ville lumière* traduite du roumain par Nicolas Cavaillès, Paris, Éditions Non lieu, 2012.

¹⁰ Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Éditions Grasset, 1935, p. 165.

NATIONAL IDENTITIES IN THE AUSTRO-HUNGARIAN MONARCHY, ITS SUCCESSORS THE NATION STATES AND TODAY. AN ANALYSIS BASED UPON LITERARY TEXTS BY JOSEPH ROTH¹

Mihály Vilma-Irén, PhD, "Sapientia" University of Miercurea-Ciuc

*Abstract. The following study aims at analysing the development of national identities within the Austro-Hungarian Monarchy and its successors, the nation states. On the one hand, the paper discusses theories upon nation/nationalism such as the ones presented by Benedict Anderson in *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (2006), in which the author states that nations are 'invented/created' entities. On the other hand the practical part analyses the phenomenon as presented in the oeuvre of Austrian writer Joseph Roth. The Monarchy, defined as the opposite of nation states, was able to survive because it acknowledged the status of its subordinates and was capable of taking in anyone, for it was only concerned with having its dominance accepted. From this perspective the construct of the nation appears as a closed community, incapable of accepting others without trying to assimilate them, because it came into being when fighting against other nations and thus cannot imagine itself without borders. How did the changes of political systems influence identity/national consciousness and what can we learn from history concerning national identity today, are the questions my paper shall try to answer.*

Keywords: nation, nationalism, identity, Monarchy, assimilation

Wir leben in einem Raum, der geschichtlich als Erbe der ehemaligen Österreich-Ungarischen Monarchie betrachtet werden kann, und der bis heute die Spuren dieser Erbschaft aufweist. Der Zerfall der Monarchie nach dem Ersten Weltkrieg war unvermeidlich, denn während der Moderne kam es zu den Unsicherheiten, die dieses Zeitalter mit sich brachte, auch die ethnische Differenziertheit der Region hinzu, die die Unruhen zusätzlich stärkte. So musste das Konzept des multi- und interkulturellen Gebildes, d.h. der Österreich-Ungarischen Monarchie, aufgelöst, und durch etwas Neues ersetzt werden. Das andere, neue Phänomän waren die Nationalstaaten.

Benedict Anderson betrachtet Nationalstaaten als Ablöser von großen Dynastien und Religionen, von Ordnungssystemen, Sinn- und einheitsstiftenden Diskursen; als Phänomäne, die durch die Entdeckungen und Erfindungen der Neuzeit hervorgerufen wurden (vgl. Anderson 1996: 19). Schriftsprache, Glaube und Zeitvorstellung boten zur Zeit der großen Dynastien solche grundlegende kulturelle Modelle dar, dass deren Verlust eine Suche nach neuen Möglichkeiten zum Verständnis der Welt veranlasste. Das Druckgewerbe beschleunigte die Suche dadurch, dass es den Menschen ermöglichte, auf eine neue, bisher unbekannte Weise über sich selbst und das Fremde nachzudenken (vgl. Anderson 1996: 38). Latein, die bis dahin einzig geltende Wissenschaftssprache, wurde von den einzelnen Volkssprachen ersetzt. Diese wurden ihrerseits standardisiert und erreichten durch den

¹ Folgende Untersuchung ist eine Überarbeitung des Stoffes anhand von verschiedenen schon erschienen Publikationen, und zwar : **Mihály Vilma: Der habsburgische Mythos in den Werken Joseph Roths**, in Carmen Elisabeth Puchianu (ed.): **Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung**, Vol. 13/14, Aldus, Kronstadt: 2011, p. 113-123, ISSN 1842-9564. Und **Mihály Vilma: Zur Identitätskrise – Ein interkultureller Vergleich. Mit besonderer Berücksichtigung von Joseph Roth und Liviu Rebreanu**, Status, Miercurea Ciuc: 2012, p. 248, ISBN 978-606-8052-53-3.

Buchdruck weitere Menschengruppen. Somit, Andersons Meinung nach (1996: 39), trug die Schriftsprache dazu bei, dass die Nationen entstehen konnten.

Demzufolge soll man unter Nation zunächst die Gemeinschaft von Menschen, die dieselbe Sprache sprechen, verstehen. Diese Gemeinschaft sei wie ein kollektives Individuum aufzufassen, das zusammen eine Reise durch die Geschichte macht. Mit der Zeit, im Laufe der Jahrhunderte werden Nationen selbstbewusst. Diese Selbst-Bewusstwerdung bedeutet zugleich die Erkenntnis ihrer Begrenztheit. Wenn man aber von der Existenz einer eigenen Gemeinschaft ausgeht, so muss es zumindest auch eine zweite, fremde Komponente geben, die, wenn nötig, auch zum Gegner/Feind gemacht werden kann.

Schlussfolgernd könnte man Nationen also als begrenzte, souveräne, imaginierte Gemeinschaften definieren; *begrenzt*, da sie Grenzen benötigen, um sich von anderen Gemeinschaften zu delimitieren; *souverän*, da sie nur dann bestehen können, wenn sie frei von anderen sind. Drittens bilden sie eine *Gemeinschaft*, die auf Bruderschaft und Kameradschaft baut. Zuletzt sind sie *imaginiert*, weil es den Mitgliedern unmöglich ist, sich alle untereinander zu kennen. (vgl. Anderson 2006: 4).

Der österreichische Schriftsteller, Joseph Roth², stellt in seinen literarischen Werken Menschenschicksale zur Zeit der Monarchie und nach dem Zerfall dieser dar. Eines der zentralen Themen seiner Schriften ist Identität bzw. nationale Identität. Roths Gesamtwerk kann in zwei Perioden eingeteilt werden: das Frühwerk bis 1929, das als politisch bewertet wird und das Spätwerk, das 1930 mit **Hiob** beginnt und das als apolitisch gilt (vgl. Sieg 1974: 1-10). In den frühen Romanen wendet sich Roth an die Gegenwart und stellt Helden dar, die durch einen tiefen Identitätsverlust gekennzeichnet werden und als Heimkehrer zu den ewigen Heimatlosen gehören, denn in der neuen Welt, d.h. nach dem Zerfall der Monarchie, gibt es keinen Platz mehr für sie, z.B. Franz Tunda (**Flucht ohne Ende**), Gabriel Dan (**Hotel Savoy**), Andreas Plum (**Die Rebellion**), oder Arnold Zipper (**Zipper und sein Vater**) (vgl. Sieg 1974: 1-10).

Den Wendepunkt zum neuen Heldentyp bedeutet Nikolaj Brandeis, die Hauptgestalt des 1929 erschienenen Romans **Rechts und Links**. Brandeis gelangt zur Erkenntnis, dass ein Mensch mehrere Wesen habe, und fängt an, sich immer wieder in eine andere Gestalt umzuwandeln, bis er letztendlich fortfährt, ohne wieder gesehen zu werden. Obwohl der Leser nichts Sicheres über das Schicksal der Gestalt erfährt, stellt dieser, indem er alles hinterlässt und nicht zum Gefangenen seines materiellen Wohlstands wird, den Übergang zum

² Joseph Moses Roth wurde am 2. September 1894 in Brody, Ostgalizien, Teil der ehemaligen Habsburger Monarchie geboren. Er stammt aus einer jüdischen Familie, hat seinen Vater nie gekannt, wurde von seiner Mutter und derer Familie erzogen. Seine Studien fing er in Lemberg an, nach dem ersten Jahr wechselte er aber nach Wien um, dort studierte er Germanistik. 1916 meldete sich Roth als Freiwilliger in den Krieg, und soll im Kriegsprescribedienst tätig gewesen sein. Diese Erfahrung prägte seine spätere journalistische und schriftstellerische Laufbahn. In den Jahren unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg bedeutete seine Ehe den Zufluchtsort vor den alltäglichen Problemen. Das änderte sich aber bald, denn Roths Frau, Friederike Reichler, Friedl erkrankte und kam später in eine Nervenheilanstalt. Sie litt an Schizophrenie. Als Friedls Erkrankung zunahm, suchte Roth Zuflucht in, und pflegte Beziehungen zu anderen Frauen (Sybil Rares, Andrea Manga Bell und Irmgard Keun).

Obwohl Roth ein Leben lang unterwegs war, kam es 1933 zum forcierten Umzug nach Paris. Nach drei Jahren Pariser Exil begann Roth wieder zu reisen und fuhr von Wilna, Lemberg, Warschau, Wien, Salzburg, Brüssel bis nach Amsterdam. In den letzten Jahren seines Lebens nahmen Roths Alkoholprobleme zu. Letztendlich starb er an einem Herzanschlag am 27. Mai 1939 in Paris (vgl. Mihály 2012: 64-75).

apolitischen Heldentyp dar. Die Hauptgestalt des nächsten Romans, **Hiob. Roman eines einfachen Mannes** (1930), ist der Ostjude Mendel Singer, der schon die Kraft besitzt, arm, aber in Gott geborgen zu leben. Mendel Singer gehört schon zum apolitischen Menschentyp.

In der zweiten Phase seines Schaffens wendet sich Roth einerseits ans Thema des Ostjudentums wie z. B. in **Hiob** und **Juden auf Wanderschaft**, behandelt aber zugleich die Vergangenheit, die untergegangene Welt der Monarchie mit ihren Vor- und Nachteilen. Beiden Richtlinien kommt irgendwie dieselbe Rolle hinzu: Judentum und Österreichertum sind für Roth Gegenbilder des aufkeimenden Nationalismus, in dem der Autor die Gefahr von erneuten Konflikten zu spüren glaubt.

Roth definiert Judentum in erster Linie in der Beziehung zu Gott und nicht als einer Nation zugehörend. Seiner Meinung nach war der Zusammenhalt der Ostjuden der Kraft des Glaubens zu verdanken und nicht der Tatsache, dass sie einer Nationalität zugehörten. Dies war zugleich der Beweis dafür, dass „ein Zusammenkommen und Zusammenrücken der Menschen auch jenseits verfügbarer Ordnungen und des unheilig Nationalistischen möglich sei“ (Werner 2003: 172).

Das Österreichertum drückte im Auge Roths auch eine Art Übernationalität aus. Die zerfallene Monarchie wurde Sinnbild einer Religion, denn die Grundhaltung des Menschen sollte Religiosität sein (vgl. Stix 2006: 244-246). Deshalb zeichnete Roth ein Bild von der Vergangenheit, das viel mehr einem Ideal als der Wirklichkeit ähneln sollte. In der Monarchie sah er den Vertreter der übernationalen Idee, den Bewahrer der wahren Werte wie Freiheit, Sicherheit und Recht des menschlichen Individuums:

Wer aber übernational ist, kann schließlich auch über allen anderen Dingen stehen, weise, distanziert, denn man muss den Dingen Zeit lassen können; die Ungeduld ist ein Schrittmacher des Untergangs (Stix 2006: 247).

Dem übernationalen Ideal wurden alle Mitglieder der Monarchie unabhängig von ihrer Nationalität unterworfen. Der Kaiser selbst wurde als Vertreter Gottes auf Erden betrachtet, er trug den Titel „Seine K.u.K. Apostolische Majestät“ – und wurde von Gottes Gnaden, von Gott selbst erwählt:

Die Kaisergewalt ist ein Geschenk und eine Aufgabe, die dem Herrscher direkt von Gott gegeben oder auferlegt wird. Die Annahme, dass dem Kaiser das Herrscheramt durch Christus verliehen wird, bedeutet für den Monarchen, dass seine Verantwortung der Kirche gegenüber sehr groß ist. [...] Der Inhaber des Kaiserthrones muss sich völlig im Dienste des einen Glaubens und des einen Gottes engagieren (Decloedt 1995: 162).

Der Kaiser war Sprachrohr und Hand Gottes, der die Verbindung zwischen Gott und das Volk sicherte. Um die Herrschaft zu stärken und das Reich zusammenzuhalten, wurden die Verbindung Gott-Kaiser und die Figur des Kaisers in der Monarchie bewusst als Programm eingesetzt. Kaiserhymne, Bilder und Statuen des Kaisers wurden verwendet, um zu zeigen, dass der Kaiser überall anwesend sei wie Gott. In der Wirklichkeit ähnelte er eher einem heutigen „Big Brother“ (Decloedt 1995: 166), der über alles wusste und sich in alle Angelegenheiten einmischen konnte. So verlor mit der Zeit das System an ihrer transzendentalen Kraft und wurde bis zuletzt „durch den Konstitutionalismus und die Demokratie verdrängt“ (Decloedt 1995: 165). Im **Radetzkymarsch**, einer der wohl

berühmtesten Romane Roths, sagt Chojnicki, das Sprachrohr des Autors, dass die Stimme Gottes, d.h. des Kaisers immer deutlicher von der Stimme der Nationen übertönt worden sei (vgl. Decloedt 1995: 165). Anhand dieser Tatsachen kann man darauf schlussfolgern, dass der Kaiser und die Österreichisch-Ungarische Monarchie im Gegensatz zum Nationalismus für die Übernationalität und den Glauben an Gott standen. Die alte Ordnung der Monarchie konnte verdrängt werden, da ihr Inhalt entleert wurde und nur die Form übrig blieb, die aber fremd auf das Individuum wirkte. Im **Radetzkymarsch** heißt es, dem Enkel des Helden von Solferino fror es „unter dem blauen Blick“ des Kaisers und je länger er das Bild ansah, desto weiter entfernt erschien ihm der Kaiser (zit. nach Decloedt 1995: 169).

Vor der düsteren Gegenwart, der die Helden der frühen Romane ausgesetzt waren, flieht Roth in die idealisierte Vergangenheit. In seinem Spätwerk bekämpft er den Nationalismus, indem er die Übernationalität und den Glauben an Gott hervorhebt. Jedoch ist das Bild, das man von der Monarchie bekommt, ambivalent. Roth hat nie seinen kritischen Blick verloren, er wusste auch, dass Geschichte nicht rückgängig gemacht und Wirklichkeit nicht außer Acht gelassen werden kann. Man musste die alte Welt auch wörtlich begraben wie etwa in **Der Büste des Kaisers** (1935).

Das Werk setzt mit der Aussage ein, dass Graf Morstin, die Hauptgestalt, ein „übernationaler Mensch“ sei:

Er sprach fast alle europäischen Sprachen gleich gut, er war fast in allen europäischen Ländern heimisch, seine Freunde und Verwandte lebten verstreut in der weiten und bunten Welt. Ein kleineres Abbild der bunten Welt war eben die kaiser- und königliche Monarchie und deshalb war sie die einzige Heimat des Grafen (**BdK**: 4).

Doch in den Jahren kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs begann dieses harmonische, übernationale Gebilde, das die Monarchie gewesen war, zu zerfallen. Die Völker wollten gleichberechtigt sein und wollten den eigenen Staat bilden.

Und all die Menschen, die niemals etwas anderes gewesen waren als Österreicher, in Tarnopol, in Sarajevo, in Wien, in Brünn, in Prag, in Czernowitz, in Oderburg, in Troppau: niemals etwas anderes als Österreicher: sie begannen nun, der »Forderung der Zeit« gehorchend, sich zur polnischen, tschechischen, ukrainischen, deutschen, rumänischen, slowenischen, kroatischen »Nation« zu bekennen – und so weiter (**BdK**: 12).

Zu Hause, in dem kleinen Dorf von Lopatyny, das einst zur Monarchie gehörte, hat sich fast nichts verändert, das Volk lebt genauso wie früher, zur Zeit der Monarchie: „Und der ganze Weltkrieg und die ganze Veränderung der europäischen Landkarte hatten die Gesinnung des Volkes von Lopatyny nicht verändert“ (**BdK**: 23). Diese unveränderte Lage konnte man der Tatsache verdanken, dass:

Der gesunde Menschenverstand der jüdischen Schankwirte, der ruthenischen und der polnischen Bauern wehrte sich gegen die unbegreiflichen Launen der Weltgeschichte. Ihre Launen sind abstrakt: die Neigungen und Abneigungen des Volkes aber sind konkret (**BdK**: 23).

Graf Morstin entscheidet sich, eine Büste des Kaisers vor seinem Haus errichten zu lassen und lebt in der Traumwelt der Vergangenheit weiter. Aber der Graf kann sich der

unmittelbaren Wirklichkeit nicht entziehen. Die neue Regierung kann es nicht zulassen, dass Trümmer der Vergangenheit weiter leben, denn diese bedrohen die Existenz des neuen Nationalstaates. Man lässt das Denkmal entfernen. Der Graf nimmt den Niederschlag mit Würde hinzu. Das Denkmal soll nicht nur entfernt werden, die Büste des Kaisers, Symbol der alten Ordnung soll begraben werden:

»Meine lieben Mitbürger,
Ihr alle habt noch die alte Monarchie gekannt, Euer altes Vaterland. Seit Jahren ist es tot – und ich habe eingesehen – es hat keinen Sinn, nichteinzusehn, dass es tot sei. Vielleicht wird es einmal auferstehn, wir Alten werden es kaum noch erleben. Man hat uns aufgetragen, die Büste Seiner hochseligen Majestät, des Kaisers Franz Joseph des Ersten, ehestens wegzuschaffen. Wir wollen sie nicht wegschaffen, meine Freunde! Wenn die alte Zeit tot sein soll, so wollen wir mit ihr verfahren, wie man eben mit Toten verfährt: wir wollen sie begraben. Infolgedessen bitte ich Euch, meine Lieben, mir zu helfen, dass wir den toten Kaiser, das heißt seine Büste, mit aller Feierlichkeit und Ehrfurcht, die einem toten Kaiser gebühren, von heute in drei Tagen auf dem Friedhof bestatten« (**BdK**: 30).

Nach dem Begräbnis bleibt dem Grafen nichts mehr übrig als das Land zu verlassen, er zieht an die Riviera und fängt an, seine Erinnerungen zu schreiben:

»Ich habe erlebt« [...], »dass die Klugen dumm werden können, die Weisen töricht, die echten Propheten Lügner, die Wahreitsliebenden falsch. Keine menschliche Tugend hat in dieser Welt bestand, außer einer einzigen: der echten Frömmigkeit. Der Glaube kann uns nicht enttäuschen, da er uns nichts auf Erden verspricht. Der wahre Gläubige enttäuscht uns nicht, weil er auf Erden keinen Vorteil sucht. Auf das Leben der Völker angewandt, heißt das: sie suchen vergeblich nach sogenannten nationalen Tugenden, die noch fraglicher sind als die individuellen. Deshalb hasse ich Nationen und Nationalstaaten. Meine alte Heimat, die Monarchie allein, war ein großes Haus mit vielen Türen und vielen Zimmern, für viele Arten von Menschen. Man hat das Haus verteilt, gespalten, zerstrümmert. Ich habe dort nichts mehr zu suchen. Ich bin gewohnt, in einem Haus zu wohnen, nicht in Kabinen« (**BdK**: 32-33).

Diese Zeilen unterstreichen den Hauptgedanken, der letztendlich Roths Romane in der zweiten Schaffensperiode bestimmt, und zwar, dass in einer Gegenüberstellung von Monarchie und Nationalstaat, Übernationalität bevorzugt wird. Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, nach dem Ersten Weltkrieg ist es kein Wunder, dass das multi- und interkulturelle Gebilde der Österreich-Ungarischen Monarchie nostalgisch betrachtet wird. Nationalstaaten werden aus Roths Perspektive als unnatürlich empfunden, ein Gefühl, das später von Theoretikern, wie Benedict Anderson bestätigt wird. Es handelt sich um imaginierte Konstrukte, die Freiheit versprechen, die aber Grenzen benötigen, um bestehen zu können. Ein Widerspruch also.

Nationale Identitäten können nur dann bestehen, wenn sie ins Übernationale eingebettet sind. Ansonsten droht ihnen eine kontinuierliche konfliktuelle Lage zwischen dem Eigenen und dem Anderen/Fremden. Diese Übernationalität könnte heute zum Beispiel von der Europäischen Union versichert werden, die in mancher Sicht auf das Modell der ehemaligen Monarchie gründet. Und tatsächlich, warum auch nicht? Die Geschichte ist da, um daraus zu lernen. Die Fehler zu vermeiden und das Gute zu bewahren. Sollte das Ziel die Behütung der eigenen nationalen Werte sein, dann ist die beste Methode, das Einbetten ins Übernationale, das nichts anderes bedeutet als eine Sammlung der nationalen Varianten. Dies

führt zur Bereicherung des Eigenen und des Gesamten. Wenn nicht, dann kann es immer wieder zu Konflikten und sogar Kriegen kommen, die nicht nur zur Verteidigung dienen, die aber oft zur Vernichtung des Eigenen, des Anderen und des Gesamten führen.

Das Gebilde, das Übernationalität beaufsichtigen muss, soll aber gerecht und wahrheitsreu bleiben. Es soll dem Gott-Kaiser ähneln und muss Inhalt und Form unter sich versöhnen. Nur so können die Menschen auf Erden in Frieden leben.

Bibliographie

Anderson, Benedict (1996): *Die Erfindung der Nation*, Frankfurt, New York: Campus.

(2006): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London, New York.

Decloedt, Leopold R. (1995): *Imago Imperatoris: Franz Joseph I. in der österreichischen Belletristik der Zwischenkriegszeit*, Wien: Böhlau.

Mihály Vilma: *Der habsburgische Mythos in den Werken Joseph Roths*, in Carmen Elisabeth Puchianu (ed.): *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Vol. 13/14, Aldus, Kronstadt: 2011, p. 113-123, ISSN 1842-9564.

Mihály Vilma: *Zur Identitätskrise – Ein interkultureller Vergleich. Mit besonderer Berücksichtigung von Joseph Roth und Liviu Rebreanu*, Status, Miercurea Ciuc: 2012, p. 248, ISBN 978-606-8052-53-3.

Roth, Joseph (1999): *Die Büste des Kaisers*, Stuttgart: Reclam, Sigel: BdK.

Sieg, Werner (1974): *Zwischen Anarchismus und Fiktion. Eine Untersuchung zum Werk von Joseph Roth*. Bonn: Bouvier.

Stix, W. Gottfried (2006): *Die gesuchte Mitte. Skizzen zur österreichischen Literatur- und Geistesgeschichte*, Wien: Böhlau.

Werner, Klaus (2003): *Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur aus Galizien und der Bukowina*, München: IKGS Verlag.

LINGUISTIC AND EXISTENTIAL OBSESSIONS IN FLORIN IARU'S POETRY. THE GENESIS OF THE MECHANOMORPHIC MAN

Cristina Vasilică, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This article deals with linguistic obsessions, especially with the redundancy with which certain body organs, but also the soul and the color black, appear in Florin Iaru's poetry. It also refers to how these organs, not belonging anymore to a typical anatomy, are leading to a unprecedented biology – a spectacular mix of human and mechanical – a process which contains in the subsidiary the allusion of loss of human identity, the alienation as a predictable phenomenon in a disordered world, without spontaneous emotions and feelings which seem more often than not to be constructed.

The fingerprints that reality leaves on the substance of the contemplating subject are dressed, within the poetry, in the coat of some symbols: the color black, trains, dogs – to refer only to the most common – which, together with the presence of repeated sense organs, soul and brain commits to a particular hermeneutic and to the finding that, being more than just pure stereotypes of language, these are perceived as true existential obsessions, which are meant to translate the states of an anguished ego, „chased” by a reality that feels – and that is – hostile to him.

Some of the most important language stereotypes are analyzed throughout the article, starting with the brain, the most prolific image of all of Florin Iaru's poems.

Keywords: language stereotypes, lucidity, identity, mecanomorph, alienation

Alexandru Muşina spunea, în *Paradigma poeziei moderne*: „Lumea modernă nu e pur şi simplu o lume în care artificialul e dominant, un nou univers al senzaţiilor, ci şi un mod diferit de a percepe şi trăi realitatea. Trenul, automobilul, telefonul, avionul, televizorul, radioul, computerul etc. – iată câteva dintre prelungirile tehnologice ale animalului uman, care îl modifică în ultimă instanţă chiar pe acesta din urmă. [...] Nu doar că omul se percepe pe sine ca un dominator al obiectelor din jur şi ajunge să se vadă pe sine şi să-l vadă pe celălalt ca pe un obiect, dar chiar este un alt om. [...] Relaţiile interumane sînt direct afectate, dar e afectat şi modul în care ne percepem pe noi înşine. [...] Sîntem în plină angoasă a lipsei de sens, în plin absurd.”¹

Această „angoasă a lipsei de sens” e ceea ce articulează şi poezia lui Florin Iaru, unde ea se concretizează în configurarea unei lumi dereglate, alcătuite din „indivizi cauciucaţi”, „oameni frigider”, „femei amorsate”, „femei de gumilastic” „îngeri electronici” sau din indivizi care scot „de din gît din faringe/ cîrpe de aer, bureţi şi hîrtii” (*Radiografia*). Nicolae Balotă surprindea cu mare exactitate natura acestor personaje stranii din opera lui Urmuz – căci apropierea de Urmuz este evidentă –, desprinzîndu-le de o posibilă influenţă futuristă. Hibridul mecanomorf este, după Balotă, o figură textuală a „încîlcării şi contradicţiei”, cauze ale absurdului lumii. Observaţia e validă şi în cazul lui Iaru, omul reificat fiind o specie foarte răspîndită în poeziile sale. În *Călătorie sprîncenată*, de exemplu, interferenţa regnurilor se produce total şi haotic, rezultînd mai multe tipuri de faună irecognoscibile: „dacă treci de oamenii-semafoare/ pe stînga intri în oamenii-pomi./ Ai grijă!/ Pe oamenii-răzoare/ îţi laşi foarte uşor spuma zilelor/ în huiduiala publicului-atomi./ Dacă te-nghesui cu oamenii-colţuri/

¹ Alexandru Muşina, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, Braşov, 2004, p. 30

iei toate formele piramidale./ Vezi cum treci prin oamenii-gang/ de nu ai chef să fluturi în ștreang./ Ciulește urechea la oamenii-fluier!/ Cască ochii la omul-vizor!/ Și chiar dacă te lasă în libertate/ nu te mai șterge de oamenii-halate!/ Oamenii-șurub/ te presează iute la cub/ iar oamenii-făraș/ vieții-i croiesc nou făgaș./ Prin oamenii-strecurătoare/ ai să te scurgi în ploaie de idei/ pînă te ciocnești de covoare/ de cetățenii-femei./ Oho!/ De acum nu te mai lasă/ nimeni afară din oamenii-casă/ căci tartorul lor/ e omul-zăvor.”.

Ca și în romanul lui Boris Vian, *Spuma zilelor* (la care poemul de mai sus face trimitere), și la Iaru există tentația saltului în analogie al personajelor umane și al obiectelor, fără însă ca metamorfoza să reușească pe deplin. Și comicul prezent în poezia lui Iaru cred că de aici se alimentează – din condiția individul uman rămas prins între cele două stări de agregare.

Henri Bergson, în *Teoria rîsului*, definea comicul ca fiind „un refuz mecanicizat și convenționalizat al mecanicului și al convenționalului”. Mecanic și convențional nu e numai limbajul înalt al poeziei clasice, pe care Florin Iaru îl parodiază sau îl integrează poeziilor sale sub forma intertextului ci, mai ales, modul de gîndire și de manifestare al lumii incoerente și rigide în care se derulează viața eului poetic. De asemenea, comicul trebuie pus, în cazul lui Iaru, în relație directă cu absurdul, născut – cum susținea Albert Camus –, din discrepanța între dorința de claritate a rațiunii umane și iraționalitatea lumii reale; de aici derivă și lipsa de sens producătoare de indivizi umani reduși la stadiul de obiecte și de elemente non-umane care tind spre stadiul uman. Și exemplele sînt numeroase, mai ales în primele două volume ale poetului: în *Zi ploioasă pe Strada Păcii*, „vine la mine o brichetă cu om/ și-mi aprinde toate țigările ude”, sau degetul „sare din articulație”, sufletul „sare din articulație” iar „umbrela articulată” „crește la ploaie din capul tău”; în *Patimile după Petrarca*, rolurile se inversează, obiectele impregnîndu-se cu vitalitatea specifică omului iar umanitatea suportînd fără crîcnire ofensiva acestora: „Cu brațele pline de frig/ coboară din trenul unei cămăși de forță/ timpul arzînd. [...] Cel mai la urmă/ bondoc și murdar și udat/ de aburii căzuți din țevile dușmane/ vine tîrînd un cufăr de fier/ care pare că-l tîrăște el/ pe el, pe/ ultimul mușteriu al expresului”. Și dacă aici numai „pare” că „ultimul mușteriu al expresului” este tîrît de cufărul de fier, mai departe dispare orice ambiguitate: de sub tapițeria mașinii în care urcă timpul și iubita lui, urlă „o voce fără șofer”; mașina „începe să dea din roată” ca un cățel care se gudură pe lîngă stăpîn; în *De-a wați ascunselea*, „mașina 34, înhămată la șoferi singuratici/ își cîștigă existența”. Alienarea devine definitivă în poemul *Sindrom*: „Eram, pe la mijlocul zilei, un ghemuleț./ Mă jucam cu pisica. O deșiram./ Setea cea lungă o astupam, lui Vasile/ fiindu-i bidon./ Pe la șase, pe cumnata Fănica/ păhăruț, am gustat-o/ cum guști anghelica./ Spre seară, ghetuță, o, ce frumos am scos limba!”.

Prezența hibrizilor umani în poezia lui Florin Iaru a fost sesizată și de criticul Gheorghe Perian, care neagă însă orice raport posibil al acestora cu adevărata realitate, orice „motivație rațională” a prezenței lor, considerînd specia insolită a personajelor artefact numai o construcție lingvistică gratuită: „Ca și Urmuz, el își închipuie felurite ființe, una mai bizară decît alta, cum ar fi acelea din capul cărora crește cînd plouă o «umbrelă articulată» sau acelea care scot «din gît din faringe/ cîrpe de aer, bureți și hîrtii». Apar, de asemenea, indivizi cauciucați, «mîncători de nisip», alergători «cu piciorul sîng lipsă, cu dreptul scutit» etc. Nu

există, de fapt, o motivație rațională a îmbinărilor lexicale operate de poet, ceea ce ne obligă de multe ori să le recunoaștem doar o existență verbală.”²

Transformările neașteptate ating toate nivelurile, nici anatomia specific umană și nici măcar sentimentele nerămânând nealterate. Însă, dincolo de descompunerea și recompunerea aleatorie a individului în această lume absurdă, transgresarea planului uman la Iaru mai are o motivație, care ține, mai degrabă, de specificul poeziei generației sale: necesitatea de a surprinde realitatea în toată „nuditatea” ei, în datele ei concrete, de a o insolita. A privi realul cu un ochi despovărat de clișee presupune o neobosită depărtare și reapropiere de obiectul percepției, activitate ce are drept consecință elaborarea unei viziuni particulare asupra lumii. În vederea realizării acestei viziuni, Iaru ne ia martori în investigațiile pe care gura, ochiul, urechea etc. – organe supuse unui fenomen de mecanomorfoză – le fac pe cont propriu pe terenul incert al realului. Ele nu mai sînt afine unei anatomii tipice, construite după canoanele obișnuite, ci mai degrabă uneia intermediare, un amestec spectaculos de uman și mecanic, remarcat și de Nicolae Manolescu, care nota, alături de abundența imaginilor anatomice din volumele lui Iaru, și percepția insolită pe care poetul o are asupra lor, pe filiera lui Nichita Stănescu și Urmuz: „La puțini poeți tineri sînt atît de frecvente ca la Florin Iaru imaginile anatomice, corporale, sugerate probabil de Nichita Stănescu: tîmpla, dinții, creierul, ochiul, arterele, inima, trupul întreg. Anatomiiile lirice sînt însă din ce în ce mai senzaționale: «Creierul începu să zboare prin cameră! / Inima ca un aspirator obosit / lătră la ușa închisă»; «dar ochii mei călătoreau / prin camera goală / ca o bulă papală»; „Cum te mai căutasem, zornăitor de brațe și glasuri / și gînduri și nasuri suflate / și inimă – un fel de inimă atîrnată de trup / cu un deget plimbat prin foiala hebdomadarelor de scandal». [...] Dar aceste imagini ale corpului sînt asociate la Florin Iaru cu imagini mecanice, electrice, electronice. Anatomia nu mai este deplin stăpînitore, nici viziunea sentimentelor exclusiv anatomică, umană, ci și mecanomorfă, artificială. Inima seamănă cu un aspirator, nefericirea cu un parc auto, iubirea cu niște «sfori de aer între inima mea / și această păpușă mecanică»”.³

Această avangardistă transgresare a umanului care duce la inventarea unei biologii inedite conține în subsidiar aluzia pierderii identității umane, alienarea ca fenomen predictibil într-o lume dereglată, o lume lipsită de naturalețe și de emoții spontane.

Consecința deficitului de trăiri autentice datorat pierderii (parțiale, deocamdată!) condiției de om este construirea unei fiziologii speciale, unde simțurile cunosc o dezvoltare impresionantă. Modificarea funcțiilor organismului antrenează, firește, și altele – nu mai puțin spectaculoase – la nivelul organelor corpului, care devin autonome în raport cu întregul. Această independență față de restul corpului este cel puțin curioasă, cu atît mai mult cu cît organele își iau chiar libertatea de a prelua și unele funcții cu care nu au fost însărcinate ab originem. Avem de-a face cu o sensibilizare extremă a organelor de simț, care par a-și îndeplini funcțiile haotic, neținînd cont de nicio logică acceptată îndeobște, după cum remarcă și Nichita Danilov: „Ochiul devine o ureche imensă care percepe sunetele, «muzica obiectelor», iar urechea devine un ochi uriaș care simte tăcuta mișcare a lucrurilor din jur”.⁴

² Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996, p.127

³ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Ed. Aula, 2001, p. 332

⁴ Nichita Danilov, *Cronica*, nr. 21/1985, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 154

Întrebarea care se pune este dacă, așa cum obiectul percepției poate fi deformat sub greutatea ochiului care privește, subiectul contemplator nu poate fi modelat, la rîndul său, sub influența obiectului percepției? Într-un interviu acordat lui Mihail Vakulovski în anul 2000, Iaru răspundea afirmativ: „Pe mine nu mă interesează foarte mult socialul în sensul obișnuit, ci socialul care găurește oamenii ca pe niște bureți, ca pe niște cadavre vii. Deci, existența care te găurește, care te ciuruiește, deci face din tine un obiect în loc să te lase să fii.”⁵ Așadar, adecvarea subiectului la obiect este deplină, transformările producîndu-se și la nivelul psihicului; amprente pe care realitatea le lasă în substanța acestuia sînt îmbrăcate în poezie în haina unor simboluri – *culoarea neagră, trenurile, cîinii, trecerea timpului, moartea*, pentru a ne rezuma la cele mai frecvente – care, alături de prezența repetată a *inimii, sufletului* și în special a *creierului* obligă la o hermeneutică particulară și la constatarea că toate aceste elemente nu funcționează strict ca niște stereotipii de limbaj, ci ca adevărate obsesii existențiale.

Creierul este, cf. DEX, „partea cea mai importantă a sistemului nervos central la animale, organ al gîndirii și al conștiinței la om, situat în cutia craniană și compus din trunchiul cerebral, creierul mic și emisferele cerebrale”. Definiția se îmbogățește considerabil numai subliniind valoarea cu care apare preponderent creierul în volumele lui Florin Iaru: aceea de organ al lucidității extreme, niciodată atenuată, luciditate mai potrivită parcă unui animal înfricoșat, pentru care permanenta veghere este aproape o datorie care îi dă dreptul la existență.

Alături de suflet, organul conștiinței (cu substitutele sale: *meningele, neuronul, nervul*) este singurul capabil să confere certitudinea ființării într-o lume în derivă, o lume care nu mai funcționează după legități cunoscute. Alienarea acesteia, greutatea ei apăsătoare, o fac ostilă individului, acționînd coercitiv asupra creierului, supralicitat în efortul lui disperat de a înțelege. În *Zi ploioasă pe strada Păcii*, aparținînd volumului de debut al autorului, este marcată epuizarea psihică, consecință a efortului inutil de a găsi/ a da un sens lumii: „Creierul meu s-a săturat să detoneze/ mereu/ în tunelul de încercare al nervului./ Creierul meu s-a săturat/ să asfalteze/ să spargă/ și iar să umple cu asfalt/ Strada Păcii.”; „Creierul meu s-a săturat să înțeleagă./ Ca o basculantă excitată/ nervul mai cheamă sub steag banița gîndului bleagă.”.

Odată cu poemul *În micuțul pavilion*, aparținînd aceleiași volum din anul 1981, *Cîntece de trecut strada*, se observă o acutizare a acestei oboseli; creierul se resimte după ce, stimulat pe deplin de o realitate incomprehensibilă, a funcționat obligatoriu la intensitate maximă; organul conștiinței intră într-un lent proces de degradare: „În întunericul capului/ cineva nevăzut/ ronțăie ceva cenușiu.”. Declinul continuă în *Mașini portocalii, zburătoare*, unde creierul „descojit”, „mărind voltajul, incendiind filamentul”, „șampanizează”, „agonizează” și, într-un final, dispăre odată cu întreaga ființă a eului liric: „Ce-aș mai auzi eu dacă aș avea timpan!/ Cum aș mai pălăvrăgi – orice –/ dacă aș putea înțelege!/ Ce m-ar mai dura dacă mi s-ar da nervi!”.

Încercarea de a explicita prezența obsesivă a creierului în poezia lui Florin Iaru trebuie să țină cont și de contextul nașterii acestei poezii – cel al unei paralizii generale impuse de

⁵ Mihail Vakulovski în interviu cu Florin Iaru, București, 29 mai 2000, sursa: <http://www.tiuk.reea.net/1/214.html>

ideologia comunistă, al totalei lipse de mișcare, în care singura libertate admisă era cea a imaginației și a spiritului reflexiv. Deficitul de la nivelul existenței sociale a dus la un excedent în ce privește existența psihică, de natură compensatorie, și a permis eliberarea tensiunilor acumulate, prin mijlocirea intelectului.

Cornel Regman, vorbind despre congenerii lui Iaru, notează dificultatea acestora de a fi ei înșiși într-un spațiu mărginit și limitativ: „Ei [optzeciști] erau «simțiți» ca desprinși moral și comportamental din contingentul reacțiilor curente, conducându-se manifest după alt cod de valori decât cel știut în vigoare, ba reacționând chiar, la atingerea cu prezentul, într-un mod care angaja, dincolo de adevărurile rostite, în mult mai mare măsură descărcarea nervoasă, pînă la intensitatea isteriei.”⁶

Într-o altă ordine de idei, creierul rămîne în această poezie îmbibată de imagini mecanice singura punte de legătură cu umanul; ceea ce ar putea scăpa omul de la o posibilă dispariție prin reducerea sa la condiția de obiect într-un univers mecanic pare a fi numai neobosita activitate cerebrală. „Pare”, pentru că nu avem, totuși, certitudinea salvării lui. De un sistem complex, de natură să le controleze acțiunile și care, ca și creierul, comite din cînd în cînd și unele erori (a se vedea, pentru edificare, poezia *Duelul*, unde facultatea gîndirii are aparența de a-i produce creierului cam aceleași „pagube” pe care un virus îl poate produce fișierelor dintr-un calculator: „Mintea mea țopăie pe discul uzat al absenței:/ «Patefon eufon sau laringofon omofon?»/ «îngerii sîngerii sau în ce rai ingerai?»”) beneficiază și calculatoarele, roboții sau alte invenții moderne, doar că, dacă inițial calculatorul a fost proiectat după modelul creierului, acum alcătuirea umană urmează modelul mașinilor. Omul încearcă să se reconstituie din șuruburi, rezistențe, așchii de fier, filamente, condensatori, circuite, manivele, cilindri și alte mecanisme. Creierul e echivalat cu o „cutie neagră” (*Stil*) – saltul în mecanic deja s-a produs.

La fel, prezența obsesivă a **sufletului** și a **inimii** într-o poezie a mecanicizării omului este pe deplin motivată. Ea ar trebui să marcheze limitele acestei dezumanizări și, în același timp, să lase să se întrevadă speranța salvării de la pierderea absolută a dimensiunii umane.

Doar că inima, organul vital, pare a fi renunțat definitiv la desueta alcătuire din atri și ventricule, vene și artere, adaptîndu-se unei epoci dominate de tehnicism. Astfel, ea capătă în *O puternică strîngere de inimă* un „suflu de mare fidelitate”; în *Duelul*, „se închide și se deschide automată” o inimă „batantă”. În *Amintiri din oglindă*, din volumul publicat în 1984, creierul „începură să zboare prin cameră” iar „Inima ca un aspirator obosit/ lătră la ușa închisă.” Corespondentul inimii în plan metafizic, sufletul „sare din articulație” în *Zi ploioasă pe Strada Păcii*; în *Moartea primilor cubiști*, accesul la suflet se face cu „cheia” iar măsura dimensiunii sufletești nu o mai dau sentimentele, ci... „rigla”. Inima seamănă mai curînd cu motorul unei mașini gata să cedeze și să-și lase pasagerii în drum. Dacă la început ea avea „un suflu de mare fidelitate”, în *Duelul* capătă un „ritm îndrăcit”, smulgînd viața din curgerea ei lentă și obositoare.

O apropiere pertinentă se poate face între vocabularul tehnic specific poeziei lui Iaru și imperativele futurismului italian, curent de avangardă ce aduce o schimbare semnificativă la nivelul sensibilității artistice. Mai precis, necesitatea situării vieții în ritmicitatea motorului și aceea a inventării omului mecanic cu piese de schimb, reclamate de Marinetti, își găsesc

⁶Cornel Regman, *Dinspre „Cercul literar” spre „Optzeciști”*, București, Ed. Cartea Românească, 1997, p. 128

expresia manifestă în creațiile lui Florin Iaru. Numai că ceea ce rezultă este doar un simulacru, ale cărui imperfecțiuni sînt inerente. Inima ajunge, într-un poem ca *Stereoscopie sau 143 de cuvinte*, „să mărșăluiească șuruburi și scame”, iar în *Duelul* – o „mașinărie îngrămădită”, fără nicio utilitate.

Odată cu *Autobiografia unei sinucideri*, se încearcă o necesară respiritualizare a ființei. Percepția sufletului se schimbă considerabil, înclinînd înspre tragic. Sufletul care „sărea din articulație” ca un resort prea mult întins devine acum expresie a deznădejdiei, a suferinței profunde: „– Tu ai un suflet ales/ cuvînt cu cuvînt,/ dicționar funerar.”, îi va reproșa Timpul eului poetic în poezia menționată. Însă... amăgitoare respiritualizare! Sufletul, departe de a căpăta o vigoare necesară, pare mai curînd a se afla într-un proces de descompunere – dacă admitem că și imaterialitatea poate cunoaște acest fenomen –, de vaporizare, care merge pînă la ultimele sale consecințe: aneantizarea ființei. Ilustrativă în acest sens este poezia *Histrionul rozelor*, din finalul volumului *Înnebunesc și-mi pare rău*, unde, în maniera lui Tristan Tzara, eul liric pare că „urlă”: „Sîînt un suflet de guuumăăă.”, „suflet extensibil”, proteiform și vulnerabil, asemănător unei oglinzi capabile să ia forma chipului ce se reflectă în ea.

Următoarea etapă în dezintegrarea spiritului este resimțirea lui ca un vid – în absența iubirii – cum se întîmplă, de exemplu, în *Sufletul meu gol*: „Sufletul meu gol atîrnă de cer ca o vînă de bou”. La fel, în *Fiul risipitor*, sufletul se dizolvă, devine mai degrabă o absență decît o prezență, avînd, ca haosul dinaintea creației, aparența culorii negre: „Dacă ai să te uiți cu atenție la mine/ ai să vezi sufletul meu negru/ din ochii mei albaștri”. Imaginea cadreează bine cu restul peisajului, alcătuit din „pietre tombale/ păsări cîntătoare/ biografii romanțate”, peisaj care, ca și negrul sufletului, evocă, alături de tristețe și moarte, și făgăduința unei lumi înnoite.

O altă prezență suverană în opera lui Florin Iaru este **ochiul**. O „poezie a realului”, o poezie „cu ochii deschiși”, cum a fost deseori definită poezia generației 80, nu poate face, evident, abstracție de el, nu atît datorită însușirii lui firești de organ al percepției vizuale, ci cît mai ales aceleia de simbol al percepției intelectuale, vizionare, capabil „să dea raportul” despre o lume posibilă, potențială, despre o realitate nu așa cum este, ci așa cum *ar putea* fi. Ochiul poetic selectează bucăți din realitate, fără să rețină în mod obligatoriu toate detaliile reprezentării comune a lumii. Înregistrarea datelor realului nu este, deci, una absolută, fidelă, pentru că ochiul poetic vede dincolo de aparența realului, și nu așa cum a fost obișnuit să o facă. De aceea tind să declin părerea lui Nichita Danilov, care spune că „poetul sau prozatorul nu este decît un ochi care înregistrează realitatea. Ochiul și accesoriile sale: aparatul de fotografiat și camera de luat vederi au devenit organul sensibil al artistului”⁷, și să susțin, alături de Alexandru Mușina, că ochiul poetic (înțelegînd prin aceasta însuși poetul și capacitatea lui de a da o interpretare lumii), deși posedă „un plus de claritate, de autenticitate”, nu poate fi comparat cu un aparat de fotografiat. O imagine surprinsă cu două aparate de fotografiat diferite are toate șansele să fie aceeași în toate detaliile ei de fiecare dată și nicio șansă dacă e văzută prin prisma a două persoane diferite!

Îndreptățită este, însă, opinia lui Mircea Cărtărescu din articolul „Realismul poeziei tinere”. Vorbind despre limbajul poetic al optzeciștilor, Cărtărescu afirma că „poezia descrie lumea, dar nu așa cum este, ci așa cum este văzută. Iar dacă prin «văzută» traducem

⁷Nichita Danilov, în op. cit., p. 154

intraductibilele «simțită, presimțită, visată, imaginată», sîntem mai aproape de adevăr. [...] În realitate, așa cum ochiul uman este cu atît mai bun cu cît percepe mai clar, ochiul poetic trebuie să fie în stare să vadă cît mai precis viziunea.»⁸ Deducem din afirmațiile lui Cărtărescu că în cadrele poeziei optzeciste nu vorbim de o realitate comună, accesibilă oricui, ci de una specifică fiecărui poet în parte, de o realitate care se cere revelată numai *alesului* și care face din organul vederii unul vizionar prin excelență. Afirmația se susține dacă ne amintim că în poezia lui Iaru organele nu mai au „monopol” asupra simțurilor care le definesc în mod natural și că ele își împrumută unele altora din atribuții, în vederea unei *cunoașteri totale*. La Florin Iaru, „funcțiile vitale ale universului unic” sînt preluate de un organism unic, viu și impresionant ca o ființă mitologică cu un ochi în frunte și cu o gură imensă în loc de față. O creatură asemănătoare descrierii de mai sus întîlnim în poezia *Moarte luminată ca ziua*, din volumul *La cea mai înaltă ficțiune*: „Sub pleopă/ ochiul se face gură și vorbește/ pe cînd urechea se face gură/ și amuțește.”.

Ceea ce este realmente interesant este faptul că toată această corporalitate fantastă nu se reduce la substituirea unor simțuri prin alte simțuri și a unor organe prin alte organe, ci merge mai departe, putînd fi substituită în întregime prin ochi. Este vorba de un ochi care are trăsăturile organului percepției supranaturale din imaginarul unei populații primitive pe care Chevalier și Gheerbrant o amintesc în dicționarul lor de simboluri: „Ochiul are, uneori, particularități uimitoare: la fuegieni el iese din trup, fără a se despărți de acesta, și se îndreaptă în mod spontan spre obiectul percepției.”⁹. Ochiul devine un periscop performant.

Dacă la început tirania văzului este favorabilă unei cunoașteri amănunțite a lumii, ea ajunge curînd să devină copleșitoare, insuportabilă și distructivă. Cuvintele lui Iaru din finalul poemului *Cu ochii deschiși* sînt judicioase: „Aș fi învățat să fiu orb./ Am iubit pentru că am văzut./ M-aș fi străduit să fiu surd./ Încă am urechi folositoare./ [...] De ce naiba am ochi?”. Propoziția ultimă conține în substanța ei atîta amărăciune cît conținea și concluzia decepționatului său antecesor și model I.L. Caragiale, din *Grand Hôtel „Victoria Română”*: „Simț enorm și văz monstruos”.

Povara lucidității neîntreprute, a ființării „cu ochii deschiși” duce treptat la o „tocire” a simțurilor și, în puținele momente în care ochii poetului se odihnesc clipind, sub pleoape zîmbește sardonice moartea: „Dar firul din barbă e mai țepos și mai ciufut./ Dar ochiul de sub lentilă e mai gîngav/ (noaptea sar din el ca din spargerea unui geam/ felii de moarte luminată ca ziua/ puncte de vedere/ și căderea gunoiului greu pe tobogan).” (*Moarte luminată ca ziua*). Teama obligă la vigilență și împiedică ochii să se închidă. O singură clipire pare suficientă pentru ca realitatea la care ei se vor redeschide să fie și mai tenebroasă, și mai amenințătoare.

Apogeul lucidității este exprimat în cel mai convingător mod în poemul *Cu ochii deschiși* (titlul vorbește de la sine!), unde oboseala de lume e condensată în formula unei interogații repetate: „De ce naiba am ochi?/ (Sufletul vrea să doarmă)/ De ce naiba am ochi?/ (Sufletul vrea să doarmă)/ De ce naiba am ochi?”. Uzura simțurilor e înspăimîntătoare pentru că realitatea trebuie ținută sub un control atent. Eul își presimte prăbușirea, dar e neputincios în fața ei; tot ce poate face e să strige cu glas sfîșiat, disperat: „Nu pot fi tocmai eu – cel care

⁸Mircea Cărtărescu, art. „Realismul poeziei tinere”, (România literară, nr. 17/1987) în Gh. Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 119

⁹J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, vol. II*, Ed. Artemis, București, 1993, p. 358

surzește/ care orbește/ care-și aude inima încetînd/ care-și vede inima căzînd!/ Aprindeți lumina!/ Lua-v-ar dracu, aprindeți lumina, lumina.”. (*Patimile după Petrarca*)

Am discutat pînă acum despre un ochi al interiorității, deschis spre exterior, spre lumea pe care o observă și o analizează neînterupt, în detrimentul celui alt tip, al exteriorității, care, à rebours, îl examinează pe eul liric, răpindu-i și ultima fărîmă de intimitate. E cazul ochiului din *Radiografia*, „ochiul din tavan” care-i contrariază pe îndrăgostiții ce se întîlnesc „sub văzul camerei viu de impresii”: „N-am știut – spun acum – n-am știut/ că există un ochi în tavan/ urmărindu-mă/ dansînd/ strîns îmbrățișat/ cu femeia devenindă iubita mea/ la orele mici ale dimineții de vară”. În ochiul interiorității sclipește atenția, inteligența, sufletul, frica, disperarea – adică viața și moartea –, în cel al exteriorității – setea de a intriga, de a persecuta, de a nimici. La fel, în *La roșu*, „Timpul nenăscut/ scoate un ochi ca un ocean...”. Concluzive sînt versurile din *La cea mai înaltă ficțiune*, unde realitatea pare a fi, de fapt, cea care se holbează: „Dar se putea să fii conștientă de mine/ tu, realitate, tu, înaltă ficțiune,/ ochi renegat într-un triumphi holbat spre lume!”. Redundanța cu care apare perechea ochi – creier în poezia lui Iaru pare să dubleze perechea realitate – ficțiune.

Este probabil ca poezia lui Florin Iaru să fie singura în care se găsește o *anti-simbolică a ochiului*, o detronare a acestuia, o decădere de pe poziția de organ superior, solar; fără să fie vorba de un ochi mort, inactiv, nefuncțional, el are la Iaru conotații negative: din el nu mai răsare lumina, ci (ră)sar „felii de moarte luminată ca ziua” (*Moarte luminată ca ziua*); în *Întîmplare cu poem*, el absoarbe lumina, în loc să o producă: „Ochiul se mărea halind lumina/ pînă ce întunericul înverzea în căptușeala vestonului” sau o „boțește” – „și ochiul drept a boțit lumina-calina” (*O pisică într-un magazin de pălării*); în poemul *În micuțul pavilion* capătă „luciri carnivore”; un caporal „țipă cu ochi de sticlă neagră” în *Stop-cadru la Houston* iar în *Ecoul invidios* ochiul e o „haltă neluminată”. Doar într-o poezie ca *Bună seara, doamnelor, bună seara, scumpele mele doamne, bună seara*, din volumul *La cea mai înaltă ficțiune*, ochiul e conotat pozitiv: „un ochi-abajur luminează memoria”.

Gura marchează însă, mai mult decît ochiul chiar, cea mai înspăimîntătoare formă a dezumanizării, în poezia lui Iaru. Pe drept o apropia Cornel Regman de gurile din gravurile expresioniste: „Ca în gravurile expresioniste, gura chiar devine subiectul dominator al unei suite grotești care o arată la lucru”¹⁰, exemplificînd prin versurile din *Adio. La Galați*: „În autobuz o gură se plimba pe față, gata să-și ia zborul./ La masă o altă gură se întindea lungă, lua forma mîncării/ (fetele crescute la școală curînd au emoții)/ Dezvoltată-n ureche o gură nouă vindea dedesubturi cu altceva./ Guri strînse cu ușa aspirau părul tău neauzit,/ se-nfuriau, goleau pahare, mușcau neveste, copii, sforăiau./ O gură chiar se strecura furtunos pe țevă cu cîntece populare./ Ajunsesem de iubirea ta numai cu lele și tra la la.”.

Această gură dominatoare și furioasă pare realmente născocită pe potriva „Țipătului” lui Edvard Munch, al strigătului terifiant, de spaimă extremă. Sînt însă și exemple contrare, unde gura nu țipă nici de revoltă, nici de deznădejde, nici de frică ci, pur și simplu, din amuzament: „gura nelegată fugea pe stradă țipînd:/ – O să fete! O să fată!”. (*Lovitura întîrziată*). Predominantă rămîne însă viziunea grotescă a gurii „întinse ca o marmeladă” din

¹⁰Cornel Regman, op. cit., p. 129

Patimile după Petrarca, imagine ținând mai curînd de registrul oniric coșmaresc decît de cel al realității.

O altă interpretare posibilă este cea aparținînd lui Nicolae Manolescu, care vedea în organul vorbirii stîlpul pe care se sprijină întregul univers al liricii lui Florin Iaru, lumea neputînd fi stăpînită decît prin cuvinte. Criticul făcea aceste remarci în legătură cu *Adio. La Galați*: „La un moment dat apare metafora unei guri devoratoare (metaforă recurentă la Iaru). Universul, sprijinit pe gură (organul vorbirii, ce nu poate lipsi dintr-o poezie atît de limbută), al poetului este animat mai ales prin aceea că rostește cuvinte [...] Prin vorbire este stăpînită lumea.”¹¹ Interpretarea se susține și dacă ne raportăm la un poem ca *Duelul*: „Gura mea nu mai poate rosti nici un adevăr./ Pentru ea realitatea e un cub încălțat./ Pentru realitate *gura mea e o croitoreasă*.”

Seria obsesiilor lui Florin Iaru continuă cu apetența pentru **culoarea neagră**, care se diferențiază ca fiind cea mai pregnant tragică (rezumînd, cumva, și celelalte obsesii identificate în poezia lui Iaru de Andrei Bodiș, în volumul *Direcția 80 în poezia română. I: singurătatea și moartea*), simbol semnificativ al spiritului bacovian, al suferinței și al lipsei de orizont a poetului. La Iaru, negrul exprimă aproape întotdeauna angoasa, anxietatea, disperarea și moartea. Prezența culorii negre imprimă discursului un ton grav, care atrage atenția asupra unor stări spirituale confuze, abisale uneori. Culoare de doliu semnificînd pierderea definitivă a speranței, a încrederii într-o îndreptare, ea trădează deznădejdea poetului, într-o poezie ca *La negre*: „Nu nu nu și nu/ nimic altceva decît negru/ noian de negru/ pe fondul evenimentelor roz-bombon sau maro” și presentimentul morții în *Batista neagră*, unde, legați la ochi cu cîte o batistă neagră, protagoniștii sinistrului joc reiterează într-o formă activă aceeași poveste alegorică a morții din *De-a v-ați ascuns* a lui Tudor Arghezi, dar care poveste se sfîrșește aici cu apariția brutală a morții.

La negre și *Februarie negru* tratează amîndouă despre nostalgie și despre singurătatea copleșitoare a eului: „Și totuși mi-ar fi plăcut să nu sufăr de boala melancoliei/ de-a fi iubit o femeie cu nume de poezie decadentă/ de-a fi ieșit cu brațele pline de chitanțe și indigo/ cînd secolul vine la mine/ pe fondul evenimentelor roz-bombon sau maro./ Mi-ar fi plăcut ca tu iubit să știi pe cine îmbrățișezi/ tu iarbă să știi pe cine crești,/ tu cititorule să știi pe cine silabisești”.

Obsesia negrului semnifică pierderea oricărui orizont al ființei. Negrul absoarbe lumina așa cum întunericul serii înghite treptat strălucirea soarelui. Numai că, dacă în cazul regimurilor temporale nu avem nicio îndoială în privința succesiunii ciclice a acestora, în poezia lui Florin Iaru nu avem nicio certitudine că lucrurile își vor recăpăta această ordine naturală, că lumina, albul, speranța vor fi reeliberate din chingile negrului, că nu doar moartea va fi „luminată ca ziua”.

Transgresarea planului biologic și umanitatea reificată sînt explorate prin prisma unei atitudini radicale, intransigente a unui spirit satiric care observă, judecă și condamnă îndepărtarea lumii de ceea ce îi este propriu. Pierderea specificului realității, dezumanizarea echivalează cu contrastul dintre aparență și esență, contrast care, inerent, provoacă rîsul, însă comicul nu reușește să acopere pe deplin substanța esențialmente tragică (pe care am încercat să o subliniez prin analiza obsesiilor poetului) din poezia lui Florin Iaru.

¹¹Nicolae Manolescu, op. cit., p. 338

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

Bibliografie

- Bodiu, Andrei, *Direcția '80 în poezia română*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999
- Cliveș, Nicoleta, „Despre banalitate. Cu ochii deschiși”, postfață la Florin Iaru, *Poeme alese 1975 – 1990*, Ed. Aula, Brașov, 2002
- Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Ed. Paralela 45, 1999
- Crăciun, Gheorghe, *Teoria literaturii, curs pentru anul I*, Brașov, 1997
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri, vol. II*, Ed. Artemis, București, 1993
- Iaru, Florin, *Poeme alese 1975 – 1990*, Ed. Aula, Brașov, 2002
- Manolescu, Florin, *Litere în tranziție*, Ed. Cartea Românească, București, 1998
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Ed. Aula, Brașov, 2001
- Mușina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, Brașov, 2004
- Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996
- Regman, Cornel, *Dinspre „Cercul literar” spre „Optzeciști”*, Ed. Cartea Românească, București, 1997
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, vol.4*, Ed. Cartea Românească, București, 1989
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993
- Interviu Florin Iaru, realizat de Mihail Vakulovski, sursa: <http://www.tiuk.reea.net/1/214.html>, București, 29 mai 2000,

TEXT AND SCENE IN 2014, ANCA VISDEI

Elena Iancu, PhD Candidate, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: In a century of renewal, the theatre is subjected to a process of metamorphosis, of self-defining. Our analysis focuses on Anca Visdei's plays, namely **Dona Juana** and **La patiente**, acted in the francophone area (the first being staged in Romania as a reading performance at Odeon Theatre), representing „un morceau globalisateur” considering the contemporary drama art.

This paper comprises the author's views on the act of creation, on the condition of the writer, as well as on the elements of achieving and perceiving the theatrical performance. The cultural interferences are being reflected by a confessional message, either explicit or implicit, concerned with identity, in a dramatic modern creation.

Keywords: theatre, globalization, cultural interference, identity, confessional.

Creația literară a Ancăi Visdei (n. 25 iunie 1954, București; după perioada din spațiul elvețian, din decembrie 1973, stabilită ulterior la Paris) este una complexă¹, însumând atât piese de teatru (peste patruzeci de opere: *Théâtre pour adultes*, *Inédits*, *Théâtre pour la jeunesse*, *Pièces courtes*, *Théâtre en co-écriture*, *Adaptations* et une *adaptation co-écrite*), cât și opere epice, după cum însăși precizează în autoportretul creionat în prefața textului **Jeux d'amour**, conceput în cadrul unui atelier de scriitură teatrală². De asemenea, un rol important, tangențial, îl ocupă și implicarea în zona mediei culturale, prin realizarea de scenarii de televiziune și prin activitatea jurnalistică desfășurată³.

Referințele punctate în articolul *Reflexii (post)totalitare, exil și dublu, în dramaturgia Ancăi Visdei*⁴ (vizând, în principal, piesele **Photo de classe** și **Toujours ensemble/Puck en Roumanie**) au fost întregite în urma primei întrevederi, în aprilie a. c., autoarea demonstrând bunăvoința de a-mi pune la dispoziție o serie de materiale (dosare de presă, jurnale regizorale, fișe tehnice de punere în scenă a pieselor avute în vedere în prezenta lucrare, fotografiile din timpul spectacolelor, afișe, texte⁵ ș. a.), de altfel, dificil, dacă nu, imposibil de obținut. Creația

¹ V. <http://www.ancavisdei.com> (site oficial); cu o primă piesă scrisă la vârsta de cincisprezece ani, **La revedere, Florentina!**;

² Visdei, Anca, *Portrait de l'auteur en triptyque en Douze... sept. Atelier d'écriture. Festival de l'acte 86. Ces douze pièces sont issues d'un atelier d'écriture organisé dans le cadre du quatrième festival de l'acte à Metz en octobre 1986, publiées dans un numéro spécial de „Répertoire théâtral”, Théatrotèque de Lorraine*: „Jamais deux sans trois ! J'ai vécu dans trois pays: née en Roumanie, j'ai fait mes études universitaires en Suisse pour vivre actuellement en France. Quand il faut remplir la rubrique „profession” dans un formulaire officiel, j'ai le choix entre trois possibilités: la raisonnable (je suis licenciée en droit [...]), la vraie (voilà dix ans que je travaille dans le journalisme culturel: presse écrite, radio, billets mensuels, hebdomadaires, quotidiens et magazines, sauf les chiens écrasés, j'ai l'impression d'avoir tout fait) et celle qui me tient le plus à coeur: la littérature. Mais là, il y a encore trois possibilités: les nouvelles (...), le roman (...) et le théâtre (...). D'ailleurs, je mets toujours trois sucres dans mon café...” p. 139;

³ Dintre numeroasele articole publicate, se disting cele ce cuprind interviuarea marilor: Gabriel Garcia Marquez, Jean Anouilh, Friedrich Dürrenmatt, Eugène Ionesco, Milan Kundera, Mircea Eliade, Emil Cioran – *Cioran parle. Entretien avec Anca Visdei*, **Les Nouvelles Littéraires**, 02/1986, disponibil online: <http://planetecioran.blogspot.ro/2006/11/cioran-parle.html> – ș. a.;

⁴ Iancu, Elena, *Reflexii (post)totalitare, exil și dublu, în dramaturgia Ancăi Visdei* (în curs de publicare – **Communication interculturelle et littérature. L'écriture féminine et l'exil dans l'espace culturel francophone**, Institutul European, Galați, 2014 –);

⁵ Visdei, Anca, **Noé** (□74-□75, première pièce écrite en exil, en Suisse); **Monsieur Leonida face à la réaction** ou **La Danube de la pensée** (Farse en un acte de Ion Luca Caragiale. Adaption et traduction), 1990; **Fraise-Quinine** (la pièce a été créée le 13 novembre 1991 au Théâtre Berri-Zèbre à Paris dans le cadre des **Jeux**

sa presupune trei etape: cea de până în '88/'89; o perioadă de tranziție, de după revoluție, și cea de maturitate, de după '94.

În ceea ce privește geografia tematică a creațiilor sale literare, dialogul cu marile texte ale lumii se concretizează prin cultivarea de teme, mituri și (lăi)motive, precum: mitul donjuanismului întors, al seducătoarei (*Confession d'une Séductrice, Dona Juana, Elvira ou Atroce Fin d'un Séducteur*), al donquijotismului răsturnat, (*Toc et Boc, héros de l'humanité*, prima piesă de sertar, publicată ulterior), cel al cifrului intern, veșnic tânăr, ce ghidează existența (*Belles, riches et célèbres, Photo de classe*), al (re)întregirii, prin speranță și prin puls interior (*La Princesse mariée au premier venu, La Patiente*), al exilului (*L'Exil d'Alexandra, Toujours ensemble/Puck en Roumanie, Photo de classe*), al condiției faustiene (*Mademoiselle Chanel, Quand même, Madame Shakespeare*), al misterului creației și al creatorului (*Petits contes cruels, Jean Anouilh-une biographie*) etc. *Toujours ensemble/Puck en Roumanie*⁶ este dedicată lui „Ion Luca et Jaroslaw Caratchek”, adică „pe jumătate Caragiale, și pe jumătate, Jaroslaw Hasek, autorul genialului *Soldat Schweik*, deci două figuri ale umorului Europei de Est, pe care le-am contopit într-una imaginară.”⁷. Catherina, personaj din piesa *La Patiente*, precizează, în același sens, că: „(...) au dessus de mon bureau, j'ai accroché cinq portraits d'hommes: ils ont tous des chemises blanches. (...) Vous voyez bien que c'est prédestiné... (...) Beaumarchais, Shakespeare⁸, Anouilh, T. E. Lawrence, dit Lawrence d'Arabie: lui ne porte qu'un teeshirt, mais il est blanc...”⁹.

Vizând arta dramatică, atât în spațiul românesc, cât și în afara granițelor, prin organizarea atelierelor de teatru și prin spectacolele-lectură, prin crearea și dirijarea companiei artistice *La femme pressée*, Anca Visdei dorește restaurarea convenției scenice, regăsirea și reconstruirea naturalului, recuperarea „energiei și a emoției genuine, a stării teatrale autentice”, trăite și transmise de pe scenă în sală, în lumina spectatorului model, pentru îndeplinirea scopului implicit al teatrului, ca limbaj, pentru o refacere a ființei. Conștientă de importanța spiritului liber în actul de creație și apreciind funcția regizorului, autoarea, ce are la bază și această formație, afirmă: „Îmi place să rămân surprinsă în fața punerilor în scenă a textelor mele și să încerc să mă regăsesc în ele”¹⁰.

Themes organisés par l'Art Seine), *Orphée II : Le retour* ou *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur l'Enfer sans jamais oser y descendre* (écrit par la classe de seconde 3 latin du Lycée François Villon [...]). Atelier d'écriture dirigé par Anca Visdei, écrivain, en collaboration avec Nicole Tournon, professeur de lettres classiques) dans *Entrez dans la légende. Rencontres et échanges artistiques des jeunes européens*, Ministère de l'Éducation nationale, Ministère de la Culture et de la Communication etc.

⁶ Visdei, Anca, *Toujours ensemble/Puck en Roumanie*, Paris, Editions *La femme pressée*, Collection Prêt-à-Jouer, 1994;

⁷ Corespondență (21 aprilie 2014);

⁸ De asemenea, finalul operei, *Madame Shakespeare ou la Femme de Stratford*, Éditions La Femme Pressée, Collection Prêt-à-Jouer, Paris, 2004, vizează aceeași idee: „En septembre 1624, les puritains ordonnent la fermeture de tous les théâtres. Shakespeare vit toujours.”, p. 149;

⁹ Visdei, Anca, *La Patiente*, Editions Art et Comédie, Paris, 2012, p. 18;

¹⁰ În plus, într-un alt interviu, sciitoarea precizează: „Despre punerile în scenă, pot spune că sunt două feluri. În primul rând, spectacolele cu piese scrise de mine și montate în România de români. (...) În al doilea rând, au fost spectacolele montate de trupe franceze, prezentate în turneu prin țară. În măsura posibilităților, am încercat să însoțesc aceste turnee, astfel ca întâlnirea dintre trupele străine care mă joacă și publicul românesc să fie cât se poate de satisfăcătoare. Aceste spectacole, în mod curios, au fost foarte numeroase: *Photo de classe* cu Comédie de Saint-Etienne, *Atroce fin d'un séducteur* cu Compania Guillaume Calle, *La Patiente* cu Compania Cafarnaum.” – disponibil online: <http://infoinsider.ro/1001-scrisori/anca-visdei-fructele-vin-ca-o-recompensa-desi-placerea-creatiei-a-fost-deja-un-cadou/> –;

Scriitura, sub diferitele sale forme, a fost mijlocul de rezistență și de trecere de la și prin fenomenul exilului, la și prin procesul comunismului. Asemenea schimbului epistolar dintre Alexandra și Ioana din *Toujours ensemble/Puck en Roumanie* este și corespondența dintre Anca Visdei și Elisabeta Pop¹¹, ce a avut ca punct de plecare montarea piesei *Dona Juana*¹² la Oradea. În urma spectacolului-lectură la aceeași operă, dar la București (1.06.2013, traducere: Anca Visdei și Angela Ioan), scriitoarea meționează că: «Toate operele unui scriitor sunt într-o oarecare măsură autobiografice. (...) Nu rămâne publicului decât să ghicească dacă experiențele descrise au fost trăite de autor (...). Sau cum se spune în franceză – „Les deux, mon général”»¹³, propunând, astfel, o cheie de lectură deschisă.

*Dona Juana*¹⁴, ce presupune paisprezece scene, dezvoltă bine-cunoscutul mit, însă din perspectiva seducătoarei. Având o tematică, cel mai adesea, blamată, fiind vorba de feminitate sau de alte abordări, Anca Visdei reușește printr-o scriitură iscusită și fină să realizeze o piesă specifică. Intertextualitatea presupune, în operă, împletirea firelor literaturii, cu cele ale ocultismului, în asociere cu religia, cu criminologia ș.a. Astfel, Juana, ce nu capătă apelativul „dona” decât în titlu, înfățișează femeia contrariilor și a contradicțiilor, femeia cameleonic-ideală („Je suis apparue à chacun avec le masque dont il rêvait. J'ai été petite fille pour Siegfried, femme fatale pour Cesare, amoureuse romantique pour Gonzague, l'âme pure de Parsifal, même, un instant, la compagne champêtre d'Eusapia ... A chacun son rêve, à chacun sa Juana...”¹⁵), fără vârstă, „aux yeux violets”, ce are o singură necesitate – de a aduce ofrande zeului Amurului. Metafora ochilor violeti („JUANA: L'ennui de l'homme possédé, de tant d'hommes possédés, l'emporte sur ma curiosité. La quête de l'homme aux yeux violets ne vaut plus le temps qu'elle me coûte.”¹⁶) apare frecvent în textul dramatic abordat, dar doar până când sentimentele pretendenților sunt mărturisite, căci, ulterior, revin la culoarea lor naturală, pierzându-și strălucirea, sau deschizându-se din lumea umbrelor, odată părăsiți („JUANA: Gonzague a promis de se suicider, non? Je n'aime pas ces hommes qui changent d'avis sans arrêt (...) et sans raison !”¹⁷; EUSAPIA: (...) nous n'avons que 50 % de suicides.

¹¹ Pop, Elisabeta, *Istории și isterii teatrale*, Ed. Nigredo, Arad, 2003 (Anca Visdei Freymond: „Chiar să trăiești e o mare aventură”: „La prima vedere piesa nu părea deosebit de dificilă, dar pe măsură ce înaintai în text și adânceai replică de replică, îți dădeai seama că nu era deloc și nimic simplu acolo. Dimpotrivă. De altfel, n-au fost puține discuțiile pe marginea piesei. Ceea ce, de altfel, face și frumusețea repetițiilor.”, p. 429);

¹² Visdei, Anca, *Dona Juana, L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987; tradusă în limba turcă și în limba georgiană și jucată la: Teatrului Odeon din București, adaptarea, muzica și coordonarea artistică: Radu Gheorghe; Teatrul Național din Iași, regia Ovidiu Lazăr; Teatrul de Stat „Regina Maria” din Oradea, regia Emil Gaju; Théâtre du Guichet Montparnasse din Paris, regia Anca Visdei; Théâtre du Grütli din Geneva, regia Anne Bisang, prezentată la Festivalul de la Avignon, Franța (v. *Anexe*, Fig. 1); Producție internațională la Ortaoyuncular Theatre din Istanbul, traducerea, adaptarea și regia Ferhan Sensoy, spectacol format din *Sfârșitul atroce al unui seducător* și *Dona Juana*, cu titlul *Don Juan ile Madonna*, jucat trei stagioni cu casa închisă;

¹³ <http://infoinsider.ro/1001-scrisori/anca-visdei-fructele-vin-ca-o-recompensa-desi-placerea-creatiei-a-fost-deja-un-cadou/> –;

¹⁴ V. Stanca, Radu, *Teatru*, Editura pentru Literatură, București, 1968 (*Dona Juana*, manuscris, 1947) și Brădăteșcu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, EDP, București, 1982 („*Dona Juana*, comedie tragică în trei acte și patru tablouri, caută să valorifice posibilitatea întâlnirii lui Don Juan cu echivalentul său feminin, *Dona Juana*, faptură splendidă, dar impasibilă sfărâmătoare de inimi. *Dona Juana* ar putea fi considerată comedie tragică a existenței miturilor, a căror imposibilă existență în firesc pare că ar vrea să o sugereze. Două mituri mor când, cunoscând bucuriile dragostei, devin oameni și ceea ce e frumos în piesa lui Radu Stanca este că nici unul nu-și regretă nemurirea pierdută (...).”, pp. 187-188;

¹⁵ Visdei, Anca, *Dona Juana, L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987, p. 85;

¹⁶ Idem, p. 69;

¹⁷ Idem, 48;

Le reste étant constitué par des maladies mentales à des degrés divers.”¹⁸). Nicio căsătorie nu se realizează, deoarece Juana, prin firea sa sinceră, ajunge, într-un final, să enunțe pălirea trăirilor („Mais je ne mentais pas! Je ne mens jamais! Seulement, tout à l'heure, vous étiez pour moi une énigme, une planète inconnue, un continent sauvage, un univers à découvrir, une porte à forcer, une serrure à violer. Maintenant ... je sais... Je vous connais.”¹⁹).

Biblioteca din casă este plină de cărți, după cum semnaleză indicațiile scenice încă din incipitul piesei, acestea reprezentând adevărate jurnale, schițe de existență, în care guvernanta, ce adesea își revendică statutul renegat de bonă, Eusapia, ține o evidență strictă a tuturor iubirilor Juanei („EUSAPIA: Cette bibliothèque est l'herbier, l'insectaire, le nécrologue géant et chronologique de ses entreprises amoureuses. Chaque page est consacrée à l'un de ses amoureux.”²⁰ ; „EUSAPIA: Gonzague donc. Yeux: violets. On raye, on raye: (*écrit*) Bleus. Durée totale: un mois. O.K. Effective: une heure. S'est suicidé en se tirant une balle dans le coeur... Nia, nia, devant notre porte... F... I... N.”²¹ ; „PARSIFAL: (*lit*) „Parsifal. Profession: curé. Yeux: violets. Rayé. Correction: bruns. Durée totale: deux heures. Effective: 40 minutes.”²²).

Galeria personajelor susține intertextualitatea creației Ancăi Visdei. Eusapia, într-o altă variantă a piesei ce cuprindea cincisprezece scene, Mafalda, vrăjitoare de Ev Mediu, prin capacitatea de a invoca spirite, trimite atât către mediumul Paladino²³, dar și la orașul-metaforă²⁴, al morților:

„EUSAPIA: César, Ce n'est pas pour vous entendre philosopher que je vous ai invoqué ! CESARE: (*vexé*) Dans ce cas, ce n'était pas la peine de faire appel à moi. Il n'y avait qu'à appeler un esprit de troisième sous-ordre. Un auteur dramatique ou autre crève-la-faim.”²⁵. Deși extralucidă, și ea se va lăsa sedusă de Juana, în momentul retragerii într-un spațiu... fără bărbați („JUANA: C'est mon pouvoir sur eux qui me manque... Je ne suis qu'une pauvre fée qui a égaré sa baguette magique.”²⁶). Césare Brosolom (Lombroso), ce „joacă” și rolul Comandantului, asemenea specialistului în teoriile cauzalității în criminologie²⁷, stabilește un plan pentru uciderea Juanei, fie în calitate de prim iubit, fie din postura tatălui lui Gonzague, abandonat în fața altarului de către aceasta („LE COMMANDEUR: Juana, mon petit amour, aie un peu d'égards pour la procédure. Je dois te demander si tu accepte mon invitation à dîner aux Enfers, etc.

JUANA: Aux Enfers ? Mais bien sûr ... Il paraît que ça grouille de gens comme vous là- bas : des débauchés, pleins d'expérience et férus des pratiques les plus perverses. A bientôt, donc.”²⁸).

¹⁸ Idem, p. 39;

¹⁹ Idem, p. 42;

²⁰ Idem, p. 35;

²¹ Idem, pp. 66-67;

²² Idem, p. 39;

²³ V. Lombroso, Cesare, *Hipnotism și spiritism*, Ediție revizuită și adăugită de Silviu N. Dragomir, Editura Enmar, București, 1998;

²⁴ V. Calvino, Italo, *Orașele invizibile*, Editura Alfa, București, 2011;

²⁵ Visdei, Anca, *Dona Juana, L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987, p. 14;

²⁶ Idem, p. 69;

²⁷ Amprentă a studiilor Ancăi Visdei, Dreptul și Criminologia, la Universitatea din Laussane;

²⁸ Visdei, Anca, *Dona Juana, L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987, p. 105;

Spre deosebire de personajul-fantomă, Vlad, din *Photo de classe*²⁹, care poate interveni în lumea celor vii (plasează o scrisoare în buzunarul Biancăi, apropiind-o, astfel, de Sile ș.a.), Césare sau Comandantul, nu poate modifica lucrurile, având nevoie de adjuvanți în viață (singurii, Siegfried și Parsifal) pentru îndeplinirea răzbunării sau pentru înfăptuirea dreptății, însă aceștia, slabi în fața Juanei, vor marca finalul cu sunetele săbiilor lor. Siegfried (precum în *Cântecul Nibelungilor*), un militar impozant, deși inițial enunțativ misogin („(Il cite) La femme est un animal lâche et craintif qui prend la fuite une fois ses forfaits accomplis. (...) La beauté des femmes n'est que toile d'araignée dans laquelle se débattent les hommes faibles. (...) Bah! La femme qu'on dit élégante n'est qu'une corneille qui se pare avec les plumes du paon... (...) Les trop courtisées sont même pires que les coquettes. Votre maîtresse doit être un monstre.”³⁰), cade în mrejele Juanei, ce creează o diversiune machiavelică („Quelle horreur ! (A Siegfried) Un homme chez moi ? De-hors : éléphant lubrique, coq de village, hippotame conjugal. (...) Je vous hais. Je hais les hommes. Tous: les morts plus que les pas encore nés et les vivants encore davantage...”³¹). Dacă Eusapia îi replică sugestiv seducătoarei, după părăsirea lui Gonzague, că „l'autel était vide”, aceasta o contrazice: era preotul. În căutarea Graalului ca personajul arhutan sau ca al cel lui *Chrétien de Troyes*, Parsifal se pare că nu a pus „întrebarea justă”³². După aceeași experiență amoroasă eșuată, renunță la hainele bisericești și se căsătorește, dar revederea Juanei îl tulbură din nou.

Confesiunea-aparté, din clipa de presupusă și superficială căință a Juanei, se constituie din întrebări ce o conduc către propria-i fire: „Amour, je le sais : je suis coupable. (...) Tu me veux enchaînée à mon sort? Tu veux que je t'offre encore et encore des victimes? Que je m'enfonce à chaque rencontre encore plus dans ma solitude, creusant ainsi ma propre tombe?... Soit! Je prendrai sans plaisir, je cueillerai sans regarder, je faucherai sans désir. Je serai, dans le monde, ta main aveugle et injuste. Soit!”³³.

Juana întruchiează mitul aventurierei: iubită, dar detestată, femeie fatală, dar fire copilăroasă, romantică, sensibilă și docilă, dar intempestivă, de neînduplecat și vindicativă, blândă, dar răzbunătoare, așa-zis principială, dar cu o moralitate, cel puțin, flexibilă, în numele iubirii... Cu alte cuvinte, un tot antinomic.

Dacă în *Dona Juana*, Césare este spectrul unui psihiatru, cel din piesa *La Patiente*³⁴ (în treisprezece scene), Jacques Poncet-Bernardini, o consultă pe pacienta Catherine Berrier-Schlumpf, ambii indescritibili, dar în viață, cu nume ce trimit inițial, umoristic, pentru

²⁹ Visdei, Anca, *Photo de classe*, 1990 (epuizată la editură, disponibilă online: www.ancavisdei.com);

³⁰ Visdei, Anca, *Dona Juana, L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987, pp. 51-52;

³¹ Idem, pp. 52-54;

³² V. Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Humanitas, București, 2003 (*Un amănunt din Parsifal*, pp. 181-186);

³³ Visdei, Anca, *Dona Juana, L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987, pp. 84;

³⁴ Visdei, Anca, *La Patiente*, Editions Art et Comédie, Paris, 2012, tradusă în limba turcă și jucată la: Teatrul Marais și , Paris, 2013, regia Pauline Macia, reluat la Teatrul Aktéon, 2014; Teatrul Le Proscenium, Paris, 2013, regia Patrick Bonnel; Teatrul Roseau, Festivalul de la Avignon, 2012, regia Anaïs Gabay; Teatrul L'ECHO, 2010, punere în scenă de Max Berreni; BEAUCOURT, Foyer Georges Brassens, 2008, Compania Teatrală Cafarnaüm; Teatrul Darius MILHAUD, Paris, 2007, de Corinne Neel; Teatrul Laurette, Paris, 2007, Jean-Luc Solal; Teatrul Jean Vilar, Montpellier, de Corinne Neel; reprezentare franceză la Kursaal de Besançon, reluată la Festivalul de la Avignon (2002, 2006), regia Manuelle Lotz et Alexandre Tournier; la Teatrul Tremplin, apoi la Guichet Montparnasse, Paris, de Guillaume Armide; reprezentare mondială sub titlul *Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri*, la Teatrul Ortaoyuncular, Istanbul, regia, Ferhan Sensoy, montată în Turcia și la Londra (Teatrul Hackney Empire).

primul, la asocierea preferată de femei în urma unui mariaj. După trecerea prin numeroase cabinete de mediere cu sine sau cu lumea, Catherine întreține și provoacă atât schimbul de replici, cât și de postură, cu Jacques: „Quand nous revoyons-nous? CATHERINE: La prochaine fois!”³⁵). Cu nuanțe bovariene, soție și mamă a doi copii, aceasta își exprimă, evolutiv, stările generalizante, cu momente de fericire, totuși, trecând, treptat, de la nemulțumire:

„CATHERINE: J'écris des feuillets pour la télé...Dé-biles!

JACQUES: Vous êtes écrivain donc...

CATHERINE: Si vous dites ça, c'est que vous n'avez pas encore vu mes productions. Les traiter de navets serait encore un pâle euphémisme.

JACQUES: Pourquoi n'en écrivez-vous pas d'autres?

CATHERINE: Parce que si j'en écrivais d'autres, aucun producteur ne les achèterait...”³⁶,

la plictiseală („CATHERINE: C'est de ma faute. Je m'ennuie toujours. Depuis que je suis née.”³⁷) la teama față de necunoscut. Treptat („Une amie m'a dit l'autre jour: "Gérard, il est parfait, il fait tout ce que tu veux." Vous voyez ça d'ici: un mari qui ne fait que ce que vous voulez ...l'horreur! En plus il ne sait pas ce que je veux.

JACQUES: Que voulez-vous? (pour lui-même) A part la Lune...”³⁸), Catherine ia decizia de a divorța, de a fi independentă, întrucât: „(...) j'ai la certitude intime, évidente qu' il n'y a jamais eu de première fois... Jamais je n'ai eu la sensation d'appartenir à un homme complètement. Je ne suis pas arrivée à me donner? Ils ne sont pas parvenus à me prendre? Ils sont passés près de moi, à travers moi?, sans laisser de trace, comme une brise, sans odeur, sans poids, des ombres, quelques gouttes d'eau sur les ailes d'un canard...”³⁹). Modelul shakespearian contribuie la definirea personajului, care amintește : „La femme, force sauvage et tellurique, indomptable jusqu'à sa rencontre avec l'homme qui saura la mâter. Cela a l'air cliché comme ça mais, c'est un peu comme ça que je vois un mariage, un amour. Vous connaissez *La Mégère apprivoisée*?⁴⁰. Aceasta îl determină pe Jacques să achiziționeze „une mauvaise traduction, *La sauvage apprivoisée*”.

Dialogul dintre cei doi este savuros, ajungându-se la manifestea unei afecțiuni tacite, disimulate, chiar și în răspunsurile mai tăioase, acestea revenind ca un bumerang. Vestimentația și cromaticul, gestică, inclusiv exercițiile de respirație ale lui Jacques, ocupă, de asemenea, un rol important în jocul seducției:

CATHERINE: J'ai eu plein de choses à faire. D'abord: écrire une pièce. Une vraie , pas un feuilleton idiot. Une pièce... sur vous. Je vous en ai piqué des répliques. Vous êtes un excellent dialoguiste... (...) Pourquoi pas? Quand je vous ai quitté, je ne pouvais plus travailler avec vous. Cela virait à l'obsession: j'écrivais des choses pour vous, mes élèves avaient pour thèmes d'improvisation "Comment séduire son psy", même mes feuillets-télé étaient truffés de pys qui vous ressemblaient. Alors je me suis éloignée pour finir ma pièce en paix...Sans que vous me troubliez davantage.

³⁵ Idem, p. 6;

³⁶ Idem, p. 5;

³⁷ Idem, p. 6;

³⁸ Idem, p. 21;

³⁹ Idem, p. 12;

⁴⁰ Idem, p. 24;

JACQUES: J'ai travaillé. Et j'ai beaucoup lu : Beaumarchais, Anouilh... Shakespeare, surtout "La Mégère Apprivoisée": j'ai du la lire trois fois... Catharina, Catherine... ce n'est vraiment pas un hasard si vous avez le même prénom ... Seulement moi, je ne m'appellais pas Petruchio... (long silence, soudain) Je peux toucher votre ventre?"⁴¹.

După multiple tatonări, din august până în iulie, implicând o întrevvedere inocentă, ca într-un vis (în scena *UN SQUARE AU TEMPS DES CERISES*), întrevederile dintre cei doi au dus la o îmbrățișare de final, în prezența ursului Hécator, după ce a avut misiunea de a simula o sarcină, prin prezența sa sub hainele Catherinei.

Femininul, după cum este evidențiat în cele două texte include, cel puțin, o natură dublă, pe alocuri, în opoziție. Stăpânirea cu măiestrie a artei cuvântului determină răsturnări de situații în favoarea proprie, atât cu umor, farmec, cât și cu intransigență, creionând, astfel, complexitatea feminității.

Deși aparent lejere, uneori tocmai simplul devenind complicat, piesele Ancăi Visdei se pliază pe cerințele scenei și ale sălii, strecurând identități individuale multiple, ale unei scriitoare. Experiențele existențiale marcante conduc, psihanalitic, către un profil psihologic mai mult decât interesant, care se servește atât pe hârtie, cât și în fața spectatorilor.

Opera Ancăi Visdei reprezintă o adevărată „oglină spartă”, ce presupune pasiune, și ale cărei *cioburi* trebuie (re)așezate, pentru obținerea unei imagini de ansamblu asupra universalității firii creatoare, în toată diversitatea sa, asupra teatrului și a convențiilor implicate (autor, regizor, actor, semn teatral, public etc.). Aprecierile criticii de întâmpinare vizează, în linii mari, de la aspecte ale decorului, până la plasticitatea limbajului. Profunzimea ideilor, însă, trimite către un malaxor, către un caleidoscop de frământări... Sintetizând, „Anca Visdei est une femme qui écrit!”.

Anexe

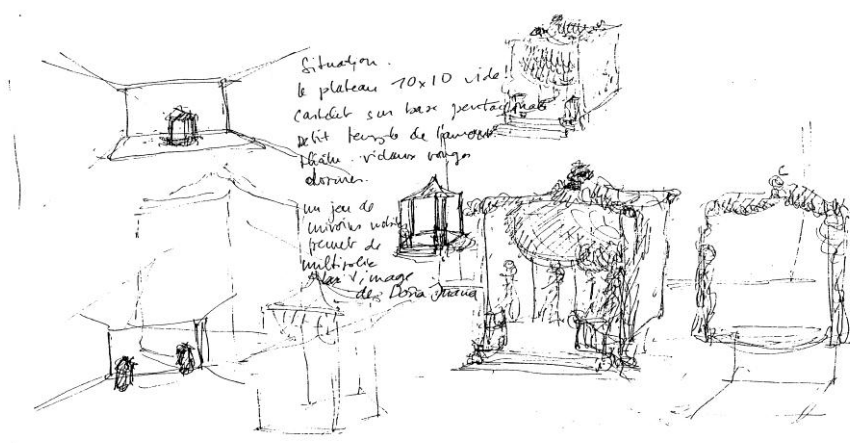


Fig. 1. Fișă tehnică. **Dona Juana**, Teatrul Grütli, Geneva; prezentată la Festivalul de la Avignon, regia, Anne Bisang;

⁴¹ Idem, p. 53.

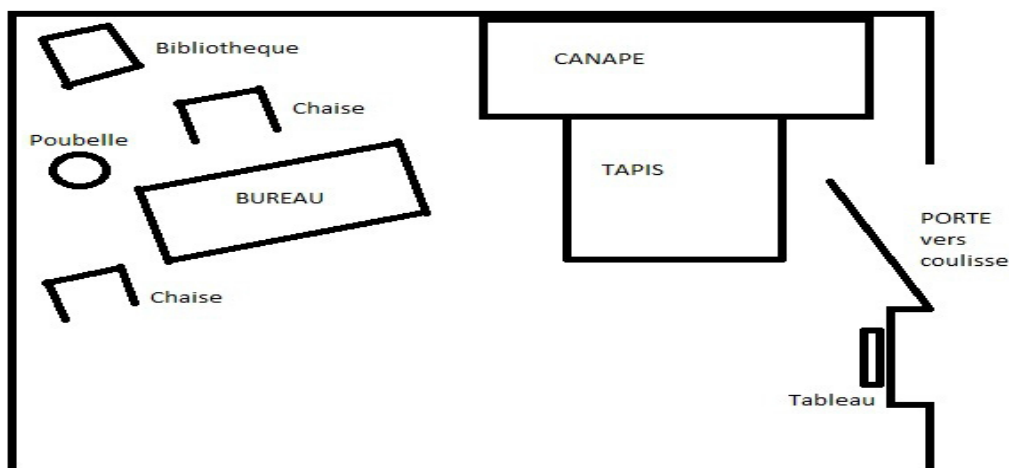


Fig. 2. Fișă tehnică. **La Patiente**, Teatrul Aktéon, Paris, 2014, regia, Pauline Macia.

Acknowledgement: POSDRU - Performanța sustenabilă în cercetarea doctorală și post doctorală. POSDRU/159/1.5/S/138963 - PERFORM, „Dunărea de Jos” University of Galați.

Referințe bibliografice

Opere. Corpus

- Visdei, Anca, *Dona Juana, L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987;
 Visdei, Anca, *Photo de classe*, 1990 (epuizată la editură, disponibilă online: www.ancavisdei.com);
 Visdei, Anca, *Toujours ensemble/Puck en Roumanie*, Paris, Editions La femme pressée, Collection Prêt-à-Jouer, 1994;
 Visdei, Anca, *Madame Shakespeare ou la Femme de Stratford*, Éditions La Femme Pressée, Collection Prêt-à-Jouer, Paris, 2004;
 Visdei, Anca, *La Patiente*, Editions Art et Comédie, Paris, 2012.

Texte, antologii și studii literare

- Brădăteșcu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, EDP, București, 1982;
 Calvino, Italo, *Orașele invizibile*, Editura Alfa, București, 2011;
 Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Humanitas, București, 2003;
 Lombroso, Cesare, *Hipnotism și spiritism*, Editura Enmar, București, 1998;
 Pop, Elisabeta, *Istorii și isterii teatrale*, Ed. Nigredo, Arad, 2003;
 Stanca, Radu, *Teatru*, Editura pentru Literatură, București, 1968 (*Dona Juana*, manuscris, 1947).

Fișe tehnice (transmise în format electronic; corespondență cu Anca Visdei)

Bisang, Anne, **Dona Juana**, Teatrul Grütli, Geneva, 1988;

Macia, Pauline, **La Patiente**, Teatrul Aktéon, Paris, 2014;

Visdei, Anca, **Dona Juana, La Compagnie de la Femme Presée**, Théâtre du Guichet, Montparnasse, aprilie 1994.

Sitografie

<http://www.teatrul-odeon.ro/diverse/dona-juana.htm/>;

<http://infoinsider.ro/1001-scrisori/anca-visdei-fructele-vin-ca-o-recompensa-desi-placerea-creatiei-a-fost-deja-un-cadou/>;

<http://infoinsider.ro/2013/06/02/spectacol-lectura-dona-juana-si-faptele-sale-de-filantropie-un-experiment-reusit-la-teatrul-odeon/>;

<http://www.billetreduc.com/101739/evtpresse.htm> (receptarea presei);

<http://www.billetreduc.com/101739/evtcrit.htm> (receptarea spectatorului).

THE THERIOMORPHIC REPRESENTATIONS OF CONCHIS IN JOHN FOWLES'S *THE MAGUS*

Bianca Foghel, PhD Candidate, University of the West, Timișoara

Abstract: The present paper aims to depict the resemblance between the figure of Conchis, the polymath owner of Bourani, where Nicholas, the protagonist and narrator of *The Magus*, is to receive his initiation, and the Jungian archetype of the shadow. In analytical psychology, the shadow encompasses those aspects of the psyche that are undesired, consciously or unconsciously repressed, hidden and dark. It has been said to designate „the inferior personality, the lowest levels of which are indistinguishable from the instinctuality of an animal” (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 370). Similarly, in *The Magus*, Conchis is repeatedly described by Nicholas in theriomorphic terms that hint at the shadow archetype, fact that allows us to state, considering the fact that the faults we best observe in others represent our own unconscious shortcomings, our shadow, that Nicholas is meant to gradually acknowledge and integrate his repressed characteristics. The aim of the paper is to offer an in-depth analysis of the psychological mechanisms illustrated in the novel by discussing the relevance of symbolic association.

Keywords: shadow, theriomorphic imagery, self, archetypal pattern, dichotomy.

At the beginning of their meeting, Conchis is described by Nicholas in highly theriomorphic terms, as being “saurian as well as simian” (Fowles, 2004: 81), fact that allows us to state, considering the fact that the faults we best observe in others represent our own unconscious shortcomings, that Nicholas is meant to gradually acknowledge and integrate his repressed characteristics, including the more primitive animal instincts (without allowing them to supersede conscious morality), since they are still an integral part of our personality.

In other words, as Jung best put it in his famous phrase connected to the shadow archetype, “projections change the world into the replica of one's own unknown face” (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 17); we need to be on guard against the projections we unconsciously make as “the effect of projection is to isolate the subject from his environment, since instead of a real relation to it there is now only an illusory one” (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 17). Furthermore, the theriomorphic associations repeatedly used by Nicholas to describe Conchis are representative for the fact that the shadow is amoral – neither good nor bad – just like animals. The relation between the shadow archetype and the animal instincts inherent to human nature is that the shadow works as a regulator, aiming at an assimilation of the primitive instincts “in a purposeful whole,” Jung insisting that “it is under all circumstances an advantage to be in full possession of one's personality, otherwise the repressed elements will only crop up as a hindrance elsewhere” (Jung, *CW* vol. 7: par. 28), disrupting the balance at the level of the personality.

There are other negative features Nicholas attributes to Conchis as soon as he meets him, characterizing him as being as narcissistic, cosmopolitan and mad (Fowles: 2004: 81-85), unconsciously but justly describing himself with these attributes that symbolize his deficient relation to reality. Another noteworthy feature Nicholas observes in Conchis is his “snake-like swiftness” (Fowles, 2004: 86). As

mentioned in the introduction, the snake is one of the theriomorphic representations of the shadow, since “traditionally, the snake stands for the vulnerable spot in man: it personifies his shadow, i.e., his weakness and unconsciousness” (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 390), just as Conchis personifies Nicholas’s personal unconscious dimension which he needs to come to terms with. Jung (*CW* vol. 9, II: par. 291) further describes the snake as a favourite symbol “for describing psychic happenings or experiences that suddenly dart out of the unconscious and have a frightening or redeeming effect,” just as Conchis and the entire Bourani domain seem indeed to have sprung out of Nicholas’s unconscious, and despite the therapeutic aim, Nicholas is often downright frightened: “he quite definitely frightened me. It was the kind of illogical fear of the supernatural that in others made me sneer” (Fowles, 2004: 102). The connection between fear and supernatural or magic is reasserted in connection to Conchis: “I fell under the spell of Conchis the magician again. Frightened, but fascinated” (Fowles, 2004: 376).

The symbolism of the totemic reptile is thus extremely rich: its inherent cold-bloodedness refers, according to Jung, to the “inhuman contents and tendencies of an abstractly intellectual as well as a concretely animal nature: in a word, the extra-human quality in man” (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 291). It therefore personifies our dark, inferior personality, which is slippery and unfathomable to the consciousness, just as Conchis is perceived by Nicholas. Jung goes on arguing that

since the shadow, in itself, is unconscious for most people, the snake would correspond to what is totally unconscious and incapable of becoming conscious, but which, as the collective unconscious and as instinct, seems to possess a peculiar wisdom of its own and a knowledge that is often felt to be supernatural. This is the treasure which the snake (or dragon) guards, and also the reason why the snake signifies evil and darkness on the one hand and wisdom on the other. Its unrelatedness, coldness, and dangerousness express the instinctuality that with ruthless cruelty rides roughshod over all moral and any other human wishes and considerations and is therefore just as terrifying and fascinating in its effects as the sudden glance of a poisonous snake. (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 370)

Nicholas often feels Conchis overpowers his sense of reasoning, he constantly feels baffled and taken aback by his figure, without being able to accurately describe him: “Not only his age but everything about him was difficult to tell” (Fowles, 2004: 85). By comparing Conchis’s movement of the head to that of a snake, Nicholas creates a comprehensive imagery around the mystery-laden figure, especially in the view of our Jungian reading. First of all, the snake, just as the shadow archetype that it personifies, entails both a dimension of instinctuality, as well as one of numinosity, antagonists that are also intrinsic to human nature; however, since “the ordinary man has not reached this point of tension: he has it merely in the unconscious, i.e., in the serpent,” (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 390); one needs to acknowledge and integrate polarity in order to surpass uniformity and one-sidedness.

Jung (*CW* vol. 9, II: par. 285-286) extensively discusses the duality of the snake as a symbol for the “dark, chthonic world of instinct,” one the one hand, and as

a symbol of “wisdom, and hence of light, goodness, and healing.” This latent dichotomy is what the human nature ultimately needs to understand how to tackle,

for it turns out that all archetypes spontaneously develop favourable and unfavourable, light and dark, good and bad effects. In the end we have to acknowledge that the self is a *complexio oppositorum* precisely because there can be no reality without polarity (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 423).

Instead of being torn between the contraries that make up the personality, as the vast majority of people “do not have sufficient range of consciousness to become aware of the opposites inherent in human nature,” and “the tensions they generate remain for the most part unconscious” (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 390), man needs to assimilate both sides of an antagonistic pair, which results in a third element, a vehicle for inner balance. In this line of thought, Julie, who stands out for mystery, the indefinable and the unattainable and June, who represents instinctuality and temptation, both attract Nicholas, who does not initially see that the two opposite mirror-images actually converge into the figure of Alison.

In the masque, Nicholas is presented with many instances and facets of duality and antagonists: “these experiences of split or double personality actually form the core of the earliest psychopathological investigations,” and these dichotomies imply that “the split-off personality is not just a random one, but stands in a complementary or compensatory relationship to the ego-personality” (Jung, *CW* vol. 9, I: par. 468). In the novel, character construction, as well as narrative structure seem to bear a deeper, sometimes overt, reflection in the mirror: the twins Julie/June, Alison as “oxymoron,” the analogy created between de Deukans and Nicholas, on the one hand, and between John Fowles and Maurice Conchis, on the other hand, Lily Montgomery and Mrs. Lily de Seitas, the temporal opposition past-present highlighted through the voice of the character-narrator and the spatial circularity of the narrative. As mentioned before, the narrative circularity can also be read as an allegory for the individuation process, which has been expressed according to Jung through the symbol of the mandala and the uroboros: “The alchemists were fond of picturing their opus as a circulatory process, as a circular distillation or as the uroboros, the snake biting its own tail” (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 418). The symbol of the uroboros recurs towards the ending of the narrative as part of Anubis’s mask, surmounted atop of his staff, reinforcing the idea that the trial represents Nicholas’s disillusionment from the Godgame, and his stepping closer towards individuation.

Another connotation of the snake, according to Jung (*CW* vol. 5: par. 146), is that of the phallic representation of the libido, understood as psychic energy: the analogy with “the snake comparison is unmistakably phallic. The phallus is the source of life and libido [...], and as such it was worshipped everywhere.” This is to say, when encountered, the symbol of the snake calls the subject’s attention to the investment of psychic energy, in our case, Nicholas Urfe must withdraw the exceedingly high amount of energy invested into the persona archetype, and direct it unabatedly into the gradually emerging shadow archetype, giving rise to “a possible synthesis of the conscious and unconscious elements of knowledge and action”

(Jung, *CW* 9, I: par. 180-181), synthesis that represents the goal of the individuation process.

The manifold obscene playlets and dramatizations of Greek myths, the satyrs, the ithyphallic Priapus-figures and the recurring pornographic curiosa, apart from suggesting Nicholas's phallocratic tendencies and one-track-mindedness, also hint at the importance of a correct allotment of psychic energy into the unconscious contents, complementary to the conscious material.

As mentioned before, the snake simultaneously embodies the ontological dichotomy good-evil, and therefore allegorically, it also represents the extreme anthropological versions of good and evil, namely Christ and the devil, analogy that is made explicit even in the New Testament (cf. Jung, *CW* vol. 9, II: par. 75). Furthermore, the devil, just as the snake, is also a direct symbol of the shadow archetype since it opposes the psychological one-sidedness of the Christ figure that embodies only one facet of the good-evil dichotomy:

If we see the traditional figure of Christ as a parallel to the psychic manifestation of the self, then the Antichrist would correspond to the shadow of the self, namely the dark half of the human totality, which ought not to be judged too optimistically (Jung, *CW* vol. 9, II: par. 76).

It is striking that in the novel Maurice Conchis is repeatedly dubbed "the old devil" by Nicholas, recurrence which strengthens the parallel between the figure of Conchis and the shadow of the ego-consciousness; several of the masks present at the final trial are also theriomorphic representations of the devil or are devilish figures: the "stag-devil," the "crocodile-devil," the "goat-devil" and the "jackal-devil" (Fowles, 2004: 503), which might hint at the fact that towards the end of the Bourani experience, Nicholas has managed to encounter his shadow, however painstaking the process; throughout the novel, we witness how Nicholas's shadow gains more and more corporeality, initially subtly embodied by Conchis and eventually tangibly represented through the devilish masks in the trial. It is only during the trial that Nicholas finally ascertains his shadow, fact that is narratively conveyed through the feeling that there was "a real devil" in him "that wanted to strike" (Fowles, 2004: 517) during the whipping episode, when he realizes he has "absolute freedom of choice." He also realizes the deliberate analogy created between him and Conchis of the Resistance movements in Greece, and, equally important, he acknowledges that "Wimmel was inside me." Given the fact that Wimmel is depicted in the novel as the paragon of evil, embodying everything immorality, inhumanity and ruthlessness stand for, it is safe to state that Nicholas, by admitting to the existence of such a character inside of him, in fact realizes that his personality also consists of an inferior side made up of highly negative features, features that need to be perceived as an integrated part of personality – the shadow adumbrating his ego-consciousness. The more or less accidental discovery Nicholas later makes in connection to Wimmel, namely that in reality he was a decorated military hero fighting for the Polish

Resistance, reinforces the inherent duality of the ‘devil’ – the shadow, as well as that of Conchis, whose figure also lies at the thin boundary between traitor and hero.

In conclusion, throughout the novel, Nicholas is faced with a representation of his personal unconsciousness, which he needs to learn to relate to and to harmoniously integrate into consciousness so that he can have a better relationship with himself and with others and that he can have a more holistic understanding of life-defining concepts such as love, freedom, authenticity and alterity.

Bibliography:

Fowles, John. (2004). *The Magus*. London: Vintage. Kindle edition.

Jung, C. G. (1956). *Symbols of Transformation*. (R. F. C. Hull, Trans.). In H. Read et al. (Series Eds.), *The Collected Works of C.G. Jung* (vol. 5). London: Routledge.

Jung, C. G. (1959). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. 2nd ed. (R. F. C. Hull, Trans.). In H. Read et al. (Series Eds.), *The Collected Works of C.G. Jung* (vol. 9, pt. I). London: Routledge.

Jung, C. G. (1959). *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self* (R. F. C. Hull, Trans.). In H. Read et al. (Series Eds.), *The Collected Works of C.G. Jung* (vol. 9, pt. II). London: Routledge.

Jung, C. G. (1966). *Two Essays on Analytical Psychology*. In H. Read et al. (Series Eds.), *The Collected Works of C.G. Jung* (vol. 7). London: Routledge.

THE RECEPTION OF KNUT HAMSDUN IN THE NEW ILLUSTRATED RAMP, BUCHAREST, 1920-1934

Diana Lăţug, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract. The present study investigates the position of the Norwegian author Knut Hamsun in the Romanian literary and cultural life of the 1920s. The theme examines the reception of Norwegian literature in the Romanian culture. Such a research framing the image of Hamsun in a foreign culture represents an intercultural approach. More precisely, the magazine "Rampa nouă ilustrată" ("The New Illustrated Ramp"), Bucharest, 1919-1938, is under discussion. It dedicated the Norwegian author a total amount of thirteen articles within a time span of fourteen years (1920-1934). All the articles are taken from the 3rd series: 28 Nov. 1918 – 20 Jun. 1938. The work is structured on a chronological overview of his reception in the Romanian magazine, being both a quantitative and a qualitative analysis. The biographical details are intermingled with bibliographical accounts. However, accounts concerning the author's personality tend to dominate: we encounter a single translation, i.e. of a short story, two literary portraits, followed by various articles discussing Hamsun's way of being. The authors of the articles are also to be mentioned, as some are representative for the Romanian culture.

Keywords: interwar period, literary press, reception, article, magazine.

This paper critically discusses the reception of the Norwegian author, Knut Hamsun, in a Romanian cultural magazine, *Rampa nouă ilustrată* (*The New Illustrated Ramp*)¹, from the interwar period, 1919-1938. The research shall be encompassed in a PhD thesis about the reception of Hamsun in Romania, which in its turn is part of a more complex Romanian-Norwegian intercultural study, undertaken by the Department of Scandinavian Languages and Literatures from Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca.

The aim of the paper is to provide a critical analysis of the way in which the Norwegian author has been portrayed in a Romanian cultural magazine from the interwar period. The underlying reason for presenting the image of Hamsun in the interwar period of a foreign culture is twofold: firstly there is the aura of success, thus great international attention surrounding the author in the 1920s; secondly the internal conditions immediately after the war which were propitious for a dissemination of foreign cultures within the Romanian space.

At this point of our analysis, it is necessary to mention some key facts about *RaNi* itself, for having a better understanding of its orientation and, subsequently, of its interest for literature. In order to do this, I have consulted specialised dictionaries of Romanian literary press, available at various libraries: a dictionary covering the period 1790-1982 (Hangiu, 1987: 254), one for the period 1731-1918 (Răduică, 1995: 333), a study on Romanian periodicals between 1919-1924 (1987: 736), likewise an article about *Rampa* as the first Romanian cultural daily (Popescu, 2007: 5-9). Thus, the following conclusions can be drawn: it consists of four series during 31 years of apparition. All along the first three series (1st: 1911-1914, 2nd: 1915-1918, 3rd: 1918-1938), it was a daily periodical, which means that it appeared every day for twenty seven years. The fourth and last series comes after some years, between 1946-1948, now changing into a weekly magazine. The twelve articles under discussion are all taken from the third series (1918-1938), under the directorate of M. Faust Mohr – up to 1926, and Scarlat Froda all way until 1938. Another important detail is that the

¹ Further referred to as *RaNi*.

periodical had the same title, *Rampa*, but the subtitles were slightly changed, according to the four series. When it comes to its orientation, the periodical is defined as being democratic and critical, bringing out various subjects – from internal and external events to interviews and translations from universal literature. Considering literature, there were also book reviews or literary portraits, albeit theatre was its main subject. In this way, it represented a means of information both for the ordinary public, and for the intellectual elite.

We shall deal with twelve articles in a time span of fourteen years (1920-1934). Although the magazine had a longer period of appearance, the year 1920 stands for the first article concerning Hamsun, in the same way as in 1934 we encounter the last article about the Norwegian author. Both qualitative and quantitative methods were used in this investigation. The quantitative analysis has to do with a chronological overview of the aforementioned articles, along with the way in which this total amount is thematically structured. Conversely, the qualitative approach brings forth commentaries on the veracity of the data exposed in the articles, meanwhile aiming at a positioning of the Norwegian author within the Romanian culture. Hence, the details are either corrected or new information is added, where the case may be.

As aforementioned, we intend to analyse a number of twelve articles published in the third series of the periodical. Such an attempt would hardly have been set into practice without the support of an outstanding work for the Romanian culture. I am referring to a bibliography in ten volumes, for the period 1919-1944, presenting the relations that the Romanian literature had with foreign literatures, in periodicals. The complete title is *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919 – 1944)* and it considerably eased the access to the precise article, due to clear and complete bibliographical references.

To begin with, the first article about Hamsun is in 1920, a year with great resonance for his authorship. This is certainly due to the winning of the Nobel Prize for the novel *Growth of the Soil* (*Markens grøde*). The very title indicates this attention pointed towards the Norwegian author: *A Few Words about Knut Hamsun. Nobel Prize for Literature* (“Câteva cuvinte despre Knut Hamsun. Premiul Nobel pentru literatură”). From the first lines, we are exposed the eventuality of Hamsun being awarded the Nobel in 1920, after a Norwegian newspaper had published the news. The name of the newspaper is given, but there is no hint towards the channel by which the news entered the Romanian press, namely the contact culture. Anyway, Hamsun is seen as a totally new figure for us, and his authorship is from the incipit surrounded by awkwardness.

“He is a strange writer. A dreamer, an idealist and a cynic. Can you harmonise these three notions? Knut Hamsun unites them in his work. He wrote books of a lyrical elevation close to the phantasmagoria of fairy tales. And there he had the power to dig into raw meat²” (Cerbu, 1920: 1).

The article continues with a presentation of *Pan*, one of his best-known novels, widely read nowadays also. There are continuous hints towards the author’s intensity in style although in a purportedly frozen and mysterious Northern environment. If it were to stop for a

² „E un scriitor ciudat. Un visător, un idealist și un cinic. Puteți armoniza aceste trei noțiuni? Knut Hamsun le unește în opera lui. A scris cărți de o elevațiune lirică apropiată de fantasmagoria născocitorilor de basme. Și în ele a avut puterea să scormonească în carne crudă.”, own translation.

while at this preconception about the mysteries of the far North, one should know that the image of Northern Norway has been like that since time immemorial: dark, scary, ominous, but, in the meantime, interesting to explore, full of mysticism. In this respect, a book worthy of mentioning has been written by Professor Nils Magne Knutsen at the University of Tromsø, Norway, who has had a lifelong interest in investigating the North-Norwegian culture and literature (Knutsen, 1993).

Edvarda, the heroine in *Pan*, is presented as an attractive young woman whom the hero, Glahn, is destined to fall in love with. What strikes the reader in the quote chosen for this portrayal is the part of the body seductive for Glahn: ‘The candid and virginal expression of her thumb gave me an inexpressible tenderness, and the few wrinkles on her knuckle were friendly. She had a big mouth, burning like crimson³’ (Cerbu, 1920: 1). Hamsun did not choose a commonplace bodily description, namely regular parts of the body that would seem appealing for a man. On the contrary, it is the thumb and the wrinkles on her knuckle having an erotic function. Indeed, we are here confronted with Hamsun’s originality. As striking as it seems, we may not forbear from questioning ourselves about the underlying reasons of this unexpected depiction. As a matter of fact, there is an entire study on the language of the hands at Hamsun, conducted by Professor Knutsen (2013: 273-283). With reference to *Pan*, he explains that there are various ways of interpretation. One could primarily accuse Hamsun for being a misleading author, who tries to fascinate the reader by any means. A second justification would be Glahn’s elegant attempt not to acknowledge that he is physically attracted by a young woman: he looks only at her hands. Altogether, Knutsen says that Hamsun’s deep spirit of observation and his attention for details expand the author’s awkward attention for hands to several of his novels. For example, the main character in *Hunger* is totally disgusted by his entire body, but he insists on abhorring his hands.

An interesting aspect is that the author of the article under analysis notices similar features for Hamsun’s style: his power of introspecting the human soul and his high interest in details. Let us not forget that almost a century is set between Cerbu (1920) and Knutsen’s articles (2013). Moreover, the former is among the first attempts of revealing Hamsun to the Romanian culture.

Other hamsunian novels mentioned are *Shallow Soil* (“Ny jord”, 1893), *Hunger* (“Sult”, 1890), *Mysteries* (“Mysterier”, 1892) and *Redaktør Lynge* (1893) in order to point at various aspects of his writing, such as his psychological power of analysis or the simplicity of his writing. In this respect, the Norwegian author is compared to contemporary universal writers like Paul Bourget, Leonid Andreev or Selma Lagerlöf. It is as well mentioned that he wrote drama and short stories, besides successful novels. The article ends with the following concluding remark: “He is a unique figure in the universal literature. The Nobel thus celebrates a glory that Hamsun himself has created a long time ago⁴” (Cerbu, 1920: 1).

Now that the interest was awakened, year 1921 is marked by two articles, one being a translation of a short story, *A Winter in the Forest* (“O iarnă în pădure”) (“Winter”, 1921: 2-4). Neither the name of the translator is mentioned, nor the contact language that made

³ „Expresia candidă și virginală a degetului mare dela mâna ei îmi dădea o nespusă tandreță, iar cele câteva riduri de pe încheetura mânei erau amabile. Avea o gură mare, care ardea ca purpura.”

⁴ „E o figură unică în literatura lumii. Premiul Nobel aureolează deci o glorie, pe care singur Hamsun și-a țesut-o de mult.”

possible the translation into Romanian. The next article is in its turn centred on another translation, this time for the novel *Pan*. More precisely, we encounter a sort of review for Ion Luca Caragiale's translation from German, published at *Viața Românească*, in Bucharest 1920. Of course that the information of utmost importance is given by the identity of the translator: it seems that Caragiale, an outstanding figure for the Romanian culture in those days and nowadays also, has been so interested in the Norwegian's novel that he decided to translate it. This time, it is clearly stated that the contact culture was German. After the appearance, various reviews have been written in the Romanian literary press. Among these, B. Fundoianu's *Knut Hamsun. "Pan", traducere de Luca Ion Caragiale* (Knut Hamsun. "Pan", translation by Luca Ion Caragiale) (1921: 1). It is written in the form of a laudatory lyrical comment, addressed directly to the author, as if the two had a face-to-face dialogue. Fundoianu admits that he had a different attitude towards Hamsun, until reading the translation of *Pan*. More precisely, he despised him because he didn't appreciate Ibsen. Afterwards, he turned into an admirer of his narrative. Thence, numerous appraisals as: "Your book is natural and simple, like cherries in the summer [...] And it's for the first time; Hamsun, when I am sorry that I have no friends. I would have told them that your poem is horrible to be loved only by me"⁵ (Fundoianu, 1921: 1). I would like to bring a single correction to this article, specifically that there is no gipsy clad which might hide "firm flesh and small breasts"⁶ under her poor clothes. However, Fundoianu may refer to Eva, the other feminine character in the novel, whom Glahn is physically attracted. Her clothing is indeed described in the novel as being tattered, in the meantime hiding a sensual body. Nevertheless she is not a gipsy, but a hard-working woman from the North, married with a smith.

Together these two findings from 1920 and 1921 provide important insights into the beginnings of Hamsun's reception at us: a rising interest in his literary career from one year to the other. Anyway, after this enthusiastic commentary of Caragiale's translation, we encounter a pause of four years until the next series of articles. Dianu Romulus embarks on a literary portrait of the Norwegian author, signing *Reading Hamsun* ("Citind pe Hamsun") in 1925, respectively in 1926. That is to say, we have the same article republished in the same magazine, *RaNi*, at one year distance. Before proceeding in our investigation, some data about Dianu Romulus become essential. According to *The Dictionary of Romanian Writers* ("Dicționarul Scriitorilor Români"), he was writer, journalist and translator. After graduating the Faculty of Letters and Philosophy in Bucharest, he debuted in *Rampa* in 1926. He also wrote two novels, later on getting involved in diplomacy (Titulescu's collaborator and accredited to the League of Nations). During the Second World War he was active in the official press (Zaciu, Papahagi and Sasu, 1998: 85-86).

The article in itself has as a main idea Hamsun's desire to remain first of all a human and then a prolific writer. Reading further, I would like to point at mistaken information relating to the Nobel Prize having been awarded in 1924. I consider that such a distorted fact should not have appeared after five years from the winning of the prize, especially due to previous articles – the ones discussed above, for example – that do not contain any such

⁵ „Cartea ta e firească și simplă, cum sunt vișinii vara, când li s-au roșit fructele. [...] Și e pentru întâia oară; Hamsun, când îmi pare rău că n-am prietenii. Le-ași fi spus că poema ta e oribilă ca s-o pot iubi numai eu.”, own translation.

⁶ „carne fermă și sâni mici”, own translation.

inaccuracy. To be more precise, the correct information had already been published in Romanian, it only had to be dealt with correctly. On the other hand, the detail that he subsequently entered a process of isolation is accurate, but nothing is explained any further. Completing briefly the issue, Hamsun's family lived at Nørholm, a beautiful country mansion, the rest of Knut's life. They had established there since 1918 (Ferguson, 1994: 272). He became more and more reluctant at visitors of any kind, particularly rejecting the journalists and photographers interviewing him, as we shall see in the articles to come. As a matter of fact, immediately after the Nobel ceremony, one of his first thoughts was to avoid being in the centre of attention (Ferguson, 1994: 275).

When it comes to *Pan*, it is stated that the masterpiece has been written while Hamsun enjoyed the Norwegian landscape dominated by fjords (Dianu, 1925: 1). However, at this point, I think that it is necessary to briefly add a comment: he started writing during his stay in Paris, in the 1890s. To be more specific, he began the work in the autumn of 1893 and ended it in Northern Norway. The process was very harsh, as Hamsun intended it an epic poem dedicated to love. Each sentence was carefully structured; each piece had to fit perfectly into the puzzle. The sentences are short and intense, without unnecessary words, so as to catch the striving of a man totally in love. This is, in short, another landmark for the hamsunian style: intensity in simplicity. "He builds with simple means and with less material"⁷. Moreover, as Dianu further notices, the novel is an "uninterrupted hymn of nature"⁸ (1925: 1). This communion with nature was impossible in Paris. As a result, Hamsun returned to the imposing landscape of the North, which gave him the inspiration needed to fulfil his masterpiece in 1894 (Kolloen, 2005: 191).

Another novel mentioned is *A Wanderer Plays on Muted Strings* ("En vandrer spiller med sordin", 1909) where the hero is said to be of the same type as Glahn in *Pan*: a simple man venerating the nature.

To sum up the foregoing, Dianu Romulus remarks that Hamsun has managed in creating his own biography throughout the previous novels *Victoria* (1898) and *Hunger* ("Sult", 1890). In his view, that is the utmost achievement of an author. "He has no technique in his art, no order except honesty, and that is suffice. It is the single means that imposed Hamsun to the world"⁹ (1925: 1).

Three years have passed until the following article, this time unauthored and rather short, not as informative as the previous ones. It is entitled *Knut Hamsun, Playwright* ("Knut Hamsun dramaturg") and it makes reference to the play *In the Grip of Life* ("Livet I vold", 1910). There are a couple of remarks to make. First of all, it is worth mentioning that the Romanian magazine introduces the play with its German title "Vom Teufel geholt", accompanied by the Romanian translation in parentheses. This leads us to conclude that German was among the contact cultures mediating the reception of Hamsun at us. Secondly, he is acknowledged as a successful novelist, but the aim here is to liken him with Hamsun the playwright. Thence, the characters in the play are in their turn very interesting and original

⁷ „Hamsun construiește cu mijloace simple și cu material puțin.”, own translation.

⁸ „ăcel neîntrerupt imn al naturii care e *Pan*”, own translation.

⁹ „N'are în artă nici o tehnică, nici o ordine nu știe decât să fie sincer și aceasta îi e de ajuns. Este singurul mijloc care a impus lumii pe Hamsun.”, own translation.

(“Playwright”, 1928: 1). All in all, the emphasis is on the complexity of the Norwegian, no matter the type of writing chosen.

The evidence presented thus far supports the idea of a literary Hamsun. It had to be so because the field had been poorly, if not entirely unexplored. The great majority of the succeeding articles shall no longer focus solely on the literary presentation, as it was the case with the four ones until now. On the contrary, another possible area of future research was needed: now that he had been introduced to the Romanians, why not diversify the information. At least that is a plausible explanation for the interest further on manifested in Hamsun’s private life and personality. As a result, from 1929 up till 1933 we have a total amount of five articles, out of which solely one deals with a mainly literary question, i.e. a favourable review of the novel *August* (1930). The remaining four discuss various facets of his personality. I shall mention them all in the following lines, in an attempt of a brief analysis. That is to say, I will pinpoint significant information, meanwhile trying to compare and contrast them, inasmuch as possible.

Let us begin with *Knut Hamsun Turned Seventy* (“Knut Hamsun a împliniți șaptezeci de ani”), another unauthored article. Published in 7th August 1929, a representative year for the international reception of Hamsun, the article comments the German Festschrift, i.e. a celebratory writing dedicated to Hamsun, at his seventieth anniversary (4th August). I used the term *German* on purpose, in order to identify which Festschrift the article is referring to. To be more specific, there were two such writings on this occasion: one edited in Germany by Albert Langen, Hamsun’s German editor, and one edited in Norway at Gyldendal, Hamsun’s official publishing house.

Langen’s book, a unique edition, gathers original contributions by leading names of the German culture: Thomas Mann, Hermann Hesse, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Jacob Wassermann, Stefan Zweig, Martin Buber, Arnold Schönberg, or Albert Einstein. All these acknowledge the tremendous contribution the Norwegian writer had on their own artistic development.

The Norwegian Festschrift is not much different in style, but it adds names from the universal literature, who either thank Hamsun for his influence or compare his genius to other brilliant writers, as for example Dostoyevsky. Among the contributors, we mention: Maxim Gorkij, Gerhard Hauptmann, Heinrich Mann, Thomas Mann, T. G. Masaryk - Czechoslovakia’s first president, George Sautreau, Stefan Zweig and André Gide (Ferguson, 1994: 313).

The author has chosen to structure this article so as to emphasise the geniality of the writer. The subtitle on his ascension explains the difficulties encountered in the youth years when he had to gain his celebrity under the domination of Ibsen, Bjørnson or Kielland. The subtitle on Hamsun managing to impose himself brings forth a remarkable thing: the North-Norwegian dialect used at its fullest and revived throughout his works. That is why no other writer can be said to possess a hamsunian writing, “because Hamsun’s language is nothing else than the spirit and the mystic of his people¹⁰” (“Seventy”, 1929: 1). Such a comment is fundamental for a correct understanding of his entire work. Scholars nowadays state the same

¹⁰ „Căci limba lui Hamsun nu este altceva decât spiritul și mistica poporului său.”, own translation.

and a leading study in this respect belongs again to Professor Knutsen: *Knut Hamsun and Nordland. The Long Way Home* (“Knut Hamsun og Nordland. Den lange veien hjem”, 2006).

The concluding remark of the article is that although he is surrounded by glory, he chooses a lonely life, where to be prolific in creating.

It seems that 1929 had an echo for a positive reception in the Romanian culture. I say this because, prior to the publication from August, we find one in February, yet again unauthored: *Visiting Knut Hamsun. The Wife of the Great Novelist Recalls Events from the Life of her Husband* (“O vizită la Knut Hamsun. Subtitlu: Soția marelui romancier povestește întâmplări din viața soțului ei”). Curiously, the reason of the visit was the anniversary to come. As explained earlier, Hamsun was reluctant to strangers and did not enjoy talking about himself. Here is the welcoming reply (the only one, in fact) for the interviewer: “I think my life is of no interest to the wide public. Time is no longer of any interest to me. I only have a deep shame for all the praise bestowed on me¹¹” (“Wife”, 1929: 1). Consequently, the American journalist tried to obtain some further declarations from Marie Hamsun, the well-known wife. In short, she explains that although her husband leads an isolated life, he is a loving father and a deep psychologist: “Weird! He never leaves our backyard, yet his novels have such a wide horizon!¹²” (“Wife”, 1929: 1). A last aspect stated is that her husband refuses the interviews because he is unable to remember data of key facts in his past.

Two years after this debated anniversary, i.e. in 1931, Eugen Jebeleanu is still confused about Hamsun’s refusal to partake at the famous manifestations. The main idea of his intervention called *Knut Hamsun Helps His Fellows* (“Knut Hamsun își ajută confrății”), is the financial aid offered by the Norwegian to various institutions in his country. All these acts after a youth dominated by difficulties. Now that he is rich and famous, he forgets not those in needs (Jebeleanu, 1931: 1). I stopped at this article from two reasons. The first would be to show that Hamsun’s attitude towards those manifestations was still creating controversies two years after. The second reason is the personality of Eugen Jebeleanu. He was poet and translator but also collaborator of *Rampa*, where he signed the section entitled *Varieties* (“Varietăți”). This section is responsible with news from abroad, translations, thenceforth many of the articles dealing with Hamsun are to be found here (Zaciu, Papahagi and Sasu, 1998: 687).

As explained earlier, there is solely one review within a time span of four years (1929-1933), which led us on concluding that the light was now set on his personality. I do not intend to insist on this review, but a few facts are still necessary to mention. The article *The Wanderer Who Wanted to Amaze Everyone. Reading Knut Hamsun’s New Novel “August”* (Rătăcitorul care vroia să uimească pe toți. Cetind noul roman al lui Knut Hamsun ”August”), states that the novel *August* (1930) continues *Wayfarers* (Landstrykere), “a book appeared approximately four years ago¹³” (Nistor, 1933: 1). This lack of precision suggests insecurity in the process of documentation. Indeed, the information is wrong, because there are only

¹¹ „Cred că viața mea nu prezintă nici un interes pentru marele public. Timpul nu mai prezintă nici un interes pentru mine. Mi-a rămas numai o profundă rușine față de laudele ce mi se aduc”. own translation.

¹² „Ciudat! El nu părăsește nici odată curtea noastră și totuși romanele sale au un orizont atât de larg!”, own translation.

¹³ „carte apărută acum vre-o patru ani.”, own translation.

three years between the novels: *Wayfarers* was published in 1927. Furthermore, it is the second part of the trilogy, which also includes *The Road Leads On* (Men Livet lever, 1933).

At any rate, I find the next article of greater effect for the purpose of the present study. Still in 1933, *A Journalist Enters Knut Hamsun's house for the First Time* (“Un ziarist pătrunde pentru prima oară în casa lui Knut Hamsun”) continues the line of analysis started in 1929. The context is the same: a young writer this time, from Czechoslovakia, is allowed to take photos at the famous Nørholm, in the autumn of 1932. As the celebrity refuses any contact to the stranger, the latter is glad to obtain some information from the wife and the daughter, Ellinor. Here is a summary of his notes: Marie Hamsun is seen as a beautiful and a noble woman, somehow sad at times. She recalls how she was rehearsing for a hamsunian play when the author himself came and totally conquered her, determining her to quit acting for marrying him. Later on, he is given the chance of entering the mansion, where he notices that the writer's office has a Spartan aspect and is completely separated by other rooms. The article ends with a phrase that I would also like to use in the end of its analysis. More precisely, the journalist discovers a letter addressed to Georg Brandes, a Norwegian critic contemporary to Hamsun. In it, the two seemed to have a controversy on defining *culture*. While for Brandes it consisted in assiduous reading, Hamsun questions him: “Isn't culture only an education of the heart? I am a peasant, I own no diplomas...”¹⁴ (“Journalist”, 1933: 1).

All the articles spanning 1929-1933 could be summed up under the sign of Hamsun's intriguing personality. It seems that the authors have been more influenced by his decisions than by his literary career. Hamsun finished the *Wayfarers' Trilogy* in 1933, which was a great success in Norway. Suffice it to say, there is merely an article about *August*, incomplete in its turn.

Approaching the end of our study, two articles are left in 1934. One without direct reference to Knut Hamsun, namely an editorial about the role of imagination in the process of writing. It is entitled *Don't Destroy Imagination* (“Nu distrugeți imaginația!”) and it insists on the fact that personal experience – here is included *Hunger* – restrains imagination (Robot, 1934: 1). The other one, *The Hamsun Case* (“Cazul Hamsun”) is an editorial about the purpose of art in general, and literature in particular. It is based on Hamsun's last novel from *Wayfarers' Trilogy*, *The Road Leads On* (“Men livet lever”, 1933). The book is mentioned in its German translation, *Noch Jahr und Tag*, published at Langen und Müller, Berlin, once again consolidating German as a leading contact culture for us. The accent is on the tragic death of the hero, so as to highlight the idea that art does not have to portray only pleasant situations. It has to preserve its power of inspiring, creating and making sense without being influenced by exterior events (Alfons, 1934: 1). In this point, one may question himself/herself why there are so poor information in 1934, as compared to the previous periods. The simplest explanation would be that Hamsun published his next novel only in 1936. I am referring to *The Ring is Closed* (“Ringen sluttet”). In any case, year 1934 leads us towards the end of our analysis of Hamsun's reception in *RaNi*. The solely argument is the lack of articles after this point. Had it been otherwise, our investigation would have surely continued.

¹⁴ „Nu e oare cultura numai o educație a inimii? Eu sunt un țăran, n'am diplome...”, own translation.

Although the current inquiry is based on a small sample of articles, the findings allow us to draw more than one conclusion. They first of all suggest that the Norwegian writer has been the subject of twelve articles in the cultural magazine *RaNi*, during fourteen years. Quantitatively, this indicates a constant interest. The analyses are quite satisfactory from a researcher's point of view, even if most of them are at some point inaccurate. That is why a study like the present one is useful: it is meant on discussing all the aspects encountered in these articles, so as to underline their main purpose.

A second remark would be that we have a twofold perspective on the hamsunian phenomenon. On the one hand, the literary success, embraced with excitement in the articles spanning 1920-1929, on the other hand, his personality, creating controversies all way through 1933. Nonetheless, this sort of negative publicity has maintained a continuous debate, keeping Hamsun in the centre of attention. Another thing to add is that the titles make direct reference to the content and some of the authors are representative figures in the Romanian culture.

This study is not a complete overview of Hamsun's reception in the 1920s. It was conducted on the articles in *RaNi* in order to restrain the area. Nevertheless, I strongly believe that it has gone some way towards enhancing our understanding of Knut Hamsun's authorship and reception in the 1920s.

Bibliography

Books

Caragiale, Ion Luca (translator). *Hamsun, Knut: „Pan”*, translation from German, București: Editura Viața Românească, 1920.

Ferguson, Robert. *Gåten Knut Hamsun*, Oslo: Aventura Forlag, 1994. (*Enigma. The Life of Knut Hamsun*, translation from Norwegian)

Hangiu, I. *Dicționar al presei literare românești (1790-1982)*, first edition, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1987. (*Dictionary of Romanian Literary Press*, translation from Romanian)

Knutsen, Nils Magne. *Knut Hamsun og Nordland. Den lange veien hjem*, Tromsø: Angelica Forlag, 2006. (*Knut Hamsun and Nordland. The Long Way Home*, translation from Norwegian)

---. *Litteratur i Æventyrland*, Tromsø: Angelica Forlag, 2013. (*Literature in Wonderland*, translation from Norwegian)

---. *Mørkets og kuldens rike. Tekster i tusen år om Nord-Norge og nordlendingene*, Tromsø: Cassiopeia, 1993. (*The Empire of Darkness and Cold. Texts in Thousands of Years about Northern Norway and Northerners*, translation from Norwegian)

Popescu, Monica. „*Rampa* – primul ziar cultural românesc.” *Revista română de istorie a presei*. Marian Petcu (ed.). București: Asociația română de istoria presei, 2007, 34 pages. (*„Rampa” – The First Romanian Cultural Daily*, translation from Romanian)

Răduică, Georgeta and Nicolin Răduică. *Dicționarul presei românești (1731-1918)*, București: Editura Științifică, 1995. (*Dictionary of Romanian Press*, translation from Romanian)

Sletten Kolloen, Ingar. *Hamsun Erobreren*, Pössneck: Gyldendal Norsk Forlag, 2005. (*Hamsun, The Conqueror, or Knut Hamsun: Dreamer and Dissenter* – both volumes - translation from Norwegian)

---. *Hamsun Svermeren*, Pössneck: Gyldendal Norsk Forlag, 2005. (*Hamsun, The Dreamer, Knut Hamsun: Dreamer and Dissenter* – both volumes - translation from Norwegian)

Zaciu, Papahagi and Sasu. *Dicționarul Scriitorilor Români R-Z*, București: Ed. Albatros, 2002; A-C, București: Ed. Fundației Culturale Române, 1995; D-L, București: Ed. Fundației Culturale Române, 1998. (*Dictionary of Romanian Writers*, translation from Romanian)

Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919 – 1944). vol. III, întocmită de: Ana-Maria Brezuleanu, Ileana Mihăilă, Viorica Hișcov, Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu, București: Ed. Saeculum I.O., 2000. (*The Bibliography of the Relations the Romanian Literature Has Had with Foreign Literatures in Periodicals*, translation from Romanian)

Publicațiile periodice românești (ziare, gazete, reviste). Tom. III. Catalog alfabetic: 1919-1924. Descriere bibliografică de Ileana Stanca Desa, Dulciu Morărescu, Ioana Patriche, Adriana Raliade și Iliana Sulică. Postfață de Gabriel Ștrempel. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987. (*Romanian periodicals - newspapers, gazettes and magazines*, translation from Romanian)

Articles

Alfons, A., “Cazul Hamsun”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, XVII, nr. 4807, 21 ian., 1934: 1. (*The Hamsun Case*, translation from Romanian)

Cerbu, E., “Câteva cuvinte despre Knut Hamsun. Premiul Nobel pentru literatură”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, IV, nr. 881, 1 oct., 1920: 1. (*A Few Words about Knut Hamsun. Nobel Prize for Literature*, translation from Romanian)

Dianu, R., “Citind pe Hamsun”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, VIII, nr. 2275, 31 mai, 1925: 1. (*Reading Hamsun*, translation from Romanian)

Fundoianu, B., “Knut Hamsun. *Pan*, traducere de Luca Ion Caragiale ”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, V, nr. 987, 11 feb., 1921: 1. (*Knut Hamsun. "Pan"*, Translation by Luca Ion Caragiale, translation from Romanian)

Jebeleanu, E., “Knut Hamsun își ajută confrății”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, XVI, nr. 4014, 11 iun., 1931: 1. (*Knut Hamsun Helps his Fellows*, translation from Romanian)

Nistor, Bazil V., “Rătăcitorul care vroia să uimească pe toți. Cetind noul roman al lui Knut Hamsun “August””, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, XVI, nr. 4750, 11 nov., 1933: 1: Cărți și idei. (*The Wanderer Who Wanted to Amaze Everyone. Reading Knut Hamsun's New Novel "August"*, translation from Romanian)

Robot, Al., “Nu distrugeți imaginația!”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, XVII, nr. 5013, 28 sept., 1934: 1. (*Don't Destroy Imagination*, translation from Romanian)

Unauthored articles

“Knut Hamsun a împlinit șaptezeci de ani”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, XIV, nr. 3461, 7 august, 1929: 1. (*Knut Hamsun Turned Seventy*, translation from Romanian)

“Knut Hamsun dramaturg”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, XII, nr. 3026, 24 feb., 1928: 1. (*Knut Hamsun, Playwright*, translation from Romanian)

“O iarnă în pădure”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, V, nr. 1029, 1 apr., 1921: 2-4. (*A Winter in the Forest*, translation from Romanian)

“O vizită la Knut Hamsun. Soția marelui romancier povestește întâmplări din viața soțului ei”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, XIV, nr. 3322, 18 feb., 1929: 1. (*Visiting Knut Hamsun. The Wife of the Great Novelist Recalls Events from the Life of Her Husband*, translation from Romanian)

“Un ziarist pătrunde pentru prima oară în casa lui Knut Hamsun. De vorbă cu fîca și soția marelui scriitor - scrisoare a lui Hamsun către Georg Brands”, *Rampa Nouă Ilustrată (RaNi)*, XVI, nr. 4762, 25 nov., 1933: 1. (*A Journalist Enters Knut Hamsun's House for the First Time*, translation from Romanian)

‘CONFINING’ LITERARY’ TEXTS: CENSORSHIP AS A GLOBAL PHENOMENON**Ana-Maria Pâcleanu, PhD Candidate, ”Dunărea de Jos” University of Galați**

Abstract: Literature is considered a form of art, but it can also be the illuminating element causing revolt or a powerful means of manipulation and propaganda. The intention of any kind of authority is “to safeguard their own power” (Müller in Müller, 2004: 4) over what reaches or is likely to reach the public. Consequently, controversial texts have required intervention from the authorities. In the present paper, literature shall be considered in its socio-political context, in various periods of perception and reception, for a further analysis from the linguistic and stylistic points of view. The focus is on literary works that have been considered controversial in the more general frame of political influence, but also as far as mentality or social norms in English-speaking countries are concerned.

Keywords: controversial, politics, social, linguistics, stylistics.

1. Introduction

Censorship is a widespread phenomenon present in all cultures and all ages. Be it monarchy, democracy or communism, political regimes are responsible for most of the actions that have implied control and restriction of freedom of speech. Yet, one should not disregard the social and moral implications and the reasons why censorship intervenes. Sometimes the social aspects are just pretexts for censoring what does not fit the interests of the regime. As far as the present literature is concerned, censorship has intervened in both the source and the target texts (of English or American authors). States and other religious or non-religious organizations and moral crusaders claim to ‘protect’ citizens and their morality and social status from *vulgarity*. A difference is to be made here between *vulgar* (*versus moral*), that is unacceptable to the standards of a community or members of a certain group, and erotic or taboo literature – that contains “graphic sexual descriptions” (Sova, 2006: xi). The latter will not be considered in this study.

Language and social or political phenomena are connected to a great extent. Literature uses language in order to illustrate, or to imitate reality and its most various aspects. Analysing prominent features of banned books is particularly interesting inasmuch as literary discourse has pragmatic and rhetorical effects when the use and distribution of linguistic units give birth to concepts or ideas that are controversial. Moreover, controversial and forbidden structures can be considered those that defamiliarise, that give a certain dynamic to the text by breaching norms or conventions from the linguistic, social and political points of view. For a better understanding of these aspects one should consider **interpretation**, one of the three stages identified by Robert Scholes’s when having to deal with a literary text. Preceded by **reading** and followed by **criticism**, it shows how “textual details link to broader cultural codes and recognizes the text as an ideological instrument” (Scholes, Phelan and Kellog, 2006: 293). These steps are not taken only by experienced readers, but by any type of audience, and denying access to a proper first step – i.e. reading the original literary work – affects reception and thus criticism. The addressee is (partially or totally) deprived of the message and of the right to interpret and maybe to react to the real state of affairs the fictional discourse alludes to. Therefore, it is necessary to look into the way texts (and their translations) have been perceived at the cultural level and from the linguistic point of view.

2. It does happen everywhere. Norms, rules and re-shaped canons.

It is generally known that censorship implies control. Individuals' control over their feelings and actions might be considered the first instance of control and of self-censorship. Nevertheless, people make statements, react or behave according to their inner norms, rules or canons but also to those established by the society they belong to. Power (of any kind) is preserved by means of domination and through norms and correspondent measures like censorship – the process of selecting what is to be made public so that no kind of information harms the political regime, the society, community or group.

Starting from Foucault's idea that power presupposes resistance, theorists point out that resistance is "what power works on and through" (Nealon, 2008: 104). There is the same reciprocal relation between censorship (as a manifestation of power) and resistance. Despite the multitude of definitions of censorship and the opposing views related to its utility, drawbacks and consequences in many fields, the most significant features of this phenomenon are the following: it is a matter of silencing or repression; it takes place within different discourses; makes use of various apparatuses (Kuhn in Müller, 2004: 226); it is omnipresent and sometimes inevitable (Holquist in Müller, 2004: 228). Also, as any phenomenon related to humans and their existence and actions, there will always be two poles – soft censorship vs. incarceration or death sentence, temporary vs. permanent, partial vs. total – and the in-betweens. In this sense, different historical, social, religious and, most of all, political contexts shall be taken into consideration below.

Since there are always elements that cause discontent to authorities, organizations or individuals, instances of censorship have been recorded all over the world. For example, in democratic states censorship is less frequent, but it does exist, whereas in communist and fascist countries, the totalitarian regimes impose their mentality, reject democratic (capitalist) ideas and prevent people from being influenced by the ideology of other states. All these because democratic states disagree with the principles of "sacrificing individual opportunity for equality of result" or for the state (Decker, 2004: 75). In the United States, literary texts have been challenged and censored for reference to the communist ideology (George Orwell's novel *1984*). Similarly, in communist Romania, during Gheorghe Gheorghiu-Dej's presidency, access to anything that was related to the West and "the rotting culture of capitalist countries" (Petcu, 1999: 167) was strictly denied.

Limiting access to information and denying freedom of speech is often associated with norms, rules or canons. Norms are analysed in many fields and there are many instances when norms and their equivalents apply to censorship. The first approach (and related terminology) considered important for the present study is that of logician Georg Henrik von Wright. In *Norm and Action*, the author brings into discussion the **prescriptive** feature – a characteristic of norms like laws. These "lay down regulations for the conduct and intercourse of men" and "are aimed at influencing behaviour" (1982: 19). State laws and norms, together with social and moral norms, are of great importance because, as the same theorist asserts, "when men disobey the laws, the authority behind the laws tries, in the first place, to correct the behaviour of men. Sometimes, however, the authority alters the laws — perhaps in order to make them conform more to the capacities and demands of 'human nature' ". Human nature entails **will**

to power, described by Nietzsche, who acknowledged the existence of a type of “decadent will to power” and of a strong, healthy one (Magnus and Higgins eds., 1996: 341).

The relationship between norms and power lies in the fact that norms have the purpose of **permitting, prohibiting or ordering** (von Wright, 1982: 103), thus acting in the interest of the authorities as a means of dominating and imposing power. What is not permitted is usually subject to censorship, i.e. prohibited or banned. In addition, norms are normally conformed with when “hierarchical structures for monitoring” apply official regulations, institutionalization and the “administration of the control procedures in place” Müller (2004: 13). As opposed to norms imposed by the regimes, social norms seem lighter. Behavioural uniformity is an aspect that results from the application of this typology of norms (especially the moral ones) and the best example in the case of this study would be the public’s perception of texts that are morally controversial, a thing that depends on the reception of a certain literary work in a particular spatial and temporal medium (see “powerful situations” discussed by Mischel in Terry and Hogg, 2000: 101). Two relevant types of actions that are related to norms compliance are “invoking the duty to obey” or using force for enforcing norms. (Rousseau in Railton, 2003: 324). An example in this sense is Salman Rushdie’s controversial novel *The Satanic Verses*, censored on religious grounds. In the Qu’ran Muslims are asked to “obey Allah and the Messenger” or to “obey Allah and those in authority among” them (in Draz translated by Haleem, 2000: 85). This might be understood as obedience invoked by a certain subject or authority. By contrast, the *fatwa* against Salman Rushdie can be interpreted as an extreme means of enforcing the Muslim norm stated in the Qur’an.

Canons are also meant to improve, regulate, normalize and to select what is right. This selection may be based on the criteria a culture, a people (or the authority representing them) considers representative and worthy of being preserved and promoted. Canons and censorship entail one another and they both refer to norm preservation and compliance. Nevertheless, a canon is not always imposed by sanctioned institutions and authorized personnel, but it is used by censorship “towards its own ends” and “it becomes a weapon for the censor by providing a yardstick against which to measure cultural products” (Müller, 2004: 13). In socialist countries “censorial judgments (often) reflect values transported through canons” (Müller, 2004: 13). Furthermore the censorial judgments can cause a re-shaping of canons in the interest of the political or the moral authority. For example, art and literature in communist Romania had to be planned (like industrial production) in order to attain the purposes of the political regime. Aesthetic and cultural criteria were ignored in favour of very basic concepts and language. Hence art and literature would become means of communist education and communist conscience (Petcu, 1999: 171).

Rules, norms and (to a certain extent) canons regulate and this occurs in all the fields of human activity. Therefore, it is worthy of note how different categories of norms and rules, when imposed, occurred in the cultural environment, in particular in the field of literary creations and at different levels or stages.

3. Types of censorship and its *propitious* environments

Power and censorship are two concepts that entail one another and are explained one through the other. As Foucault puts it, exercising power is productive. It results in ideas, concepts and the structures of institutions because ‘it “excludes”, it “represses”, it “censors”,

it “abstracts”, it “masks”, it “conceals”. In fact, power “produces reality; it produces domains of objects and rituals of truth” (Foucault in McHoul and Grace, 1993: 64). The French philosopher goes on to analyse types of power (legal, economic, administrative, military etc) in terms of its techniques or methods of exercising power. Censorship, one of the best known and studied techniques, is normally perceived as something negative inasmuch as it “affects the quality of every life – aesthetically, emotionally, socially and politically” and it is “international, pervasive and continuous” (Karolides, 2005: xx). Consequently, we can go a bit deeper into the concept of censorship by making clear classifications of censorship according to different criteria. Müller gives a very simple and clear definition – “discourse regulation which influences what can be said by whom, to whom, how, and in which context” (2004: 1).

The measures that regulate social interaction and communication can be carried out by different types of authorities (people or institutions) i.e. cultural institutions (the church, libraries and other organizations) or the state. Therefore, we can distinguish between cultural and governmental censorship.

According to the moment when censorship is applied, we can distinguish three types: pre-publication, also called *a priori* censorship (Troncota, 2006: 17), preventive censorship or licensing, (where a message intended for the audience does not reach it in the original form or is completely forbidden), post- publication censorship (that implies “curbing the dissemination and reception of the material after it has been published”) and self censorship (Müller, 2004: 4). In this sense it is also worth referring to Foucault’s assertion that interdiction takes three forms: asserting that x is not allowed, forbidding that x is made public, denying the existence of x (my translation of “affirmer que ca n'est par permis, empecher que ca soit dit, nier que ca existe” (Foucault in Müller, 2004: 7). As regards the subjects or participants in the act of censorship, censorship can be defined as an “authoritarian intervention by a third party into an act of communication between the sender of a message and its receiver” (Müller, 2004: 11). At the literary level, censorial measures can address the author (strategies *ad personam*) and the literary text itself. Two other terms employed for referring to subjects, but also to the banned product, are castration and security. These refer to some of the principles censorship is based on. Security refers to the idea that what the public does not know cannot ‘hurt’ them and is related to governmental censorship and to the institutions that hold data bases of information that must, under no circumstances, be made known to the public (Green and Karolides eds., 2005: xx). Castration (practiced both by the state and by cultural institutions) is based on the principle that only certain individuals have the right to regulate and impose what others can access. Therefore, controlling cultural products almost always entails political control and vice versa.

Constitutive (structural) censorship includes sociological and constitutive processes (the norms and the expectations for behavior) and has a particular importance for the levels of discourse at which it operates. Regulatory (institutionalized, interventionist) censorship regards the existence of a censor and of a censored act carried out by a “sovereign subject” who “exercises power instrumentally on another” (Butler quoted in Müller, 2004: 5).

As regards the political regimes that impose norms and ban what does not fit their ideology or interest, we can note the existence of democratic and totalitarian censorship. Green identifies three examples of cultures/states in which censorship takes place differently:

“the West” (America, Britain and some countries in Europe), the Soviet Union (the most representative repressive culture), and states like France and Holland, where censorship is almost intangible (2005:xxi). Consequently, censorship is said to ‘work at its best’ (mostly *a priori*) in totalitarian contexts where censored books ranging from the Bible (“the section on religion must contain only anti-religious books” – *Index of the Soviet Inquisition*) to literature and films (Green and Karolides, 2005: 50). All these states have exercised their power and thus enforced censorship through laws, monitoring institutions, police or security agencies. All in all, the most relevant criteria in censoring cultural products are social, religious and political. Therefore, in the present paper, literature will be described as morally (socially), religiously and politically controversial.

5. Effects of Censorship on English and American literature

Democracy in general, and in the U.S.A (the land of freedom) in particular, have always been associated with the concept of freedom of speech, whereas totalitarian regimes are still perceived as synonymous with censorship and restriction. Nevertheless, at all times, power (be it democratic or totalitarian) entails “establishing and maintaining control”, “limiting and denying information”, “barring debate and criticism”, “hedging freedom of expression through constitutional exceptions” and empowering authorities to “impede individuals and media organizations from exercising freedom” (Green and Karolides, 2005: xv). All the above mentioned interventions are part of censorship.

Governmental and cultural censorship (Green and Karolides, 2005: xviii) refer to the institution that censors texts. On the one hand, there are the social and religious contexts in which what is moral/amoral is established by institutions like church, schools or organisations that fight against vice and, on the other hand, there are the political regimes that decide what is injurious and promote texts that praise the ideology and the achievements of political parties and their representatives. Therefore, labeling something as injurious or controversial depends on the extent to which a literary work damages the image of authorities. The linguistic elements in certain literary works are the ‘*scripta manent*’ protest by explicitly revealing certain aspects or by alluding to or mocking them. Many literary works have been legally banned or removed from school curricula and libraries, condemned by churches or rejected by publishing houses (Sova, 2006: x) as it can be seen in the following table.

No	Literary work and author	Subject	Intention	Literary form	Censorship years and place	Reasons for censoring	Examples of controversial structures
1.	<i>Animal Farm</i> (George Orwell)	Animals take over a farm by chasing off the man and by creating their own society and rules.	Protesting against totalitarianism	Satirical novel	Banned from teaching in schools in 1987, in the U.S.A. Moscow 1977 not displayed at the book fair United Arab Emirates 2002	Political theories (it seemed to support communist ideas). Publishers refused to publish it due to the resemblance with the Russian regime.	“all the evils of this life of ours spring from the tyranny of human beings...”(Orwell, 2013:5) “Bravery is not enough [...] Loyalty and obedience are more important” (Orwell, 2013: 41) “various unforeseen shortages began to make themselves felt.” (Orwell, 2013: 46) “the pigs had acquired the money to buy themselves another case of whiskey”(Orwell, 2013: 91) “The long hours on insufficient food were hard to bear” (Orwell, 2013: 85)
2.	<i>Brave New World</i> (Aldous Huxley)	A perfect society where everything is done mechanically. Science, sex and drugs become more important than human reason and emotion.	Explained in <i>Brave New World Revisited</i> : “Brave New World was written before the rise of Hitler to supreme power and when the Russian tyrant had not yet got into his stride” (Huxley, 2001: 7)	Dystopian novel and also satire of society	In the U.S.A. in the 1960s (and challenged in 1988, 1993, 1955 in several states) South Africa the mid-1970s. Russia - only four chapters available before 1990) (Diakonova in Bloom ed., 2002: 114)	Religious and social reasons (suppressed on the grounds of secular humanistic elements : evolution, drug use, sex and other negative topics) Fatalistic, depressing and negative. (Karolides, 2005).	“not philosophers but fretsawyers and stamp collectors compose the backbone of society” (Huxley, 1998: 1) “every egg will grow into a perfectly formed embryo, and every embryo into a full-sized adult. Making ninety-six human beings grow here only where one grew before. Progress.” (Huxley, 1998: 2) “you should see the way a negro ovary responds to pituitary! It’s quite astonishing when you’re used to working with European material” (Huxley, 1998: 3) “<<Euphoric, narcotic, pleasantly hallucinant.>>[...] <<What you need is a gram of soma>>” (Huxley, 1998: 25).
3.	<i>Fahrenheit 451</i> (Ray Bradbury)	Totalitarian system in which books and intellectuality are dangerous and useless and therefore eliminated	Condemned censorship and expurgation	Dystopian novel	1986-The U.S.A. (in schools) 1967 - the publishing house eliminated words like hell, abortion and damn (75 passages modified in the version to be sold in high schools at the same time with the ‘adult’ version 1973-1979- only the expurgated version was published	Social reasons- negative aspects of life (abortion, suicide, depression etc.)	“All the minor minor minorities with their navels to be kept clean” (Bradbury, 2008: 27) . “poetry and suicide and crying and awful feelings, poetry and sickness; all that mush” (Bradbury, 2008: 47) “Don’t step on the toes of the dog lovers, cat lovers, doctors, lawyers [...], Mormons, Baptists, Unitarians, second generation Chinese, Swedes, Italians, Germans, Texans...” (Bradbury, 2008:27) “think of your first husband divorced and your second husband killed in a jet and your third husband blowing his brains out [...] of the dozen abortions you’ve had [...] and your damn Caesarian section, too, and your children who hate your guts!” (Bradbury, 2008:47) .
4.	<i>1984</i> (George Orwell)	Life under the control of a totalitarian	Warning on the excessive control that	Dystopian novel	Ireland 1967 The U.S.A. 1965- 1982 (censorship)	Political reasons: it seemed to illustrate	Structures referring to propaganda, obedience to the dictator and the regime: “the poster with the enormous face

		n regime	political regimes could exercise on many aspects of people's lives.		manifested mainly in schools)	communism in a favourable light. Challenged for being pro-communist, but then banned in the URSS because of excessive reference to the Soviet Union.	gazed from the wall. It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption beneath it ran.” (Orwell, 2008: 3) “the Thought Police plugged in on any individual wire...” (Orwell, 2008: 5) “WAR IS PEACE. FREEDOM IS SLAVERY. IGNORANCE IS STRENGTH.” (6)
5.	<i>The Satanic Verses</i> (Salman Rushdie)	Good and evil, doubt and loss of faith.	“the migrant condition” (Rushdie in Bald, 2006: 292)”, “migration, its stresses and transformation” (Rushdie in Bald, 2006: 295)	Novel-magic realism	1988- present (in Islamic countries or where the Muslim population is predominant or negligible) South Africa the mid-1970s	Religious reasons: Blasphemy (insulting to Muslims)	“condemned to this ending but also angelic devilish fall” (Rushdie, 2000: 4) “What a hell? [...] You don't see her goddamn Bokhara rug?” (Rushdie, 2000: 7) “he of the seven wives who were happy enough to have only one night of duty each per week [...] he poured red wine [...] and then, bloody goddamn, as he caught at her hand and began to kiss [...], rolling all over it so that the cheese and cold cuts and pâtés were crushed beneath the weight of their desire” (Rushdie, 2000: 158, 159)

6. Morality and Amorality. Literary-linguistic, social and religious contexts.

Moral is often explained as relating to what is right or wrong behaviour, and considering the difference between good and evil, but it became more common for the issue of morality and amorality to be referred to from the point of view of what is obscene, not of what is socially right or wrong. Consequently, the non-erotic texts that will be brought into focus here were considered obscene because the authors “did not conform to the social expectations of their censors” or “the ideas and the language used are socially unacceptable”. (Sova, 2006: xii). The category that refers to religiously unacceptable concepts complete the list and the analysis of literary works that contain morally questionable elements.

Theorists have associated the social criterion with all the structures that can be offending to individuals, minorities or institutions and organisations. As already mentioned, books are considered vulgar when allusions or rather isolated instances of sexuality occur or “because of language, racial characterization or depiction of drug use, social class or sexual orientation of characters or other social differences [...] viewed as harmful to readers” (Sova, 2006: xi). All these aspects may be unacceptable to specific categories of the general public. Morality and its opposite is related to the concept of norm. Nowadays, the term ‘moral’ does not refer to custom as its Latin equivalent *mos* (from which the term derives). The suggestion von Wright gives, to characterise moral norms as *sui-generis* i.e. ‘conceptually autonomous’ (von Wright, 1982: 30), might apply to the situation in which each institution or community defines what is contrary to their mentality, norms and interests by relating everything to their social characteristics like class, race, sexual preferences, lifestyle and the like. Language used

in controversial novels implies the use of both controversial *langue* and *langue*. These two concepts refer to language “as an abstract system” and respectively the way this system is used (Cruse, 2006: 91). Consequently, terms are controversial because of the meanings they acquire in a certain historical, social, religious or political context. Studying the controversial terms and structures from the semantic point of view (the context-independent aspects of meanings) implies studying the lexemes, but the pragmatic perspective is more important inasmuch as the words and structures acquire their status of controversial (vulgar structures) in a “physical and social setting of the speech event” (Cruse, 2006: 136). The speech act can be understood here as the one in the novel (the fictional state of affairs), but also that of the context in which the novels were written. In this sense, it is worth noticing the third section of the table, that refers to the intention (declared by the authors themselves in essays, prefaces, interviews and so forth, or implicitly embedded in the fictional discourse). Therefore, there is a reciprocal relationship between the language used and its context(s). On the one hand allusions, mockery, satire, irony and the like are the ‘product’ of discontent at a certain state of affairs. On the other hand, the use of these literary devices and their linguistic ‘tools’ cause discontent in certain groups or communities. In order to illustrate the context-independent aspects of meaning and the social and physical contexts of the ‘speech events’, short analyses of the literary texts mentioned above shall be provided here. As regards reasons for social and religious banning, some illustrative novels are *Fahrenheit 451* by Ray Bradbury, *Brave New World* by Aldous Huxley and Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*.

Fahrenheit 451 and Brave New World

Ray Bradbury’s dystopian novel has been on many lists of challenged and banned books. The reasons for challenging and banning this book often referred to the amorality displayed when addressing social issues like: lack of feelings in family relationships, drug use, abortion and so forth. Nevertheless, there is a double effect of the subject matter because it is the censorship itself that dehumanises and estranges people (both in the fictional discourse and in the real context).

The real socio-historical context is the period after World War II. Bradbury chose to depict the circumstances in which a book-destroyer realizes that his family life and profession are a mistake. The author depicts aspects of life in a world where ‘intellectual’ is a swear word. In doing so, he is not limiting the literary technique to a simple story-telling. The characters are described by means of their negative actions: the protagonist’s wife’s drug addiction, the indirect crimes (people who get burned together with their books) or abortion practices (Mildred’s friends), driving at very high speed and the like. Contradictory human nature and feelings are often illustrated in the text by terms (taken both as independent lexemes and in their fictional contexts) that are said to make literature vulgar: *damn*, *hell*, *suicide*, *abortion* or the words referring to nationality (Swedes, Germans), religions (Baptists, Mormons) or other groups (cat lovers, dog lovers). The latter three categories are particularly controversial in the contexts they were used (see the table). For instance, “navel” (“All the minor minor minorities with their navels to be kept clean”) (Bradbury, 2008: 27) is one of the words that, isolated from the context does not seem controversial, but it was nevertheless replaced by another term maybe because of the immoral connotation to sensuality (Sova, 2006: 134). The fact that the novel was banned from school libraries can make us think that

the word was somehow understood as taboo in a scholar environment, maybe because it stands for the human body (synecdoche). This might also be the reason for publishing an adult version along with the expurgated one. Nonetheless, in a social context, the real problem of this excerpt could be the structure “minor minorities”. This structure can be considered labeling and therefore offending and improper from the moral point of view. The intention of the writer (and maybe another reason for censoring the novel) is easy to grasp from the subject matter and the text itself. By alluding to a world in which technology becomes more important than human feelings and experience, the author criticises and foresees the upcoming destruction of humanity by removing original intellectual products and by ‘taking over-doses’ of technology, facts that we actually witness nowadays.

Brave New World has been considered controversial due to similar factors. Besides the concept of artificial procreation and theories of evolution that contravene moral rules in general, and church norms in particular (a subject that is still being debated nowadays), the inhabitants of the world pictured by Huxley are “created and conditioned to fit into specific social slots” (Sova, 2006: 65). It may seem obvious that this might sound like a Nazi-like ideology that cultivated the ‘canon’ of the Arian race. This kind of mentality would definitely be controversial if adopted by individuals nowadays. All these, along with other negative topics – suicide, sex for pleasure and the use of contraception (women’s contraceptive cartridge belts) – caused the novel to be banned on what is called **secular humanism**. Moreover, the individuals’ excessive loyalty to the state in the fictional context was actually meant to present to Huxley’s contemporaries the dangers of a future dictatorship, as the writer himself stated. Racism is another element that might make the text be considered morally ‘incongruous’. The excerpt about creating embryo from a *negro*’s cells (see the table) could be offensive for the public of a country like America where the population includes people of colour. In fact, the novel was banned in America and in Russia for moral and political reasons respectively.

The Satanic Verses

In the case of this novel ‘the threat to public morality’ (that the author dared to pose) is valid only when referring to Islamic mentality. Consequently we have witnessed the great success of this novel in states like the U.K. or the U.S.A. This is due to the remarkable strategy adopted by Rushdie in depicting the condition of the immigrant – the intention declared by the author in interviews in order to ‘dismiss’ the idea that he was mocking and criticizing Islamic law and religion. The writer seems to have ignored beliefs and his people’s religion for the sake of expressing thoughts and for having others read them. The use of elements from Islamic culture and religion has made this novel one of the most controversial in literature of all times. He “ran afoul of censors for irreverence in the form of satire, parody, irony, or mockery in combination with dissenting ideas on religion or philosophy” (Bald, 2006: xiii).

The blasphemy he committed has been defended in democratic states as a “sign of civilizational identity” and the protests of Muslim fundamentalists against blasphemy was condemned by representatives of Christian democratic societies because calling it blasphemy is a “constraint on the freedom of speech – on freedom itself – guaranteed by democratic

principles and by the pursuit of reason so central to Western culture” (Asad in Asad, Brown, Butler, Mahmood, 2009: 21). The extreme censorial measures against Rushdie were mostly *ad personam* (the death decree issued by Ayatollah Khomeini), but also at a literary level. The novel is still banned in Muslim countries. Despite bringing into discussion both Western and Eastern cultures, democratic states seemed to have accepted the ‘critique’ and did not censor *The Satanic Verses*. The author’s refuge has been, for many years, the U.K. even though excerpts like “proper London itself, Bigben Nelsons column Lordstavern Bloodytower Queen” (Rushdie, 2000: 41) could have been offensive. Rushdie’s “postcolonial engagement with inhabitancy and nationality” (Marzec, 2007: 154) is expressed by means of a story of two divided selves – Saladin Chamcha and Gibreel Farishta – who have dilemmas of choice and of finding themselves. For the first one, the issue is a social one, while the second is tormented by the question of believing or not in God. As Bald asserts, the most controversial excerpts are those referring to a legendary episode in the Prophet’s life (about the scribe that changed the text dictated by Mahound) and another about the prostitutes who have the names of the Prophet’s wives (Bald, 2006: 293). In addition, the constant political, sexual references and the swear words (mostly related to God and hell) aggravated the situation of this controversial novel. The presence of characters like the young Marxist film-maker or the symbol of the horns that grow on Saladin’s head – “at his temples, growing longer by the moment, and sharp enough to draw blood, were two new, goaty, unarguable horns” (Rushdie, 2000: 148) – are other examples of elements that ‘furbish’ the image of the novel as truly blasphemous and politically controversial. Thus, a close look at the *langue* and *parole* in the text, (i.e. the concepts brought into discussion and the linguistic devices used) and after taking into consideration literary critics’ views lead us to concur with Trousdale on the fact that the technique employed is to treat “‘fact’ as provable only through personal experience”, the experience of the two protagonists. Moreover the “proliferating viewpoints render even such subjective literalism difficult because the ‘incompatible’ truths of the novel cannot be reconciled” (Trousdale, 2010: 119-120).

7. Censorship and ‘linguistic means of propaganda’

The will to power, Nietzsche’s concept mentioned previously, ‘generated’ another concept that has become more and more important – politics. Commenting on Foucault’s idea about power and resistance, Jon Simons states that it “refers to the relational character of power, to the confrontation of strategies, to actions on other actions, to the apparatuses, techniques, and technologies that come up against each other and additional forces as they attempt to govern” (Simons in Falzon, O’Leary and Sawicki, 2013: 309). Consequently, power relations occur in a moment and a place where there are subjects on which power can be exercised. In literature, the material expression of power and resistance are obvious in what can be called ‘propaganda texts’ and respectively texts that are subject to control and censorship. This section of the paper focuses on texts that could be or that are subject to control due to the references (and even criticism) to political issues and the drawbacks of being under certain regimes. Nevertheless, in some texts (mostly in dystopias or satirical novels) **propaganda** is presented so as to emphasize the existence of apparatuses and techniques of manipulation and mischief. As far as censorship is concerned, the term designates here both the censorship that occurs in real world (censorship that acts not only *ad*

personam, but also the on literary text) and the one at the fictional level (**censorship** occurring as **leit-motiv** and how it is linguistically expressed). The texts that best illustrate political aspects are *Nineteen Eighty-Four* and *Animal Farm* by George Orwell .

The most accurate depiction of a society in which control and censorship are taken to extremes by political authority is Orwell's dystopia, *Nineteen eighty-four*. It displays both a subject matter that refers to censorship and linguistic evidence of the phenomenon in question. Moreover, a metatextual-like dimension, Goldstein's book (read by the protagonist – *The Theory and the Practice of Oligarchical Collectivism* – provides the text with an extra 'portion' of verisimilitude and doubles the dystopian value of the novel by its resemblance to a historical dissertation on political regimes and their actions:

"technological progress only happens when its products can in some way be used for the diminution of human liberty [...] The fields are cultivated with horse-ploughs while books are written by machinery [...] The two aims of the Party are to conquer the whole surface of the earth and to extinguish once and for all the possibility of independent thought" (Orwell, 2008: 201).

The individual lexical elements and the structures used by Orwell for describing the way his fictional society functions refer to the elements used to exercise power: the ideologies, the institutions (Thought Police, Ministry of Love, the Fiction Department), the Newspeak language, the parties, the publications (Newspeak Dictionary), the visual elements – Big Brother's poster and the regime's actions ("watch", "control", "accuse") etc:

"The new movements[...] Ingsoc in Oceania, Neo-Bolshevism in Eurasia, Death-Worship in Eastasia, had the conscious aim of perpetuating UNfreedom and INequality. These new movements, of course, grew out of the old ones and tended to keep their names and pay lip-service to their Ideology" (Orwell, 2008: 205).

Structures regarding propaganda principles and means are recurrent: "a fruity voice was reading out a list of figures which had something to do with the production of pig-iron" (Orwell, 2008: 4), "Ignorance is strength", "Big Brother seemed an invincible, fearless protector" (Orwell, 2008: 17). Possibly, this last reason (manipulative political rhetoric expressed through propaganda ideas) was the straw that broke the camel's back for the novel to be censored before and after publication, banned in the libraries (of high schools) in the U.S.A. for the explicit reference to totalitarianism and its violent practices and details related to sexual relations. Unlike the dystopian novel, *Animal Farm* was banned because it protested against totalitarianism, as the author himself confessed: "Every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly against totalitarianism. *Animal Farm* was the first book in which I tried, with full consciousness [...], to fuse political purpose and artistic purpose into one whole." (in Karolides, 2006: 42) *1984* is Orwell's explicit protest, while his satire is the implicit one. The evidence is the subject matter – an independent animal society – , and the characters that are predominantly animals. The hierarchical organization is similar to that of a communist state, a thing that resulted in the banning of the novel in the Soviet Union on the grounds of its resemblance to the Soviet regime. One of the most striking elements is the concept of rations and shortages as opposed to the luxurious life of the dictators (the pigs breach the rule of equality): "The mystery of

where the milk went to was soon cleared up. It was mixed every day into the pigs' mash" (Orwell, 2013: 25). Total obedience achieved by means of manipulating speech completes the picture of the pigs' dictatorship: "songs, speeches, and more firing of the gun", "Napoleon had created a new decoration [...] he had conferred upon himself" (Orwell, 2013: 77). Therefore, in all Napoleon's speeches the manipulative political rhetoric becomes evident.

8. Conclusion

Violating the right to freedom of speech materialises in literature by means of censorial procedures that affect either the writer or the text, or both. The novels used as examples illustrate how and why censorship 'reacts' to the allusive, critical, explicit or implicit references to the negative aspects of life, religion or politics. Be it pre-publication or post-publication, censorship affects the text and also its reception by the public. In conclusion, what Swift called the 'sin of wits', no matter what issue addresses or criticises or the literary technique it employs, is always more or less 'punished' according to the norms authorities of any kind impose and enforce.

Bibliography

- Asad, T. ; Brown, W. ; Butler, J. and Mahmood, S. (2009) *Is Critique Secular? Blasphemy, Injury and Free Speech*, Berkley: University of California Press.
- Bald, M. (2006) *Literature Suppressed on Religious Grounds*, New York: Facts On File.
- Bradbury, R. (2008) *Fahrenheit 451*, New York: Ballantine Books.
- Cruse, A. (2006) *A Glossary of Semantics and Pragmatics*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Decker M. J. (2004) *Ideology*, New York: Palgrave Macmillan.
- Draz, M. A. (2000) *Introduction to Qur'an translated.* by Ayeshah Abdel Haleem, London: I. B. Tauris.
- Falzon, C.; O'Leary, T. and Sawicky, J. eds. (2013) *A Companion to Foucault*, West Sussex: Wiley- Blackwell
- Green, J. and Karolides, N. J.(2005) *Encyclopedia of Censorship*, New York: Facts On File.
- Karolides, N.J. (2006) *Literature Suppressed on Political Grounds*, New York: Facts On File.
- Magnus, B. and Higgins, K.M. (1996) *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Marzec, R.P. (2007) *An Ecological and Postcolonial Study of Literature from Defoe to Salman Rushdie*, New York: Palgrave Macmillan.
- McHoul, A. and Grace,W. (2002) *A Foucault Primer. Discourse, Power and the Subject*, London and New York: Routledge.
- Muler, B. (2004) *Critical Studies. Censorship and the Cultural Regulation in the Modern Age* Vol. 22, Amsterdam- New York: Rodopi.
- Nealon, J. T. (2008) *Foucault Beyond Foucault: Power and its Intensification after the 1984*, California: Stanford University Press.
- Orwell, G. (2008) *Nineteen Eighty-Four*, London: Penguin Books.
- Orwell, G. (2013) *Animal Farm: A fairy story*, London: Penguin Books.
- Petcu, Marian (1999) *Puterea si cultura. O istorie a cenzurii*, Iasi:Polirom.

- Railton, P. (2003) *Facts, Values and Norms essay towards a Morality of Consequence*, New York: Cambridge University Press.
- Rushdie, S. (2000) *The Satanic Verses*, New York: Picador.
- Scholes, R.; Phelan, J. and Kellogg, R. (2006) *The Nature of Narrative*, New York: Oxford University Press.
- Sova, D. B. (2006) *Literature Suppressed on Social Grounds*, New York: Facts On File.
- Terry, D.J. and Hogg, M.A. eds. (2000) *Attitudes, Behaviour and Social Context. The Role of Norms and Group Membership*, London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Troncota, T. (2006) *Romania comunista. Propaganda si cenzura*, Bucuresti: Tritonic.
- Trousdale, R. (2010) *Nabokov, Rushdie and the Transnational Imagination*, New York: Palgrave Macmillan.
- Von Wright, H. G. (1982) *Norma si actiune*, Bucuresti: Editura Stiintifica si Enciclopedica.

FROM FACT TO FICTION: IMAGES OF THE DICTATOR IN LITERATURE

Ramona Mureșan, PhD Candidate, Cluj-Napoca Technical University "Northern University Center", Baia Mare

Abstract: The cultural products of the communist regime or, of any type of totalitarian society must be observed in a close relation to the political circumstances of the period, since everything was governed by politics during those times. The special and unique link between culture and politics might be hard to understand from the contemporary perspectives even by an inhabitant of the former communist bloc, not to mention people who have never known a totalitarian regime.

*In these circumstances, the very image of the dictator suffers a metamorphosis when passing from fact into fiction. On one hand, there are the 'literary' works praising the mighty ruler, emphasising his qualities (more or less real) and encouraging readers to follow this almost unearthly example of perfection. On the other hand, however, there are the allusive writings, created with a high dose of ambiguity, so that the smart reader might guess the real face of the dictator, since the facts were delivered to people in a sugar-coated form. The paper deals with these two aspects and the way they meet in the literary creations from countries that have been under a totalitarian regime for a while. To exemplify the way in which the figure of the dictator is shaped in fictional works, we have chosen two Romanian novels (Barbu's **Princepele** and Sadoveanu's **Creanga de aur**) and two masterpieces of the South American writer Gabriel Garcia Márquez (**The Fall of the Patriarch** and **The General in His Labyrinth**), trying to bring to light the connection between reality, myth and literature.*

Keywords: dictator, mystification, totalitarianism, psychological profile, counterfeit

When dealing with the cultural products of a totalitarian society, one must thoroughly observe the correlation between the cultural product in itself and the socio-political context within which it was created and, possibly published or released to the public. The insidious way in which the oppressive regime has been trying to control the cultural life influenced to a high degree the artistic movement during Communism and other oppressive regimes. Making art, and especially literature, synonym to the communist propaganda, The Party lead an assiduous campaign to ideologically alter the culture, thus maintaining a climate of axiological confusion through diversions, false news, mass ideological intoxication and constant panic. All of these were reflected in the fictional writings having a dictator as a main character. A dictatorship causes extreme mutations at all levels of existence, including – to a great extent – the spiritual side of the individual. In order to be strong, a dictatorship needs to annihilate the spirit, as Eugen Barbu's main character states in his novel *Princepele*: '[...] I have corrupted them, I have taught them to steal [...]. What more could I do than forcing them to forget their mother tongue? [...] Out of seven words, three are Greek and two are Turkish. [...] Priests preach in my mother tongue. The school is Greek. The country is corrupted to the bone marrow. [...] All that was honest in this country now lies in prisons, rotting, or long perished.'¹ The above quote holds a universal truth: when language, culture and moral values are defeated, the dictator has reached his purpose.

Besides language and culture, religion represents another major concern, since it has always been a manipulation device for dictators all over the world. They either posed as martyrs of their country, or displayed a brutal adversity towards the religious teaching. The

¹ Eugen Barbu, *Princepele*, 43. (Unless otherwise noted, all translations are my own)

aspect being essential in discussing the image of the dictator, we will further refer to it in the paper.

To investigate the way in which a dictator mirrors in literature, one also needs to investigate the historical reality, focusing on the writer's function in society. Only one of the investigated literary works allows for a paralleling between the tyrant seen in his historical dimension and his fictionalized portrait. As far as the other pieces of literature are concerned, we cannot corroborate the historical discourse with the literary one. Even so, we believe to have sufficient elements to distinguish a profile of the dictator, regardless of the geographical area or the historical period of his existence. For a comparative study, we have chosen two Romanian novels (Mihail Sadoveanu – *The Golden Branch* and Eugen Barbu - *Princepele*) and two Latin-American creations (Gabriel Garcia Márquez – *The Fall of the Patriarch* and *The General in His Labyrinth*). Although the geographical distance and the distinct literary ages seem to indicate little affinity, a more profound observance brings out many similarities, due to the main theme of power. We are facing an emperor of Byzantium, Constantin the Young, the type of the impulsive leader and vengeful warrior (in *The Golden Branch*), the throbbing display of a Spanish general (in *The Fall of the Patriarch*), the excesses of a Greek prince (in *Princepele*), and the final journey of general Simón Bolívar (in *The General in His Labyrinth*). The obvious resemblance is their belonging to the large family of dictators who are rather feared than respected. A slight difference is to be made in the case of Simon Bolivar who has earned the respect of his generals on the battlefield.

The historic figures of the dictators have been fictionalized and enwrapped in an aura of myth and legend. Marquez declared in an interview that 'The theme of power has represented a constant of the Latin-American literature since its beginning, which is understandable, considering that the dictator had been the only mythical character created by the Latin America.'² This idea justifies Marquez's tendency to tap into myths, legends and fantasies, providing a sense of cyclical continuity and transforming the general into an archetype.

In *The fall of the Patriarch* we are presented a personality of uncertain origin who is said to have been conceived without manly presence: 'They knew he had no father, like the most noticeable tyrants in history and that his only known relative and perhaps the only one he had ever had was his beloved mother, Bendición Alvarado, to whom school books attributed the miraculous virtue of having conceived him without a man and being revealed in a dream the secret meaning of her son's messianic destiny.'³ He is the nameless patriarch to whom the people kneel as to a god. In contrast, Sadoveanu's character is given an identity without a correspondent in reality, although the atmosphere and the setting are well defined. Eugen Barbu is also ambiguous concerning the identity of his prince who is generically called '*the Prince*' throughout the whole narration. The absence of a specific identity makes the reader perceive them as universal tyrants who can or could have existed in any part of the world. A dictator's profile is thus shaped, for their psychology and behavior looks stunningly the same, transcending the borders of fiction.

The only certain parallel to the historical reality belongs to Marquez who portrays the great general Simón Bolívar, a character with real existence, certified by historical documents.

² Jonathan Yardley, *When a Great Novelist Turned His Pen on Tyranny*

³ Gabriel Garcia Marquez, *The Fall of the Patriarch*, 46.

However, *The General in His Labyrinth* is not a non-fictional biography of Simón Bolívar, but a fictionalization of a tumultuous life which influenced the history of Latin American nations. The Colombian writer transposes into literature the image of *El Libertador*, choosing for this purpose his last journey of Magdalena River, mainly because this part of the general's life is less known. That allows the novelist's imagination to run wild and fill the gaps of history.

The mythical and the fantastic coordinates are best exploited in the other three investigated novels. The background of these narrations is set upon a world of superstitions, old beliefs and sacred symbols or biblical references. For instance, the general would suddenly interrupt a voyage because he heard the owl singing above him, or change the day of a public appearance because his mother had found an egg with two yolks. The general is constantly worried by the tormenting feeling that something bad would happen.

The belief in old superstitions is also present in Sadoveanu's novel. Professor Stamatin, who holds the narrative function at the beginning, introduces us in an archaic, strange atmosphere: 'I believe that I will end my career here. My bones must surely get together with those of my ancestors. Every time I set foot in this innocent place, I feel emotional and I become lyrical, like a primitive. Don't laugh at me, nor judge me wrong if you hear me enchanting and invoking what for you may long be perished, but for me is still alive.'⁴ The same atmosphere is to be seen in Barbu's *Princepele*, due to the presence of two secondary characters, Ioan Valahul and Messer Ottaviano, both counselors of the prince. They read the zodiac and foresee disasters; they can tell which days are auspicious. Although they both have supernatural abilities, they use them differently. Ioan Valahul seems to be not only an initiate, but also a wise, honest man who tries to show the prince the truth about how people perceive him: 'This land is a stranger to you and I do not hide that people don't love you [...]. Their mind dreams about other rulers, from their own nation, who know their traditions and do not curse, nor rob them.'⁵

Equally honest and wise proves Kesarion Breb, the initiate character in Sadoveanu's work. His figure is remarkable for the aura of mystery that accompanies him. Kesarion, like Ioan Valahul, sees into people's hearts and is capable of interpreting the signs and foretelling important events. His knowledge derives from the memory of ancient Romanian spirit, reminding of old fairy-tales in which people and animals spoke the same language. In order to complete his initiation, Kesarion must take a symbolic journey to Egypt. This voyage actually constitutes the literary convention through which the reader is introduced in the narrative space of tyrant Constantin and his mother Irina. On returning from Egypt, Kesarion makes a stop at Byzantium where he meets a representative of the new religion, Archbishop Plato. Their dialogues reveal the manner in which two initiates communicate without many words. The end of the novel is, at the same time, the end of Kesarion's initiation when he becomes the Great Priest: 'The new Decheneus came out of the cave [...]. He was wearing round his neck, over the white clothes, the golden sign that had been adorning the old man for fifty-three years. Zalmoxis's priests, gathered during the day, kneeled before him, taking a bow. He

⁴ Mihail Sadoveanu, *The Golden Branch*, 8.

⁵ Eugen Barbu, *Op.cit.*, 60.

raised his hands upon them, looking at them with frozen eyes, knowing that he would be the last servant of the hidden mountain.⁶

Another initiation should take place in Barbu's novel but it is not completed because the alleged initiator Ottavian does not hold all the secrets. Even more, Messer Ottaviano is opposed to Ioan Valahul and, extrapolating, he proves completely different from Kesarion: 'He works with the devil. His color is Black. We do not match.'⁷ Ottaviano's influence on the Prince is overwhelming and he almost substitutes himself to the Prince by the audacity with which he gives out orders that he attributes to the Prince. From this perspective, he resembles Leticia Nazareno, the marquesian Patriarch's wife, who abuses her position devastating everything. The fabulous atmosphere lasts throughout the entire novel, since the dictator is superstitious and has weird concerns. The uncanny is also present in the epic structure, especially in two distinct episodes: the visit to Meitani's castle and the pagan carnival organized by Ottaviano. The first instance allows the Prince to enter a space filled with occult symbols and tests that the Prince must take in order to get to his boyfriend: 'a strange fascination kept him in front of the emblems for a long while. [...] What secrets, what unknown messages came rushing out of these walls!'⁸ The second episode, through which the Prince disregards the unwritten laws of the country he rules, is the fiesta at Mogoșoaia, 'a pagan carnival, like in Italy, following the Messer's instructions.'⁹ The Prince's mother, aware of the celebration's bad outcomes, warns her son not to spoil the Christian traditions of the country, but in vain. Ottaviano's influence on the Prince is stronger and the carnival goes beyond any imagination; the river is crossed by rafts carrying people dressed as goats, histrionic figures and naked women. Huge phalluses are displayed, everything is impregnated sexuality. The narration reaches its climax with the most unexpected appearance: 'coming now, proud, fluorescent, naked statue-like bodies of gods Teth and Horus [...] the Messer with his child-like head and a hair like ripe straw, was holding the Prince's hand. They were beautiful, fabulous, like two archangels; it was the end of the world.'¹⁰

Resuming the facts, it appears that in both Romanian novels, the dictator's image is made whole by the presence of the initiators, such as Ioan Valahul, Ottaviano or Kesarion, who have no correspondent in Marquez's novels. However, an aura of legend and a fabulous atmosphere is present, giving birth to the notion of magic realism. The uncanny is directly linked by Marquez to his Patriarch, a fabulous character born miraculously without having been conceived with a man. But one must add that it is not just his birth that is supernatural; his death is also surrounded by mystery because nobody knows for sure who is actually found dead in his office. Besides, the narrator mentions that this was the second time he had been found dead: 'it was the second time he had been found dead in that office, alone and dressed, dead by natural causes during sleep, as it had been foretold many years ago by the enchanted water from the fortuneteller's pots.'¹¹ Though ambiguity reigns the narration, the Patriarch's

⁶ Mihail Sadoveanu, *Op.cit.*, 167.

⁷ Eugen Barbu, *Op.cit.*, 46.

⁸ Idem, 109.

⁹ Idem, 115.

¹⁰ Idem, 127.

¹¹ Gabriel Garcia Marquez, *The Fall of the Patriarch*, 9.

omnipresence is given a more plausible explanation: the nameless Patriarch has a double, Patricio Aragones.

The general's legend takes shape gradually with every action, with every rumor about him. In time, it becomes so vast and contradictory that nobody knows what he looks like or if he is still alive. Ironically, people believe that the mere fact that life continued on Earth is the undoubted evidence that the Patriarch was alive: 'we knew he was there and we knew it because the world continued to exist, life went on, the post came in time [...]'¹² We may thus conclude that the Patriarch was an axis mundi around which the whole nation revolved. The character gradually turns into an indestructible mythical hero that no conspiracy can take down, nor can any bullet kill. The age of the dictator is another enigma of the novel, for the general is said to be somewhere between 107 and 232 years old and he cyclically goes through the natural growing periods: 'he continued to grow until he was 100 and, when he turned 150 he grew a third set of teeth.'¹³

Analyzing the four literary works we notice the subtle manner in which history is interwoven with legends and myth, giving birth to memorable portraits of dictators with so many resemblances that they form an archetype of the universal tyrant. The common note is the enwrapping of the characters in mystery and fabulous, along with a specific behavior pattern which we will later refer to. The fantastic dimension results in a particular organization of the temporal levels. If Sadoveanu provides a rather classical chronology, Marquez suggests a unique vision of time, the narration flowing back and forth in the historical time, with frequent evasions into myth. The legend of the general becomes a-temporal because the Patriarch is 'older than all men and all living creatures on earth and in waters.'¹⁴ Time ceases to flow – 'it was Sunday, now and forever'- and transforms in a cyclic eternity, as in *One Hundred Years of Solitude*.

The same 'holy Sunday' marks the beginning of Barbu's novel, where the flash-back technique is frequently used. In Sadoveanu's work the mythic time of narration is closely related to the lack of temporality specific to fairy tales, being associated to a spatial symbol of the center: 'That is the world's heaven and the Earth's center.'¹⁵ On the other hand, *The General in His Labyrinth* displays a rigorous chronology, due to the fact that the work portrays a character with real existence, General Simón Bolívar. Stating or eluding the temporal aspect is intricately related to the issue of power seen as duration. From this perspective, power appears to be ephemeral and uncertain. Probably the attempt to compensate this aspect is the reason why dictators make the full out of it, considering themselves almighty. In fact, we all owe a death and glory or powers are vain: 'I would have never believed that so much glory could fit in a bag'¹⁶, says Bolívar after resigning.

The Patriarch, on the other hand, lacks the strength or the will to lucidly perceive reality because in his opinion a dictator cannot resign or be dethroned and the only identity document of an ex-president should be his death certificate. The idea justifies his contempt for the former dictators of bordering countries who are still alive. For the Patriarch, time is relative

¹² Idem, 8.

¹³ Idem, 45.

¹⁴ Idem, 7.

¹⁵ Mihail Sadoveanu, *Op.cit.*, 74.

¹⁶ Gabriel Garcia Marquez, *The General in His Labyrinth*, 31.

and a century seems almost like a minute: ‘there’s already been a hundred years, damn, a hundred years, how time flies!’, but a strong hurricane makes him realize for a brief moment that he is not immortal: ‘he had never been and he would never be forever almighty, and the blaze of that sour certainty endlessly tormented him.’¹⁷

In contrast, the prince in Barbu’s novel is well aware of the fact that power does not last forever and, moreover, that it must be preserved bribing the right persons: ‘You just imagine that you have power. I have told you, if someone comes up with a hundred penny more than you, your power will vanish.’¹⁸ The aspect of ephemerality is also present in Sadoveanu’s novel, concentrated in the words of Kesarion: ‘All human things are vain and beneath the light rotten things wiggle.’¹⁹ Despite this truth, the fight for power is so strong that even blood relations are thrashed. This is the case of young emperor Constantin and his mother Irina who does not hesitate to use her son as a puppet, so that she fulfills her ambition to take back the power. The same declared goal fills the heart of Barbu’s Prince: ‘I only have one purpose, to reign. The rest is vain. What do I care that there is no justice? I force myself into believing that I serve it sometimes; my subjects mean nothing to me; they are numbers, nothing else.’²⁰ The quote lays perspective on how dictators understand power; for them it is the glory that is everlasting while everything else is in vain. Refusing the reality and switching the proportion between values is a sign of mental alienation of the dictators. The tyrant creates a world of his own in which he is self-sufficient and eternal: ‘I alone am sufficient to rule [...] as far as I am concerned I don’t intend to die anymore, the hell, let the rest die.’²¹ Leaving the parallel world and returning to reality is always difficult for the dictator, causing his madness or even his violent death. Both history and fiction confirm this, by the way in which they present the end of a dictatorship and that of a tyrant.

Nonetheless, the need to create this parallel reality is justified by the dictator’s need to manipulate his subjects. History has proven that the most appropriate way to reach that goal is indoctrination. Thus, the regime ensures the unconditional support of the brainwashed citizens who take everything for granted, without thinking. The target group being so large, dictators often resorted to mass-media control. In addition, another important institution manipulated by the dictators was school. The school curricula were thus elaborated to include political studies or the ideology of the ruling party while, at the same time, they ruled out school objects which develop critical thinking. What is worse, the content taught in school was modified to the dictator’s taste, knowing that some lies are far more comfortable than the truth, as Marquez’s Patriarch states: ‘he had known from the beginning that they deceived him to humor him, that he paid to be praised [...] that lie is more comfortable than doubt, more useful than love, more enduring than the truth.’²² Paralleling the pattern of Orwell’s Ministry of Truth, *The Fall of the Patriarch* refers to official school books that depict a legendary ruler of gigantic proportions and extraordinary abilities. The tyrant’s ego and his need of appreciation leads to the building of a complex propaganda machinery, together with

¹⁷ Gabriel Garcia Marquez, *The Fall of the Patriarch*, 19.

¹⁸ Eugen Barbu, *Op.cit.*, 135.

¹⁹ Mihail Sadoveanu, *Op.cit.*, 28.

²⁰ Eugen Barbu, *Op.cit.*, 89.

²¹ Gabriel Garcia Marquez, *The Fall of the Patriarch*, 33.

²² *Idem*, 150-151.

a series of ‘spontaneous’ public manifestations. Such imposed gatherings of people are depicted in all the novels and, sadly, they took place in real life, too. All these lies were recorded in the official history books, contributing to its counterfeit.

Literature is also part of this mystification process, being subordinated to the political life due to the mediocre writers who consented to write rhymed poems to glorify the almighty ruler. This aspect alone deserves an independent research, literature providing plenty of material to analyze. The whole mystification process can easily get out of control in a world in which hypocrisy substitutes the truth, and the abnormality takes the place of norm. It is not just the people being lied to by the regime’s institutions, but the dictator himself is also being lied to, out of fear or hypocrisy. Therefore, the roles gradually mingle and it is difficult to discern who lies and who is being lied to, who carries false news knowing it is lies and who transmits it convinced of its truth. This ambiguity is part of the more elaborate process of mystifying the image of the dictator, enwrapping him in a legendary shell which so much differs from the historical reality.

We have previously mentioned the dictator’s connection to religion, which is an extremely important aspect, since tyrants take over the indoctrination practice of the old church. Since priests have always been role-models for the faithful people, the dictator’s relation with his subjects relies upon the way in which the leader relates to the church. The problem is that the egocentric personality of a dictator cannot accept a higher power, be it that of God. Therefore, if he does not manage to make church an instrument of manipulation, the tyrant resorts to persecutions. From this perspective, all four analyzed rulers prove to be hypocrites, insidious and disregardful.

The Latin-American *Libertador*’s dream being the unification of the Latin- American states, religion represented for Bolívar a cross-cultural instrument. His attitude was rarely restrictive and only in 1928 he did close a few monasteries. Alternatively, the nameless general from *The Fall of the Patriarch* displays a much more intricate relationship with religious issues. Wearing the mask of Christianity, the general adopts an attitude of superiority, instructing the priest on how to do his mission. After the Patriarch’s mother dies, he imperatively demands for her canonization, claiming that her dead body performs miracles. Moreover, he compares his mother’s shroud to that of Jesus. Consequently, he declares a hundred days of national mourning and the dead body is carried in a solemn procession throughout the whole realm. When the Pope and his priests refuse to canonize Bendición Alvarado, the Patriarch dismisses the church altogether and declares war to the Holy Chair.

The same rebellion against church is seen in Sadoveanu’s work, where Constantin’s father is portrayed as a bitter enemy of icons. After his death, Irina reestablishes the Orthodox religion, at least theoretically, because in fact she uses force and turns priests against each other. Her only wish is to rule, so when her son is put on the throne she acts the religious mother while manipulating her immature son who proves less strong-headed than his father. For Irina it is just a matter of time before the humble attitude is tossed aside and she punishes her son, blinding him. Ironically, the punishment is carried out while Irina prays to the holy icons.

In contrast with Constantin, the Prince in Barbu’s novel is less moderate when it comes to religion, for he ignores the beliefs of the country, proudly displaying his homosexuality. The Prince’s abuses and eccentricities reach climax when a church is built to honor his lover

Ottaviano. The inauguration of the great church is done at Easter, a special day in which the Prince acts humble, washing the feet of his people, as Jesus had washed those of his disciples. The Christian gesture is counterbalanced by the ironic defiance of the traditions. All the faces painted in the church, those of saints, of Virgin Mary, of Jesus and even of the devil are the spitting image of Ottaviano. The message is not only a tremendous defiance towards the Orthodox church, but also a warning for the local high society, showing that he fears not the wrath of God, let alone their plots. The conclusion we can draw is that the tyrant defies any power superior to his, especially a divine power whose main advantage is the certainty of eternity. Opposed to God, the dictator's power is limited and restricted to a historical time. Hence, an open adversity towards church and its representatives appears.

Psychologically speaking, specialists appreciate that the great desire for power can be triggered by various frustrations and deprivations suffered in childhood. At least in the Patriarch's and the Prince's cases there are information to confirm this theory. The Patriarch had a miserable childhood as a bastard son of a poor saleswoman. He was not educated and, even more, he was illiterate as his mother reveals in an uninspired moment of honesty: 'Had I known my son would become the president of the republic, I would have taken him to school.'²³ The Prince hasn't had a happier childhood, since his father had been killed by political opponents. In exchange, he was given a solid education under his mother's close supervision.

Having a tough childhood does not, however, make one a dictator. We consider that the psychology of the tyrant is more complex, encompassing a series of negative traits such as a hyper developed ego which often causes megalomania, inflicting a regime of fear, melancholic and depressive moods that alternate with violence and sadism, a questionable morality, frustration and sexual deviations, schizophrenia and paranoia, to mention just a few.

The oversized ego creates a hyperbolic self-image for the leader, who cannot conceive that the world would continue without him. He thinks of himself as the center of the universe, substituting God, in a typical outburst of schizophrenia. For instance, convinced that he is God, the Patriarch establishes that he will have a son, whose name shall be Emanuel. He orders a different measurement of time and rules that 'nobody move, nobody breath without my approval.' Those who dare contradict him are severely punished: 'the rebellion's leaders were shot from behind, their bodies, hung by the legs, were exposed in broad day light so that nobody is left unaware of how those who scorn God end, you miserable!'²⁴

Such warnings are present in Barbu's novel, too, when the Prince 'accidentally' shoots one of the men who betrayed him. A more terrifying scene is that of punishing the young men that had accompanied Ottaviano in a sexual orgy. Filled with jealousy, the Prince impales them and sticks them into the frozen waters of Dâmbovița. It is for the first time that Ottaviano feels scared and, unfortunately for him, it is not the last. The Prince stages a dramatic death for Ottaviano, who is tortured – ironically – in the torture chambers that he himself had set up and, in the end, the physical trauma is topped by humiliation: 'The Prince still held the living fish who was wiggling strongly. This shall be your last lover, he told

²³ Gabriel Garcia Marquez, *The Fall of the Patriarch*, 47.

²⁴ Gabriel Garcia Marquez, *The Fall of the Patriarch*, 109.

Ottaviano and, the next instance the Messer felt it in his loins. He struggled, trying to escape the meat snare. Ottaviano began to scream, feeling his sphincters torn apart.²⁵

Extreme cruelty is present in the Marquez's works as well. The Patriarch plans a reconciliation dinner with his generals, and proves sheer sadism in picking up the menu: on an enormous silver plate, he serves his guests a stunning course – Rodrigo de Aguilar, one of his division generals and Minister of Defense. The guests are forced to watch the ceremony of cutting their companion into pieces, as if it were normal food. Another act of sadism is the adjustment of his double, whose leg bones were crushed, so that he could better imitate the Patriarch's walk. Psychological frailty is yet another characteristic of the dictator and episodes of extreme violence alternate with times of decent behavior. The spiritual degradation of the tyrant is accompanied most often by physical changes and illness. Especially during the autumn, both the Patriarch and the Prince suffer from depression and long periods of fever.

The sexual orientations and preferences also describe abnormal behavior. All our dictators are eccentric; they take part in sexual orgies or practice homosexuality or pedophilia. In terms of Freudian psychology, everything can be explained through sexuality. For example, the lack of love is compensated by sexual excess and it is said that Bolívar had lost at least three battles because instead of being on the battlefield, he was in a woman's bed. The same inclination for sexuality is to be observed in Constantin's case but we must notice that he was pushed in this direction by his manipulating mother. The shallowness of feelings that the four tyrants display proves that they are not capable of nurturing healthy social and emotional attachments. The whole psychological profile outlined in their cases explains their pathological behavior.

Such a restless life as our characters have had can only be ended in an equally dramatic manner. It is only natural, considering that a dictator will never willingly give up the power and his adversaries need the certainty that once they are removed from power, they are gone for good. Young Constantin has the shortest reign, being dethroned by his mother. This is the only reason why he is not killed but, nonetheless, he receives the seal of the traitors as his mother decides that his eyes should be burned. The novelist chooses to end the book with Kesarion's final initiation, leaving aside the destiny of Irina. Simón Bolívar does not die of enemy hand either, although his resignation was not a voluntary act. The final part of his life is spent in the voyage on river Magdalena and, as he approaches his final destination, his health gets worse and worse, until in the end he only weighs thirty-six kilograms. The physical condition metaphorically suggests the loss of political power and of the general's significance. The general's exit from the labyrinth is his humble death, for he leaves this world alone, poor and naked, without having the people's gratitude.

The cruelest death is that of the Greek ruler, the Prince who, like the ones before him, was removed because somebody else had paid more for that position. His slaughtered body is presented to his family and then is sent to the Turkish sultan as proof. In the end, the body is abandoned and eaten by dogs. The novel ends with an epilogue in which the narrator emphasizes the ephemeral nature of power and the repeatability of history.

We left the Patriarch's case towards the end because the death of this character is singular, but not unique. Its singularity consists in the ambiguity surrounding the event,

²⁵ Eugen Barbu, *Op.cit.*, 271.

because we never know for sure that the dictator had died. Moreover, the death announced in the first pages of the novel is not also the first one. In fact, nobody knows how things have happened for the first time, because nobody is old enough to have lived at the time. The narrator depicts a body dressed in the general's clothes, wearing his silk glove and the golden spur, yet nobody seems to know how the Patriarch looked like and therefore nobody can identify him. What seems to be his real death is governed by a fabulous atmosphere; the Patriarch sees his death as a physical presence to whom he talks, saying that it had come too soon: 'it was death, General, your death [...] holding a scythe and having sepulchral algae and flowers in the cracks of her bones, the ancient eyes staring from the empty skull [...], but he said no, death, it is not my time yet.' Death's answer seems to underline the mortality of the dictator, the equality between people as they die: 'but she replied oh, no, general, it will be here, bare foot and wearing your poor clothes.'²⁶ The end of the novel marks the return to the natural historical reality: 'finally, the infinite time of eternity had ceased.'²⁷

As for the narrative style, with the exception of *The Fall of the Patriarch* where we notice the polyphony of narrative voices, the investigated works follow the relatively classical style – with an omniscient narrator. That allows for a more complex portrayal of the characters, seen both inwardly and externally. The narration lays accent on the character's thoughts rather than on facts. The heroes are pensive and live in a world governed by memories, hence the chronology is abolished and the stream of consciousness takes over the narrative style. The cyclical time and the repeatability of history are suggested both by Márquez and Barbu by repeating certain passages. For example, the ceremony of installing the new prince is similar to that of the Prince himself and the fragment is literally copied. The same is done in *The Fall of the Patriarch*, where the bed time ritual suggests the monotony of the dictator's life, for which time seems to have frozen. Slightly different is the style of Mihail Sadoveanu, due to the philosophical core of the novel, which imposes an encrypted language resembling that of Márquez's prose. But, beyond the natural differences between the three novelists, their works share a common vision upon the idea of power and the image of a dictator who becomes a literary archetype.

Reiterating the major coordinates of a dictatorship and the main traits of a dictator, we consider that our thesis holds true in that no matter what the geographical or historical background is, the image of the dictator plunges into literature within the same parameters. Although the fictionalizations wipe out the links with reality, the literary psychological portrait of a tyrant is recognizable for all those who had witnessed such a regime.

References

- Arendt, Hannah, *Originile totalitarismului*. București: Editura Humanitas, 2006.
 Barbu, Eugen, *Princepele*. București: Editura Gramar, 1994.
 Blanchot, Maurice. *Spațiul literar*. București: Editura Univers, 1980.

²⁶ Gabriel Garcia Marquez, *The Fall of the Patriarch*, 250.

²⁷ *Idem*, 252.

Bratu, Savin, *Introducere în limbajul emblematic al „Crengii de aur”*, în *„Viața Românească”*, an XXIII, nr. 9/1970.

Cuéllar, Elsa Cajiano, *La construcción de la figura de Bolívar en el discurso historiográfico*, Barcelona, 1999, in www.themodernworld.com/gabo/gabo_paper_cajiano.html.

Kennedy, William, *A Stunning Portrait of a Monstrous Carribean Tyrant*, in “New York Times”, October 31, 1976, on [www.http://nytimes.com/bookreview](http://nytimes.com/bookreview).

Márquez, Gabriel García, *Generalul în labirintul său*, București: Editura Rao, 1996.

Márquez, Gabriel García, *Toamna Patriarhului*, București: Editura Rao, 2005.

Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, București: Editura 100+1 Gramar, 2001

Yardley, Jonathan, *When a Great Novelist Turned His Pen on Tyranny*, in “New York Times”, May 26, 2003, on www.washingtonpost.com/wp_dyn/articles/A39273-2003may.html

.

ECATERINA BĂLĂCIOIU-LOVINESCU – THE CONSCIOUSNESS OF A CONSCIOUSNESS

Ileana Marioara Cosma, PhD Candidate, Cluj-Napoca Technical University "North University Center" of Baia Mare

Abstract: The paper proposes an analysis of the impact of mother's figure had over the writer, literary critic and political militant that Monica Lovinescu would become after leaving Romania in 1947. Even though her trajectory should have been a literary one, or at least in a cultural domain, Monica Lovinescu will give up her studies, dedicating her entire life and energy to build what her mother used to name in coding words "Baudelaire's thesis", the fight against communism, a battle long kept even after her mother's voice was brutally interrupted in the prison-hospital of Văcărești. The first volume of correspondence published by Humanitas Publishing House in 2012 is an epic structure of a poetic love between mother and daughter. It represents the voice of a person whom Monica Lovinescu would later call in her memories, her highest consciousness.

Keywords: Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, mother, communism, consciousness, militant

Regimurile comuniste instaurate în Europa de Est după cel de-al Doilea Război Mondial oferă cercetătorului de azi posibilități aproape infinite de a-și aprofunda studiile asupra regimului politic, psihologiei maselor, rolului culturii în această construcție socio-politică și, mai ales, rolului și locului individului. Mai mult decât orice alt regim politic cunoscut în istorie, comunismul, la fel ca și nazismul, de altfel, au ca scop real nu construcția unei lumi noi, pe principiul egalității în primul caz și pe cel al supremației rasiale în al doilea, ci transformarea individului din ființă cu conștiință și suflet, în rotiță a sistemului. Anii de teroare de după al Doilea Război Mondial au reușit prin represiuni crunte, fals, intimidare și crimă să anihileze orice conștiință colectivă a popoarelor ocupate. Înăbușirea în sânge a Revoluției din Ungaria, Gulagul sovietic, anihilarea Rezistenței din munții României, construcția Zidului Berlinului și, ulterior, Revoluția din Praga din 1968 au fost semnale fără echivoc ale asasinării individului și instaurării supremației statului politic și a conducătorului suprem.

Însă istoria își are legile ei. Niciun regim politic nu este infailibil și, mai devreme sau mai târziu, va fi distrus - cel mai sigur din cauza propriilor erori. Acesta este momentul în care cercetătorul reușește să pună în mișcare mecanismul de de-mitizare. Ies astfel la iveală subteranele unui regim care nu ar fi putut fi cunoscute în timp istoric/real.

Disidența se naște o dată cu instaurarea regimului, însă de multe ori, așa cum ulterior au dezvălui arhivele fostelor servicii secrete ea nu era decât o altă față a minciunii. Indivizi ai unei Românie „altfel” așa cum o numește profesorul și cercetătorul Lucian Boia, ai unui spațiu în care onoarea stă doar în manualul de istorie (uneori și ea cosmetizată), nu și în viața reală, și-au adjudecat rolul de disidenți din poziții confortabile, uneori înlesnite chiar de statul pe care îl retractau.

Vocile adevăratei rezistențe au fost de cele mai multe ori silențioase pentru omul de rând: un primar fugit în munți de câte ori secretarul de la centru era trimis cu hârtiile pentru raționalizarea pâinii, un țăran ce va prefera deportarea decât să semneze pentru colectivizare, profesorul care îl va preda pe Camil Petrescu, de multă vreme interzis și care va ajunge la mașina de șuruburi din vreo uzină obscură din București.

În deznădejdea pe care dosarele fostei Securități o scot la iveală dezvăluind trădări inimaginabile, aceste voci, aparent minore salvează onoarea acestui popor pe care uneori cu istoria în față și cu rațiunea trează ne vine greu să spunem că îl iubim.

O astfel de voce este și Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu . Nu tocmai o voce minoră dacă ar fi să luăm în considerare descendența ilustră a acestei *simple profesoare de franceză* (înrudită din partea mamei cu familiile Brătianu și Tătărașcu, care au dat acestei țări cinci prim-miniștri), căsătorită cu Eugen Lovinescu, una dintre cele mai impozante figuri ale culturii românești, sau faptul că fiica ei, Monica Lovinescu va deveni cea mai puternică voce din exil a luptei împotriva regimului de la București înainte de 1989 și chiar și după instaurarea regimului lui Ion Iliescu și a Frontului Salvării Naționale.

Dacă evocarea personalității Ecaterinei Bălăcioiu-Lovinescu din caietele și jurnalele Monicăi Lovinescu ar putea fi *coruptă* de dragostea fiicei sau de un oarecare sentiment de culpabilizare pe care după moartea mamei l-a trăit o viață întreagă, vocea din scrisorile mamei nu lasă loc de dubii sau interpretări; este vocea unei mame în aceeași măsură în care este vocea unei conștiințe.

Din corespondența dintre mamă și fiică între anii 1947- 1958, ani care coincid cu plecarea Monicăi Lovinescu cu o bursă de studii la Paris și, respectiv anul arestării Ecaterinei Bălăcioiu - Lovinescu s-au păstrat doar scrisorile primite la Paris, căci la percheziția ulterioară arestării din 22 mai 1958 scrisorile de la Monica, legate pe ani, în caiete și păstrate cu un devotament aproape religios au fost trimise spre incinerare, fiind considerate inutile pentru anchetă. Scrisorile trimise la Paris, mărturii ale unui caracter neîngenunchiat de istorie vor vedea lumina tiparului abia în 2012, într-un prim volum care conține corespondența dintre anii 1947-1951. Fragmente din scrisorile mamei fuseseră publicate și în volumul Doinei Jela *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat* apărut în 1998, volum care dezvăluie o dramă personală ce va deveni, de fapt o dramă națională a acelor ani, însă întreaga corespondență rămăsese neatinsă din momentul aflării veștii morții mamei din 1960 din Penitenciarul Văcărești, fiind descoperită în 2011 în arhiva familiei Lovinescu- Ierunca și repatriată pentru a fi publicată ulterior.¹

Scrisorile pe care Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu le trimitea o dată pe lună fie prin poștă, fie clandestin prin diverși cunoscuți sau cu valiza diplomatică prin Ambasada Franței și cărțile poștale trimise zilnic prin poșta regulată sunt nu numai pagini pline de emoție, de dragostea infinită a unei mame pentru unica ei fiică ci și adevărate cronicile ale unei epoci în care România începea construcția socialismului utilizând metodele barbare învățate în școala sovietică. Arhitectura lor, limbajul care utilizează coduri lingvistice alese cu eleganța dublată evident de erudiție fac trimiteri evidente la formația profesională a autoarei lor plasând aceste texte la granița dintre corespondența privată și genul epistolar . Formația culturală de filiație franceză a Ecaterinei Bălăcioiu - Lovinescu răzbate atât prin stil, prin plăcerea de a redacta, caracteristică specifică culturii franceze încă din secolul al XVIII-lea², cât și prin codurile utilizate (*teza despre Baudelaire* - lupta împotriva comunismului, *Doamna Marchiză* - expresie folosită atunci când conținutul frazei trebuia înțeles exact invers, *familia* - cu

¹ Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, *Scrisori către Monica 1947-1951*, Editura Humanitas, 2012, Nota asupra ediției, p 31.

² *Dicționar de termeni literari*, coord. Al. Săndulescu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976, p.148.

conotație negativă, reprezenta statul comunist român, *familia Palade* - nomenclaturiiști recrutați dintre scursurile societății, *Yoga* - Mircea Eliade, *Christiane* - Franța, *Mirona* - Statele Unite, *Stana* - cenzura, *în oraș* - la închisoare, *Mimi* - expresie folosită pentru a denumi apartamentul după ce fusese confiscat prin decret de stat, *vechii poeți* (variantă cere mai târziu va deveni *familia Michail*), expresii folosite ca sinonime cu comuniștii³.

Traducerea scrisorilor interceptate începe în 1953. (De fapt interceptarea scrisorilor începe din 1949 din cauza refuzului Monicăi Lovinescu de a se întoarce în țară: *Stana îți citește cu regularitate scrisorile*⁴ îi scria mama într-o scrisoare din 23 ianuarie 1949, însă Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu va avea dosar de urmărire doar din 1953). Interpretarea textelor va da multă bătaie de cap autorităților de la București. În Nota Serviciului D, din iulie 1953, care deschide dosarul de urmărire a Ecaterinei Bălăcioiu-Lovinescu, păstrat în fondul X S.R.I., nr. 51631 locotenentul de securitate Ciocan Dumitru, care face traducerea textelor din limba franceză își exprimase suspiciunea asupra unor informații neclare, întrebări pe care același locotenent și le va pune de multe ori în anii care vor urma: *este de menționat faptul ca la fiecare scrisoare atât expeditoarea cât și destinatarul dau anumite ore (în cifre) care totuși par suspecte*⁵. Peste câțiva ani locotenentul Ciocan va fi înlocuit cu un alt traducător, *Gheo* (numele întreg nu apare în dosar) care va fi la fel de exasperat de atâtea nume și expresii pe care nu le înțelege. Însă cum ar putea doi funcționari educați la școala secerii și a ciocanului de la Moscova să traducă pagini de excelență ale unei femei (profesoară de franceză și inspector pe țară) care își petrecuse anii de studii în Franța și își cunoscuse chiar și viitorul soț într-o sală de lectură de la Academia Națională a Franței.

De altfel în ciuda interceptărilor corespondenței și a celor trei tomuri a câte 500 de pagini din dosarul de urmărire, procurorii nu vor putea aduce la proces probe solide împotriva ei, complotul de care fusese acuzată fiind un fals grosolan, datorat în mare parte prieteniei pe care o legase cu Ion Caraion (bun prieten pe atunci al lui Virgil Ierunca, soțul fiicei sale, acuzat de trădare și condamnat în lipsă). Ion Caraion pe care îl considerase ca pe propriul ei fiu și care după moartea ei o va umili în cel mai josnic mod cu putință în declarațiile pe care le va da la Securitate.

Însă în ciuda exercițiului continuu de autocenzurare și interpretare a textului epistolar, scrisul este pentru Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu o formă de catharsis, un mijloc prin care forța și energia vitală a mamei este transmisă fiicei, de care va fi despărțită mai bine de un deceniu de către un regim politic abuziv și apoi pentru eternitate: *Însă dacă sunt pregătită să ajung la un moment când corespondența dintre noi ar fi complet întreruptă, am dreptul acum, când încă se poate să primesc vești de la tine ca să pot trai*.⁶

De altfel regularitatea aproape religioasă cu care scrie la fel ca și într-un jurnal, în fiecare zi o carte poștală și periodic scrisori, elaborate pe parcursul mai multor zile până era găsită o sursă de încredere prin care puteau fi trimise sunt o altă dovadă a faptului că aceste texte nu sunt doar simple epistole. Ele sunt în aceeași măsură cronici ale unei iubiri materne și ale unei epoci întregi. Pagini emoționante în care dorul sau uneori deznădejdea o cuprind,

³ Ecaterina Bălăcioiu Lovinescu, *op.cit.*

⁴ *Ibidem*, p.254.

⁵ Doina Jela, *Această dragoste care ne leagă .Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, București, 1998, p.101.

⁶ Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, *op. cit.*, p.200.

lăsând-o nu o data pradă lacrimilor și durerilor nerostite alternează cu pagini în care o forță nebănuită răzbate din vocea autoarei. Forța rațiunii, care înțelege că drumul pe care țara o luase este pe de o parte unul ireversibil și pe de altă parte un drum pe care nici ea, dar mai ales fiica ei nu aveau ce să caute. Țara urma o traiectorie deraiată, iar destinul Monicăi, cea care fusese predestinată a gândi liber nu își găsea loc în această construcție a viitorului socialist: *NU TE ÎNTOARCE! Chiar dacă auzi și mai ales dacă auzi că am dispărut - sper că n-are să se întâmple așa - și mai ales dacă se întâmplă, nu te întoarce. Familia Palada conduce totul, ne mână cu strășnicie.[...] Uite că iarăși îmi plâng de milă, ca o cârpă. Chiar mi-e silă de mine. Să revenim la lucrurile serioase. Deci, nu te întoarce.*⁷

Pagini de cronică găsim și în scrisorile de după februarie - martie 1948, elaborate în registre diferite în funcție de modalitatea în care erau trimise în Franța. Coresponzența trimisă prin poștă are uneori un stil aproape auster, asemenea unui raport, însă întreaga frază este construită după un cod stabilit anterior. Răzbate totuși uneori ironia fină a intelectualului care chiar dacă bănuiește că totul este interceptat nu-și poate refuza metafora: *Știi ce friguroasă sunt; știi că jumătate din iarnă a trecut, dar nouă aici, în România, ne e frică de crivățul de la răsărit.[...] Aici toate sunt bune. Uneori continui Madame la Marquise, cântecul cu care ne amuzam amândouă.*⁸

Alteori, atunci când scrisorile soseau la Monica prin diverși cunoscuți și nu mai ajungeau la destinație măcelărite de cenzură, avertismentele sunt directe, uneori chiar brutale și teama nu mai este disimulată în exprimări încifrate: *Să nu cumva să te întorci fiindcă n-ai mai putea pleca înapoi. Trebuie ca unul dintre ai noștri să trăiască pentru ca amintirea tuturor celor batjocoriți să rămână curată într-un suflet nobil; trebuie să le transmiți copiilor tăi nume, întâmplări din viața familiei noastre, ca nu cumva ai noștri să moară de tot, ca gândul la nebuniile, curajul, la principiile lor să mai iște cuiva un răs.*⁹ Disperarea ce răzbate din frază nu era nicidecum vocea singurătății unei mame abandonată în țara *celorlalți*, ci vocea lucidității unui intelectual care vede cum toată elita românească era redusă la tăcere. Foști membri ai cenaclului **Sburătorul** dispăreau din viața publică, Dan Brătianu fusese arestat, sau cum se exprima în scrisorile „oficiale”, *se afla în oraș*¹⁰, nume mari ale literaturii fuseseră scoase din manualele școlare, biblioteca Lovinescu fusese incinerată, proprietatea privată devenise bun public. Statul confiscă nu doar bunurile materiale ale individului, ci și moștenirea culturală a întregului popor. Teamă că toate acestea vor dispărea pentru totdeauna și adevăratele valori românești vor fi reduse la tăcere alimentează tonul aceste imperativ al epistolei. Sunt pagini în care autoarea se recunoaște înfrântă de sistem. Între rutina zilnică ce însemna serviciu, munca de voluntariat, seminarii de învățământ ideologic, examene pentru a fi admisă în noul partid al muncitorilor, percheziții și umilințe pare că uneori se pierde, își pierde sensibilitatea. Însă realitatea regimului nu este și realitatea acestui om de excepție. Căderile ei nu sunt decât boli ale trupului, cauzate de extenuarea fizică a unei femei în prag de pensie, niciodată boli ale sufletului sau ale minții. Iar istoria va demonstra că deși Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu nu a fost nici disident politic, nici martir și nici erou național, demnitatea cu care și-a ispășit pedeapsa în închisorile comuniste a fost exemplară. Și a făcut toate acestea

⁷ *Ibidem*, p.225.

⁸ *Ibidem*, p.101

⁹ *Ibidem*, p.200.

¹⁰ *Ibidem*, p.230.

nu din spirit de sacrificiu sau din patriotism, ci dintr-o mare dragoste pentru fiica ei. Mesajul acesta de iubire și devotament până la sacrificiu al mamei va fi transmis Monicăi Lovinescu după mulți ani de către o supraviețuitoare a aceleiași închisori. Varvara Florea, care îi fusese alături în ultimele clipe de agonie va ajunge la Paris după 11 ani de la moartea mamei, în 1971, ducând fiicei rămasă în exil sărutul mamei și mesajul *Il n'y a pas de quoi rougir, ma petite!*¹¹

Însă sentimentul predominant care răzbate din jurnal nu este disperarea. Prin structura ei sufletească Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu era o luptătoare și chiar dacă uneori reîntâlnirea cu fiica de la Paris părea imposibilă o salvau de la disperare epistolele-jurnal pe care le trimitea către lumea liberă. Iar când brutalitatea de afară începea să o sufocă și cursurile de materialism dialectic o aduceau cu adevărat pe culmile disperării, găsea întotdeauna salvare în cuvânt. Fraza devine atunci poezie pură, ca o replică, în intimitate la limbajul de lemn al textelor politice pe care nu reușea nicicum să le înțeleagă: *Ce cutie muzicală cu sonorități complexe și neașteptate este sufletul omului. Ce rezonanță avea vocea ta, atât de aproape de mine*¹² scrie ea într-o scrisoare din 20 noiembrie 1949, la o zi după aniversarea Monicăi. Sau în altă parte unde poezia este una a revoltei: *Cozile de topor care ne ocărăsc, pasămite ca să ne facă bine, să ne educe! Cozile de topor care ne umilesc, ne amenință, ne torturează cu aerul lor victorios.[...] Și când te gândești că există oameni care-și spun vorbe tandre, care iubesc, care văd iubirea ca pe un lucru esențial, care surâd...*¹³

Primul volum de corespondență se încheie cu o scrisoare din 6 februarie 1951, care reliefează aceeași dimensiune a duplicității existenței. Un text din care răzbate eterna durere a disimulării: *figura concentrată și ermetică pe care o am în tramvai*¹⁴, la antipod cu peisajul selenar *paradisul meu*, văzut de la geamul cămăruței care îi mai rămăsese din tot apartamentul (pe care i-l confiscase statul între timp și în care locuiau deja încă doi chiriași alături de fata în casă care o ajută.). Și singurul lucru care contează cu adevărat, singura salvare în noua lume care i se desfășura în fața ochilor, iubirea pentru Monica: *Tu! Tu trăiești spiritual aici mai prezentă decât ai fi prezentă. Orice gest al meu, orice vorbă, orice faptă îți sunt întru totul dedicate ție.*¹⁵ Această iubire salvatoare nu numai pentru mamă, ca un loc de refugiu, dar mai ales pentru fiică, al cărei destin va fi indubitabil influențat de sacrificiul acesteia.

Despre personalitatea Monicăi Lovinescu s-au scris pagini întregi și înainte de 1989 și după aceea și chiar dacă există destule voci care ar fi vrut să o reducă la tăcere și după instaurarea unui regim democratic în țară, memoria unui popor nu dispare atât de ușor, iar dacă dispare, istoria are propriile legi compensatorii. Cum se naște o asemenea conștiință și de unde are tăria de a duce mai departe lupta cu un sistem întreg având la dispoziție doar vocea și un stilou? Corespondența adunată în volumul îngrijit de Astrid Cambose și din alte texte care conțin fragmente din scrisori, precum și din jurnalele scriitoarei și jurnalistei de la Radio Europa Liberă ne arată că frumusețea și puterea unui caracter vin din iubire. Iar când această iubire este așezată pe un fond intelectual excepțional, alături de o linie genealogică ilustră, rezultatul nu poate fi decât un OM.

¹¹ Doina Jela, *op.cit.*, p.34.

¹² Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, *op.cit.*, p.271

¹³ *Ibidem*, p.244

¹⁴ *Ibidem*, p.365

¹⁵ *Ibidem*, p.365

Bibliografie:

Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, *Scrisori către Monica 1947-1951*, Editura Humanitas, București, 2012

Jela, Doina, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, București, 1998

Jela, Doina, *O sută de zile cu Monica Lovinescu*, Editura Vremea, București, 2008.

Lovinescu, Monica, *Jurnal esențial*, Editura Humanitas, București, 2010.

Lovinescu, Monica, *La apa Vavilonului*, Editura Humanitas, București, 2010.

Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, Editura Libra, București, 1999.

Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate*, Editura Polirom, Iași, 2005.

*** *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976, coord. Al Săndulescu

RECONSTRUCTING NATIONAL IDENTITY: NADINE GORDIMER'S *NONE TO ACCOMPANY ME*

Cătălin Tecucianu, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: For more than six decades Nadine Gordimer has been at the center of South Africa's literary and socio-political developments providing an X-ray of the society in which she lived through her fiction. The historical evolution is at the core of her writing and, in this respect, we may speak of a climax in her "fictionalized history" - the outcome of the fight against apartheid and the formation of a new South African state at the beginning of the 1990s. Gordimer's eleventh novel, None to Accompany Me (1994), focuses on the country's political transition from apartheid to democracy and in doing so it offers a testimony of the great efforts to rebuild a broken nation. It is the scope of this paper to present and analyze the South Africans' endeavor to redefine their national identity and values in None to Accompany Me.

Keywords: national identity, apartheid, South Africa, crisis, democracy

*A strong current of the present carries them headily:
this is the year when the old life comes to an end.
(Nadine Gordimer, None to Accompany Me)*

Much of Gordimer's readership and many of her critics have wondered whether the novelist would continue writing after the fall of apartheid, whether the long-awaited revolution had dispossessed her of the inspiration and theme she had so thoroughly explored on all of its facets or, on the contrary, this exact change would empower her writing by providing new themes to investigate. Will the reputation of the "typical anti-apartheid novelist" (Peter McDonalds) be diminished? Is her "subject" over? (Dominic Head, 1995: 1). Now that the improbable had happened, Gordimer had to match the demands of this long-awaited, yet unexpected time. Her reply came in the form of five novels focusing on this new South African society, proving that she was nowhere near to finishing her survey. Indeed, "life in the interregnum" (Gordimer, 2010: 374) had a lot to offer and the challenges of transition towards a democratic society were yet to come.

Gordimer's eleventh novel and the first post-apartheid one is *None to Accompany Me* (1994) which serves as a link between the previous and the present era and deals with the country's political transition from apartheid to democracy. It began as an idea in 1989 and was finished in December 1993, its writing spanning exactly the time it set out to describe (Roberts, 2005: 510). Although published in 1994 and thus, technically, a post-apartheid novel, many critics have seen it as "a novel of transition" (Head, 1995: 1), "the last novel of the interregnum" (Roberts, 2005: 523) or simply "not quite a post-apartheid novel" (Temple-Thurston, 1999: 127). In spite of its chronologically intermediate position, *None to Accompany Me* remains, as Magdalena Szczurek remarks, "the cradle for Gordimer's post-apartheid interests" (2008: 132) and "a fictional introduction to her post-apartheid writing" (ibid).

Although *None to Accompany Me* chronicles all the important socio-political events of the early 1990s, it does not do it explicitly by referring to actual historical events or leaders, but rather implicitly by fictionalizing the events that happened and the people that were living

in those times. Moreover, by choosing to focus on a particularly limited number of characters and providing psychological insight for each of them, Gordimer is able to go beyond a mere chronicle of transition from dependence to independence and prove, as the Chicago Tribune excerpt from the back cover of the 1995 Penguin edition says, that she is “a lucid witness to her country’s transformation and a formidable interpreter of the inner self”. In the midst of a country’s struggle for change, human relations are tested so that the novel also deals with “the question of freedom in relation to how the self survives in the process of tremendous political and social change” (Sakamoto, 227).

None to Accompany Me encapsulates a selection of novel conditions featuring a transitional course of events taking place in the recently democratized South Africa. As Stpehane Ibinga points out, the novel explores “the myriad changes taking place on the macro and micro levels of social life” (2007, 198). In what concerns the macro level (i.e. the public sphere), the novel depicts the transformations following the fall of the apartheid regime such as the homecoming waves of past exiles and political prisoners or the establishment of new habits – that range from the relocation of blacks in formerly ‘whites only’ suburbs to a public recognition of new relationships across the colour and gender bar - as well as land redistribution.

The avalanche of social changes occurring in the public realm has a deep impact on human existence, and this can be seen in the micro level. To put it differently, family or individual habits also undergo a transformational process due to the significant political mutations taking place in the public sphere. The novel reflects the transformation process of Gordimer’s society as the reader is exposed to the changes happening in the public arena and then introduced to the intimate lives of characters.

The private and the political are intertwined to demonstrate how mutually dependent they are in a country of transition seeking to “create a new, hybrid nation and culture” (Temple-Thurston, 1999: 136). According to Dimitriu the political sphere and other areas of life in *None to Accompany Me* are characterized by liminality; nothing is permanent, various states of mind compete with one another and are moulded into new forms (quoted in Szczurek, 2008: 140). But this is nothing new to Gordimer and was even anticipated more than ten years before, by the Antonio Gramsci motto of *July’s People*: “The old is dying and the new cannot be born; in this interregnum there arises a great diversity of morbid symptoms”.

Although the depiction of the political context is considerable, the most prominent aspect of the novel is its orientation towards the private sphere of two powerful women characters, the middle-aged white lawyer, Vera Stark, and her black politically-involved friend Sibongile Maqoma, who represents the emerging elite of black women with crucial positions in the new administration. The representation of the public life gradually shifts towards the private one and, as the plot unfolds, the reader realizes that the private stories of Vera and Sibongile take precedence over their public ones. Thus, the value of the novel lies in its dual viewpoint: that of the two women trapped in relationships with their partners and families as they search for ‘fresh’ identities in the emerging New South Africa, and that of a country “caught in its evolution and undergoing transformation that is as much feared as eagerly anticipated” (Brahimi, 2012: 48).

None to Accompany Me is a densely layered narrative, composed of situations or events from the past (Vera's affair with Ben before her divorce, her affair with Otto Abarbanel, the relationship with the Maqomas before they went into exile etc) and present (early 1990s) that define the protagonists' future. Through the use of flashbacks, which give the story a remarkably rich and complex composition, the reader can follow Vera Stark's life, from her adolescent lovers and first marriage interrupted by the war, up to the gradual but inevitable decay of her second marriage. The narrative non-linearity, as Szczurek and Ibinga rightfully observed, is countered by one of the most commonly used metaphors in fiction to suggest a passage from one state of order to another, which spans the whole novel: the metaphor of a journey (2008: 138).

This idea is reinforced throughout the entire length of the novel, starting from its title - *None to Accompany Me*, which expresses the loneliness of the voyager on his journey – and going insofar as to permeate the entire structure of the book - the titles of the three parts of the novel: “Baggage”, “Transition” and “Arrivals” seem to be borrowed from the repertoire of airport usage. The political transition is echoed in the individual transition of the main protagonist, “who journeys through her past to arrive – like the country – at an independence, alone, and free to continue the political work that has become her life's commitment” (Temple-Thurston, 129). The journeying nation and the characters tackle the emerging political context in a quest for belonging and a search for identity, the two inseparably interlinked.

One of the most important issues in South African history has to do with the whites' territorial segregation of the African land through successive acts. This familiar theme of space is explored in *None to Accompany Me* through the characters of Vera and Zeph. In 1950 the South African government passed The Group Areas Act which imposed residential apartheid in the country. As a result, the urban areas were divided into zones, the better ones being allotted to the whites. Two years later The Native Laws Amendment Act limited the blacks' right to live on a permanent basis in urban areas and in 1954 The Land Act imposed a buffer strip of five hundred yards between any black neighborhood and the white town it served, creating a captive labour force.

As Denise Brahimi points out, the novel clearly emphasizes the conflict that arises between Afrikaner farmers and rural black farm workers (2012: 49). Tertius Odendaal, an Afrikaner farmer whose grandfather was a Boer general, continues the fight in a different way by holding on to his three farms. He is ready to use any means necessary to defend these from the invasion of black squatters, and even attempts to call on the government to assist him legally. This is how Vera becomes involved, because in the early 1990s, she works for a Legal Foundation, which “came into existence in response to the plight of black communities who had become baggage, to be taken up and put down according to a logic of separation of black people from the proximity of white people” (*None to Accompany Me*, 12).

It is in this context that Zeph Rapulana first makes his appearance as an extremely capable, independent, responsible and socially-conscious individual, but one who is not blinded by idealism. Initially, Vera sees him only as someone who could help her in negotiating with Tertius Odendaal, but Zeph's character develops rapidly as he comes to represent a new class of blacks - like Sibongile - who know surprisingly well what they want. Violence may not always be avoidable, but this new class of blacks is doing a much better job

in keeping it under control. The novel also suggests that Zeph's is "an identity which is desperately needed for the transition to majority rule to work" (Szczurek, 2008: 173).

Irrespective of Vera's initial thoughts, Zeph "acts more like the squatters' leader than a negotiator" (Brahimi, 2012: 52), and the outcome of his actions proves to be helpful for the blacks, who eventually win their case against Odendaal. It is a positive result for the blacks in general and for Rapulana in particular, as this success enables him to get hold of a cottage in the suburbs. It is in the annex of this cottage that Vera will ultimately understand her place in the new South Africa and acquire a new identity.

Vera and Zeph's relationship "is placed entirely within the context of powerful renewal" (Brahimi, 2012: 62). Together, they experience the political exaltation of the 1990s, which creates an intimate bond between them, "no emotion ... could draw two individuals more closely" (*None to Accompany Me*, 72) and one can understand how the "strong current of the present carries them headily" (ibid), and replaces other forms of attraction that in the past drew Vera towards men. It is this new context that allows Vera to discard her old house and become Zeph's tenant at the end of the novel.

Vera has to give up her house and family as well as her white identity and sexual life to be accepted. Gordimer said of Vera Stark that "she sees the baggage of her life as something which she took on and wanted and wouldn't have been without, but she doesn't want it dragging around with her forever" (quoted in Bazin, 2000: 35), so by selling the house she gets rid of both forms of baggage: historical and private. In other words, Vera has arrived at the conclusion that the personal life is 'transitory' whereas the political life is 'transcendent' and, as a result, she has chosen to commit herself to the latter. Finally, as a white person, she feels comfortably 'at home' in the new country with a suitable and acknowledged role to play in the creation of equality for all in South Africa.

None to Accompany Me also portrays the journey of Sibongile and Didymus Maqoma, a couple who spent several years in exile while continuing their work as activists overseas and are now returning to be part of the nation-building of the New South Africa. Like all other characters in the novel, they are confronted with a pivotal historical moment in their lives, which will force them to redefine who they are and to renegotiate their place in the new political order (Szczurek, 2008: 139).

Through the Maqomas *None to Accompany Me* illustrates the second important issue in South African history: the effects of displacement upon the black people in South Africa. As the novel begins, the black couple is returning from exile – "returning heroes" (36), "transients" (44) – awaited at the airport by chanting and dancing crowds" (*None to Accompany Me*, 43). We are told that this is a time of "transit to repossession, life regained" (ibid, 44), a long-awaited homecoming. Nevertheless, the past, with its rivalries, dependencies and friendships still looms over; it does not disappear in the new context: "The past was there (...) the weight their lives had was the weight of the past, out of storage and delivered to those who had stayed behind" (ibid, 36-37). Not only the past, but also the present poses a great challenge to both Sibongile and Didymus who, like Vera, also have to rethink their whole lives and to renegotiate their identities in the new political order (Szczurek, 2008: 161).

From the moment they set foot again in South Africa, their personal and political commitments are put to the test. On coming back from exile they have to move into a hotel where other returnees live. Sibongile, the emerging black political figure, accustomed to the

privacy she had in exile, cannot put up with the temporary displacement from one room to another until a residence is found for her family. She is unsatisfied with the conditions they encounter at home and complains to Didy:

I can't live like this, I can tell you (...) At the beginning, years ago, yes. It was necessary. In Dar, in Botswana. But not now! My God! I'm not running for my life. I'm not running from anybody anymore, I'm not grateful for a bit of shelter, political asylum (...) How long can we be expected to carry out in this filthy dump, this whore-house for Hillbrow drunks, this wonderful concession to desegregation, what an honour to sleep under the white man's spunk" (*None to Accompany Me*, 45)

Even though for Didymus the modest temporary accommodation is acceptable under the circumstances, Sibongile interprets his attitude as “the farce of self-sacrifice when it was not necessary” (*None to Accompany Me*, 46). She cannot understand why Didymus ignores “the illimitable opportunities for self-gratification placed by history at his feet” (Isidore Diala, quoted in Szczurek, 2008: 162). While the husband is portrayed as somebody who is ready to “suffer in noble silence” (*None to Accompany Me*, 47) and to do “whatever was needed, as everyone must” (ibid, 72), his wife indulges in “beautiful objects” (ibid, 74). Through these passages Gordimer exemplifies the fundamental differences in attitudes between the two spouses: Sibongile's inclination to the culture of privilege and Didymus's strong stand against it (Szczurek, 2008: 162).

The rift that opens between Sally and Didy is further enlarged by a political event, namely Sibongile's election on the new executive, to the detriment of her husband who is delegated to writing the history of the struggle years. What Gordimer seems to be implying is that in the New South Africa the woman is better equipped and, as such, more fit to meet the demands of the transition, whereas men are not and, thus, remain symbolically in the past.

The novelist reverses traditional views about women in society. Of course, it is not purely by chance that in a couple like the Maqomas it is the woman who gets the upper hand in the new dispensation. In a larger context, Sibongile belongs to that general movement which, at the turn of the century, released an enormous amount of female intelligence and energy that had long been denied to the world. Gaining the legitimacy which they have been so wrongly deprived for many years helps women can now assert themselves freely and without reserve. Sibongile is “an example of those strong African women always evoked by historical tradition, literature and legends, but always as exceptions, who have broken out of the walls that have kept other women in their huts and at their grinding stones” (Brahimi, 2012: 58).

These changes affect Didymus who has a very hard time accepting that his wife is “one of their chosen” (*None to Accompany Me*, 99). Being assigned to writing the history book project, Didymus feels left out and the reversal of gender roles in his marriage poses a great challenge to his self-esteem. He is caught between his revolutionary ideology and its opposing forces. Those forces, as Brahimi points out, are not just “what is simplistically called his traditional vision of the hierarchy within the marital couple” (2012: 58), but are also doubts and questions that express an authentic identity crisis: what is left for him to do and what is his role in the future? As “one of the old guard” (*None to Accompany Me*, 79), Didymus is now depressed because he feels he no longer has a place in the present. The

political direction that his country takes disappoints his revolutionary ideals and this makes him bitter and passive. Nevertheless, he ultimately accepts the changes and, in doing so, he is able to preserve the unity of his family. At a symbolical level, Didy's 'sacrifice' and acceptance represent the sacrifices every South African will have to make to keep the unity of the country and to provide the chance for a better life in it.

The Maqomas' late-born daughter, Mpho, is another interesting character that stands for a new type of people that makes its appearance in the re-/construction of the South African national identity. She is a "sixteen-year-old beauty of the kind created by the cross-pollination of history" (*None to Accompany Me*, 48-49); a "resolution – in a time when this has not yet been achieved by governments, conferences, negotiation, mass action and international monitoring or intervention – of the struggle for power in a country which was hers, yet where, because of that power struggle, she had not been born" (ibid, 49).

Born in exile she speaks perfect London English but not the Zulu and Xhosa of her parents, although she understands them. Gordimer sums up the effects of displacement in describing Mpho's personality:

The oyster-shell-pink palms of her slender hands completed the striking colour contrast of matt black skin [...] Her hair, darwn back straightened [...] Congolese style [...] put of her mouth came a perky London English. She copuld not speak an African language, neither the Zulu of her mother nor the Xhose of her father. (*None to Accompany Me*, 48-49)

Despite her exile background she is quicker to adapt to the new South Africa reality than her own mother, who feels a deep sense of alienation after her return. Like in the case of Zeph Rapulana, Gordimer seems to imply that "mutations" (*None to Accompany Me*, 51) such as Mpho are needed in the new dispensation and it is not them who will need to adapt, but the others, who have an old-fashioned mentality.

At the same time as society and State politics have been evolving, so too have the family and the couple. In this respect, we have seen how Vera's and Ben's marriage has crumbled to pieces under the weight of the new context, or, how Sally and Didy's has undergone a serious test of commitment only to emerge more powerful and united than ever. Nevertheless, there is one more type of family that is unexpectedly created and which might very well become a common appearance in the democratic South Africa. This is a lesbian family made up of two white women: Vera's daughter, Annie, and a biologist, Lou, who adopt a black child. Deemed unconventional and inadmissible under the previous political dispensation, the homosexual marriage is now brought to the fore to be put under scrutiny.

Against the post-liberation backdrop, new social phenomena, built upon the democratic principle of total respect for individual freedoms, are emerging and Gordimer adapts to the new demands of her society. In *None to Accompany Me* we can observe that Gordimer's characters enjoy the sexual freedom of the post-oppressive times. Annie represents the category of people who openly disclose and talk about their homosexual orientation. She goes beyond traditional standards not only by adhering to a lesbian partnership but also by deciding to live in the same household with her partner, making a bold public statement about the new kind of couple that society now allows and accepts.

Gordimer reveals that new sexual orientations such as lesbianism or homosexuality have become legitimized or ordinary practices in the new South Africa; they are now part and parcel of the ongoing process of creating a fresh national identity. As Ibinga points out, “after having for decades stood strongly against racial discrimination, Gordimer remains an advocate of a fair society where injustices and discrimination of any kind are not tolerated” (2007: 205). Her references to the most intimate questions seems to show that the novelist wants to acknowledge that domestic issues like sexuality should not be neglected in public debates if the individual is to be freed from social or cultural constrictions (Ibinga, 2007: 205).

In all these ways, *None to Accompany Me* highlights the sense of responsibility that people in times of transition begin to seek; it shows us that in times after liberation comes, it is essential to embark on a journey of self-analysis concerning one’s past actions as this is the only way through which one can effectively reconstruct identities and societies. Despite the fact that entire groups are acquiring a legitimacy previously denied to them, society will not necessarily evolve in the direction of the individuals’ greater freedom without sacrifices from each and every part that makes up the social fabric.

Through the diversity and complexity of its characters, Gordimer’s first post-apartheid novel illustrates the possibilities and dangers of the power struggle that was taking place in the early 1990s. What appears to transpire through a close and detailed analysis of behaviours, interactions and attitudes is that “in order to succeed, the new dispensation had to confront and renegotiate its past, rid itself of false loyalties, face the corruptibility of power and, most importantly, take on ‘the burden of self’ with all the responsibility which is involved in the process” (Szczurek, 2008: 183). It might be a long, difficult and treacherous road to take, but only by walking it together, as one nation, will the process of national identity reconstruction be completed.

Bibliography

- Bazin, Nancy T. “Nadine Gordimer's Fictional Selves: Can a White Woman be 'At Home' in Black South Africa?”. *Alternation*, vol. 7, no. 1 (2000): 29-40.
- Brahimi, Denise. *Weaving Together Fiction, Women and Politics*. Trans. Vanessa Everson and Cara Shapiro. Cape Town: UCT Press, 2012.
- Gordimer, Nadine. *None to Accompany Me*. New York: Penguin Books, 1995.
- Gordimer, Nadine. *Telling Times*. London: Bloomsbury, 2010.
- Head, Dominic. “Gordimer’s *None to Accompany Me*: Revisionism and Interregnum”. *Research in African Literatures*, vol. 26, no. 4 (Winter 1995): 46-57.
- Ibinga, Stephane Serge. *The Representation of Women in the Works of Three South African Novelists of the Transition*. PhD Thesis, University of Stellenbosch, Dec. 2007. <<https://scholar.sun.ac.za/browse?value=Ibinga%2C+Stephane+Serge&type=author>> (23 April 2014)
- McDonald, Peter D. *The Literature Police. Apartheid Censorship and Its Cultural Consequences*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Robert, Ronald Suresh. *No Cold Kitchen: a Biography of Nadine Gordimer*. Johannesburg: STE Publishers, 2005.

Sakamoto, Toshiko. “Nadine Gordimer’s *None to Accompany Me*: The New Context of Freedom and Empowerment in Post-Apartheid South Africa”. pp. 225-240. <http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/14-3/RitsIILCS_14.3pp.225-240SAKAMOTO.pdf> (1 May 2014)

Szczurek, Magdalena Karina. *Truer than Fiction: Nadine Gordimer Writing Post-Apartheid South Africa*. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, 2008.

Temple-Thurston, Barbara. *Nadine Gordimer Revisited*. New York: Twayne, 1999.

NORMAN MANEA AND THE CONDITION OF THE EXILED

Georgeta-Liliana Țan, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: For the uprooted writers, exile represents nowadays human diversity and encounter in the intertextuality space; a pedagogy of humiliation and humaneness. A space of physical safety and still a reason for continuous self-evaluation, the exile in America becomes for the writers originated in the European communist countries an exile of social insignificance. For every immigrant, the feeling of identity is preserved as long as he manages to give the otherness a sense of continuity. The textual exilic territory becomes a compensation for what is absent, a delusive possession of a homeland and a radiography of both his identity transformations occurring with the socio-cultural connection to the new environment of exile, and of his possibility to reflect on the past. This work aims to emphasize the stages of inner exile, metaphorically expressed at textual level in the works of Norman Manea.

Keywords: Inner exile/ exile itself, identity, otherness, schlemiel, metaphor of language.

*„Scrisul meu este rezultatul creator al deșărădăcinării,
locuind în fisură, în incertitudine, în deșertul în care
Lévinas vedea adevărata sursă a spiritului,
capabil să înlocuiască solul prin literă”¹.*

Exilul ca interculturalitate

Pentru scriitorii deșărădăcinați, exilul reprezintă astăzi diversitate umană și întâlnire în spațiul intertextualității, o pedagogie a umilinței și a umanității. Spațiu al securității fizice pentru scriitorii proveniți din țările comuniste ale Europei, exilul în America devine în același timp unul al insignifianței sociale, supunându-l pe individ la reevaluarea propriului sine și la căutarea permanentă a unei semnificații. Teritoriul exilic al textului ajunge să fie asociat, de intelectualul exilat, cu o compensare a ceea ce este lipsă, cu dobândirea iluzorie a unei patrii, care să radiografieze atât transformările sale identitare, survenite odată cu ancorarea socio-culturală în noul mediu al exilului, cât și modalitatea în care această identitate se raportează la trecut. Pentru fiecare imigrant, sentimentul identității este păstrat atâta timp cât acesta reușește să dea alterității sensul de continuitate.

În articolul intitulat „Strategie identitară în psihologia interculturală: aspecte teoretice și metodologice”², Caroline Temple vorbește despre transformările identitare la care este supus exilatul venit în lumea liberă dintr-o țară comunistă. În cazul imigrantului, prin diferențele de statut și de roluri atribuite, acesta se poate raporta la un număr mai mic sau mai mare de subculturi, o îmbinare între sistemul cultural al țării de origine și cel al țării de primire. Cele două subculturi vor coexista în reprezentările și comportamentul său, fără a se articula satisfăcător și, totodată, fără a se disocia. Vechea cultură îi modelează acestuia reprezentările, fiind profund ancorată în interioritatea sa prin atitudini, credințe, valori, iar ruptura de mediul social și de continuitatea istorică din țara de unde a plecat, îl constrânge pe imigrant la o schimbare brutală de identitate. Fiecare destin exilic devine un caz particular de conservare a trecutului unei patrii din care a plecat, de deschidere sau bricolaj intercultural.

¹ Norman Manea, *Laptele negru*, Editura Hasefer, 2010 p. 429.

² Caroline Temple, „Strategie identitară în psihologia interculturală: aspecte teoretice și metodologice”, în *Psihologia socială. Buletinul Laboratorului „Psihologia câmpului social”*, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, Nr. 16/ 2005, număr tematic: Identitatea socială, p. 40.

De la exilul interior la exilul propriu-zis

În cazul lui Norman Manea, ca și al altor scriitori exilați, se întrevide parcurgerea mai multor trepte în ceea ce privește exilul interior și acomodarea identitară la noul mediu al exilului. Trăirea *exilului interior* comportă o anumită diferență față de cea a exilului propriu-zis, deși cel de-al doilea poate să-l înglobeze și să-l continue pe primul. Exilul interior definește statutul unei persoane care, deși este acasă din punct de vedere geografic, se poate simți acolo ca un străin. Emblemă a literaturii moderne, intelectualul înstrăinat își poate trăi propria condiție atât ca pe o povară existențială, cât și ca pe o alegere liberă, ca o formă de păstrare a integrității, ca o condiție problematică a aruncării sale în lume³. Pentru Norman Manea, exilul interior poate fi văzut atât ca o damnare, specifică evreului rătăcitor, a insului care se simte afectat într-o dublă măsură (din cauză unui regim opresiv și din cauza antisemitismului resimțit ca venind din partea celorlalți, adăugat opresiunii sistemului), cât și ca salvare, care survine în urma alegerii libere de a-și păstra integritatea. Așadar, un exil interior în propria sa țară, continuat, cu o altă nuanță a sa, în exilul propriu-zis, și un exil al ființei – pentru care „acasă nu mai e nicăieri” – ; exilul ca substitut al casei, ca o permanentă revalorizare a ființei prin intermediul textului.

În eseu „Exile. Inside and Out”⁴, Bronislava Volkova surprinde transformările suferite de scriitorul exilat în momentul trecerii de la exilul interior (ca forma de viață într-un stat totalitar) la cel propriu-zis. Primul impuls al exilatului este de a surprinde experiența tragică a exilului, datorită unui nou tip de izolare și singurătate experimentat în momentul în care ia contact cu lumea nouă. Exilul înseamnă, totuși, o închidere și o deschidere simultană; căci, deși are senzația că a pierdut totul, exilatul câștigă, în același timp, libertatea de a experimenta noul. Astfel, exilații dobândesc o natură dublă, descoperind că devin subiecții unei fracturări, că au o identitate multiplă. Nesiguranța și suspiciunea, trăite în societatea opresivă, au reversul lor în exil. Încercarea de a reveni în țările lor, după instalarea acolo a democrației, îi face să se confrunte cu o slabă acceptare, datorită sentimentului de neîmplinire a celor rămași, care se simt dezavantajați că nu au avut acces la același orizont intelectual deschis. Legat de aceasta, Bronislava Volkova afirmă: „Ceea ce s-ar părea a fi exilul din exterior este, de fapt, o întoarcere acasă, în sine însuși, pe interior, iar ceea ce ar părea a fi acasă din exterior sfârșește, în mod intrinsec, ca fiind exclus pe interior [...] În sensul social al lumii, vreau să-mi revendic statutul meu de exilat cu mândrie. Asta mă ajută să mă întorc acasă în mine însămi. Și aceasta cred ca este singura casă adevărată”⁵.

În *Curierul de Est*, Norman Manea afirmă că, în ciuda firii sale retractile, a ajuns – prin afirmațiile sale (interviul din revista *Familia*⁶, eseurile „Felix Culpa”⁷ și

³ Apud Susan Rubin Suleiman, „Writing and Internal Exile in Eastern Europe: The example of Imre Kertész”, în *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*, Edited by John Neubauer and Barbála Zsuzanna Török, Walter de Gruyter. Berlin. New York, 2009, p.368.

⁴ Bronislava Volkova, „Exile. Inside and Out”, în Alvin H. Rosenfeld, *The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature*, Indiana University Press, 2008.

⁵ *Ibidem*, p. 175-176.

⁶ Norman Manea, „Norman Manea: scriitorul – acea dreaptă conștiință în care semenii săi să poată crede”, interviu acordat lui Gheorghe Grigurcu, *Familia*, decembrie 1981; reprodus în *On Clowns*, Grove Press, New York, 1992; *Despre clovni*, Polirom, 1997, p. 254-263.

⁷ Idem, „Happy Guilt”, în *The New Republic*, 5 august, 1991, reprodus cu titlul: „Felix Culpa: Mircea Eliade, fascismul și destinul nefericit al României”, 22, nr. 78/1992; „Felix Culpa”, *Despre clovni*, Polirom, 1997, p. 141-191.

„Incompatibilitățile”⁸) – să provoace anumite polemici în România; și, deși ar fi putut să le evite, nu a făcut acest lucru din cauza dorinței de a rămâne fidel sie însuși, de a-și păstra integritatea. Reflectând asupra propriului exil interior și a surselor sale, Norman Manea folosește sintagma de *exil supraetajat*. Acesta este vizibil atât ontologic, cât și stilistic; un stil fracturat, sincopat (generat de traume interioare și de viețuirea și afirmarea artistică într-un mediu opresiv), care, păstrându-și linia tematicii anterioare, suferă doar în aparență modificări după exilarea în America (se continuă și redimensionează dialogismul perspectivei creatoare, interconexiunea cărților, precum și metamorfoza perpetuă, a individului și a operei, „ca transcendență mobilă”⁹); scriitorul pretextând o conștientizare a dificultății traducerii și a contactului cu un alt tip de public, cu un alt orizont de așteptare. Acest nou *câmp literar*¹⁰ pătrunde, nu un autor ce se modifică pe sine pentru occident, ci modifică receptarea occidentală vizavi de literatura română și, prin aceasta, pe cea a mediului literar românesc despre valorizarea scrierilor sale. De asemenea, umbra fraternă a cititorului român, familiarizat cu anumite trimiteri intertextuale ale operei, este înlocuită cu o alta a cititorului de pretutindeni, în acord cu noua tematică și cu noi probleme abordate de textele scrise în exil. Filigranul lingvistic, specific literaturii lui Norman Manea scrise în comunism, este abandonat parțial, sau, mai degrabă inserat, transportat în noua imagistică, devenită un cumul de constante confruntate cu experiența traducerii, o experiență a interculturalității, a punerii împreună a diferențelor culturale și a experienței înstrăinării celui care scrie.

Despre „exilul supraetajat”, văzut ca trepte de subversivitate față de ideologic, Norman Manea afirmă: „Eu am început să scriu de foarte tânăr. Eram adolescent... am trecut prin multe exiluri. Și profesia mea a fost unul dintre acestea. Sunt un cumul de exiluri [...] n-a fost vorba doar de un exil profesional, ci de un exil supraetajat”. De asemenea, făcând trimitere la o cronică britanică, din *The Independent*, realizată cărții sale, *Octombrie, ora opt*, Norman Manea reproduce afirmațiile criticului despre ceea ce ar defini „exilul său supraetajat”: „acest tip de experiență existențială și literară cere o «gramatică fracturată». Este

⁸ Idem, „The Incompatibilities”, *The New Republic*, 20 aprilie, 1998, republicat cu titlul „Incompatibilitățile”, 22, nr.23, 1998; *Despre clovni*, Polirom, 1997, p. 311-331.

⁹ Virgil Podoabă, „Scriitorul, cartea și opera ca fata morgana. Punctul de maximă vedere: moartea”, în Virgil Podoabă (coordinator), *Cărțile supraviețuitoare*, Editura Aula, Brașov, 2008, p. 278-285. Pornind de la exegeza critică realizată operei lui Norman Manea de către Mircea Iorgulescu (în *Fiireșcul ca Excepție*, Ed. Cartea Românească, 1979 și *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, 1978) și analizând *Plicul negru* (romanul este văzut ca un „vast poem epic al morții”, care pune în scenă relația dintre scriitor carte și operă: experiență a revelatoare a scrisului în versiunea ei radical negativă), Virgil Podoabă stabilește temele obsesive, repetate progresiv, din opera lui Norman Manea: *debutul, formarea și iubirea* (văzute ca subversiune a ideologicului, autosubversiune și renaștere), la care criticul adaugă tema morții și a creației și supratema materializată în dialectica alienare-autenticitate. Formula „variante la un autoportret” - univers al diferențierii și nu al uniformizării - cu caracter programatic, surprinde, în genul tehnicii *punerii în abis*, atât relația dintre subiectul creator și alteritate, cât și năzuința artistului spre forma finită a operei. Fiecare scriere devine un surogat al operei, care nu este suma acestor cărți, ci o „fata morgana care se îndepărtează tocmai în clipa când părea mai aproape de-a fi prinsă”.

¹⁰ Apud Mircea Martin, „Bourdieu, un sociolog al nuanțelor”, Prefață la Ediția a II-a, în Pierre Bourdieu, *Regulile artei*, Editura Grupul Editorial Art, București, 2007 p. 5-15. Termenul, aparținând lui Pierre Bourdieu, este descris ca reprezentând totalitatea discursurilor literare, înălțate diacronic, iar fiecare discurs literar, formă literară, deși poate fi considerată ca având propria sa transcendență ireductibilă și propria sa deschidere maximă în orice timp istoric, dispune, de fapt, de o geneză socială, este condiționată de o anumită perspectivă estetică, iar „forma însăși devine socializantă, istoricizantă, realizând, prin derealizare, structuri sociale, psihologice.

vorba deci de un stil care e poate mai convulsiv, mai expresionist, dar care traduce ceea ce ați spus: fisura, ruptura... ”¹¹.

Specific oricărui artist, exilul interior, ca forță creatoare, este determinat, în cazul lui Norman Manea, de relația cu propria sa evreitate („Artistul e întotdeauna un fel de evreu”¹²), cu antisemitismul trăit în interiorul unei societăți totalitare, iar ca scriitor, prin raportul cu cenzura.

Ideea de exil interior, trăit de Norman Manea în perioada comunistă, este surprinsă în eseistica sa prin perechea *solitudine și solidaritate*¹³. Cei doi termeni par a fi antitetici, deși ei devin sinonimi, străbătând conștiința și destinul scriitorului. Primul termen, asociat cu introvertirea și exilul interior, ar ilustra în special statutul scriitorului captiv al unui sistem totalitar, când adevărata viață se desfășura în subterană, cea publică fiind un adevărat circ. Răzvrătirea este inhibată și descifrabilă la nivel textual doar printre rânduri, de către un cititor avizat și avid de orice formă de libertate. A te victimiza, în acel context al damnării generale, nu putea fi privit decât ca o eschivă neautentică, substituită de bufoneria pardonabilă a personajului August Prostul (simbol al artistului), aflat într-o permanentă dispută cu Clovnul Puterii (dictatorul). În cadrul unei societăți opresive, numită metaforic de Norman Manea, „colonia penitenciară”, scriitorul se afla în imposibilitatea de a se opune în mod rațional Puterii, pentru că în felul acesta ar acredita-o; singura opțiune, ca formă de libertate, fiind aceea a caricaturizării ei. *Solitudinea* scriitorului izolat în universul compensativ al literaturii devine și o formă de solidarizare tacită cu ceilalți, o dovadă a integrității sale morale și a neoboselii de a-și asuma o nouă experiență instructivă. *Solitudine și solidaritate* devin dimensiuni ale exilului interior al lui Norman Manea, care ia ființă odată cu experiența deportării și îmbracă diferite nuanțe, prin sondarea și asimilarea identității, prin confruntarea cu societatea comunistă și mai apoi cu lumea liberă a Occidentului. Norman Manea parcurge traseul de la „exasperare și disperare”, resimțite sub comunism, la „deposedare, dislocare, serenitate, reeducare și resemnare”, cunoscute în exilul propriu-zis. Scriitorul își acutizează, într-o primă fază a exilului, solitudinea, prin dislocarea teritorială și lingvistică, și ajunge să fie solidar cu ceilalți exilați, prin re poziționarea față de ideea de exil, prin conștientizarea efectului său pedagogic, dar și a faptului că prin evreitatea sa a fost, de fapt, un veșnic exilat. „Încercam – spune Norman Manea – să amân orice decizie, să mă «aștept» pe mine însumi, în tranzitul de la exilul intern la cel propriu-zis, să aștept momentul când voi fi, în sfârșit, gata să asum identitatea mea funciară, de perpetuu exilat”¹⁴.

¹¹ Norman Manea, „Exilul supraetajat”, interviu acordat Rodicăi Binder, în Norman Manea, *Textul nomad (Casa melcului, II: interviuri)*, Editura Hasefer, București, 2006, p. 114-115.

¹² Idem, *op. cit.*, ed. cit., p. 27.

¹³ Idem, *Laptele negru*, Editura Hasefer, 2010, p. 12-18. Cei doi termeni sunt folosiți de Norman Manea în eseul „Scriitorul evreu în arena publică”, în care vorbește despre rostul și rolul scriitorului ca orator pe scena publică într-o țară comunistă din Europa Răsăriteană, în care, ca scriitor, „lupta pentru a depăși impasul dintre *solitudine și solidaritate*”. Norman Manea asociază solitudinea creatoare, într/un mediu opresiv, cu ceea ce Paul Celan - referindu-se și la antisemitism - numea, ermetic și metaforic, „un numar de circ neanunțat”: „Bizarul „încurcă lume” visează alte reguli, alte evaluări și recompense, dar dă, totuși, adesea, dovadă de o profundă cunoaștere a concetățenilor săi, de la care preia și cărora le restituie un soi de magie, elaborată și spontană deopotrivă. Slăbiciunea sa poate fi văzută ca o forță codificată și oblică, însingurarea sa – ca un mai profund sens al solidarității, imaginată și ea – ca drumul cel mai scurt înspre realitate”.

¹⁴ Idem, *Textul nomad (Casa melcului, II: interviuri)*, ed. cit., p. 51.

Scriitorul dezrădăcinat și cele două centre exilice

Scriitorii proveniți din țări comuniste ale Europei de Est au trăit în exil suferința dezrădăcinării, nu doar datorită locului din care proveneau, ci și din cauza modului în care gândeau sau scriau. Mass-media a avut grijă să comercializeze această suferință, fiindu-le aplicat imediat statutul de disident, deși unii dintre ei, prin atitudinea avută în țara de unde au plecat, nu au simțit că îi caracterizează o astfel de etichetă. Este și situația lui Norman Manea, care a trebuit să dea explicații pentru neacceptarea acestei încadrări constrângătoare. Despre efectul exilului asupra sa, Norman Manea afirmă: „Exilul este o mare traumă, o dramatică deposere și o reevaluare adesea schizoidă a existenței. Este și o foarte instructivă inițiere pedagogică într-o nouă existență. Ești obligat să înțelegi noi mentalități, să-ți reevaluezi tabuurile, prejudecățile. Eu eram considerat de unii amici din România un fel de liberal englez. Venind în America, am văzut că nu eram deloc așa; aveam multe prejudecăți, eram îmbibat de un anumit context cultural. Exilul nu aduce numai suferințe, ci propune și o anumită dialectică a schimbării. Este, până la urmă, dacă l-am cita pe Cioran, și o onoare în a fi expulzat, exilat, refuzat. Solidaritatea mea cu suferința, cu străinii, pe care mi-am educat-o din adolescență, s-a extins în exil. Trăim într-o modernitate, prin definiție, centrifugă. Străinul nu mai e o condiție atât de neobișnuită. Îl vedem frecvent pe stradă, venit din cele mai diferite părți ale lumii”¹⁵.

Scriitorii exilați, proveniți din țările comuniste ale Europei de Est, au senzația că au trecut de la manipularea din totalitarism, de către „Autoritate”, adică de către „Minciună”, la cea din societatea liberă, prin prisma competiției, a diversității, pragmatismului și a unor noi reguli, la rândul lor constrângătoare. Exilații trec, de la coerența specifică societăților închise, la incoerența lumii democratice, continuând, astfel, în lumea liberă, o anumită formă de duplicitate identitară, asemănătoare cu cea din comunism. Fragilitatea, care ar putea să-i caracterizeze pe cetățenii lumii libere, dacă s-ar confrunta cu atmosfera dintr-un stat totalitar, îi definește în cele din urmă pe exilații veniți din țările comuniste.

Intelectualilor exilați nu le rămâne decât să stabilească o coerență complexă între cele două culturi. Subiectul manipulează egocentric elementele trecutului și propria biografie, inventează și se inventează ficțional, în scopul unei adaptări echilibrate la noul mediu. Având în vedere faptul că individul își definește identitatea prin raportare la anumite grupuri, regăsindu-se în punctul de întâlnire al multiplelor apartenențe care îl caracterizează, se poate vorbi, nu de o identitate a individului, ci de multiple identități (*identitate hibridă*), de identitate ca proces, nu ca produs.

Czesław Miłosz, în eseu „Notes on Exile”, spunea că un scriitor aflat în exil are nevoie de „ochi noi, gândire nouă, un spațiu nou”¹⁶. Miłosz consideră că exilatul, cuprins de deznădejde în primă fază, din cauza „pierderii numelui, a fricii de eșec și a agoniei morale”, se supune pe sine unei adaptări perpetue, apelând la resurse pe care nu credea că le deține înainte de a emigra. Dincolo de alegerea dificilă de a adopta noua limbă, sau de a a-și adapta limba maternă la o nouă audiență - și de aici, implicit, abordarea anumitor forme de exprimare și transformarea tehnicii de scriitură - , există una cu mult mai dificilă, aceea de a-și păstra o „postulată sau imaginată prezență” în țara din care provine. Legat profund de trecut și

¹⁵ Idem, „Întoarcerea huliganului”, interviu acordat Emiliei Drogoreanu, în Norman Manea, *op. cit.*, p. 271.

¹⁶ Czesław Miłosz, „Notes on Exile”, în Marc Robinson, *Altogether Elsewhere*, Faber & Faber, 1994, p. 37.

aducând cu sine o anumită cunoaștere a zonei din care provine, scriitorul exilat vede istoria și literatura țării sale ca un organism care se dezvoltă în timp și la care simte nevoia să se racordeze în permanență; astfel, munca sa dobândește o „funcție în mișcare”, o pendulare între trecut și viitor; iar între acel trecut lăsat în urmă în momentul plecării și viitorul incertitudinii, se află un prezent al țării din care a plecat, detectabil din exterior, cu obiectivitatea distanței, prin intermediul mass-media.

Luând în considerare opinia lui Milosz, Katarzyna Jerzak¹⁷, în „Exile as Life after Death in the Writings of Henryk Grznberg and Norman Manea”, consideră că în exil se află cineva „care în mod necesar privește înapoi, care încă are legături [cu trecutul n. n.] [...] În exil - spune ea -, există lucruri neterminate. El [exilatul, n.n.] trăiește în două locuri deodată: în unul drept corp, în celălalt drept fantomă. Îi lipsește pacea pentru că celălalt loc, celălalt timp trăiește, îl cheamă înapoi”¹⁸. Acest *schlemiel*¹⁹ întruchipat de scriitorul exilat realizează că, de fiecare dată când se încearcă reunirea celor două centre exilice, se vede intervenția timpului, care le oprește să fuzioneze complet. Racordarea la noul mediu al exilului și conștientizarea efectului dezrădăcinării se produc, în cazul tuturor exilaților, și prin „întoarcerea” acestora în locul de unde au plecat, care le demonstrează că, „deși totul este acolo, nimic nu mai este la fel”. Exilatul întors nu fuzionează cu vechiul spațiu al Patriei, după cum nu o face pe deplin nici cu cel nou al țării în care a imigrat. Iată cum vede Norman Manea vizita sa în România din 1997: „Moartea, da, a trecut pe aici, cum trece, acum, mortul prin peisajul biografiei în care nu mai află loc sau semn al său. Spațiu de tranzit, indiferent, ca natura însăși, în tăcerea statornică, mohorâtă a pietrei. După moartea mea, Moartea vizitase locul. Dar nu era deja aici, nu de ea fugisem? În 1986, dictatura devenise Moarte, peisajul și strada și pietonii erau ai ei”²⁰. Întoarcerea în locul natal îi demonstrează lui Norman Manea că nu este altceva decât ceea ce Lara Vapnyar pune sub denumirea de „ghid turistic al sinelui”,

¹⁷ Katarzyna Jerzak, „Exile as Life after Death in the Writings of Henryk Grynberg and Norman Manea”, în Alvin H. Rosenfeld, *The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature*, Indiana University Press, 2008, p. 77. Autoarea, referindu-se în principal la romanul *Întoarcerea huliganului*, scris și publicat de Norman Manea în exil, îi asociază scriitorului imaginea unui supraviețuitor, nu doar ca persoană care a cunoscut experiența a două sisteme totalitare și pe care le-a depășit, ci are în vedere sensul etimologic al termenului, latinescul *supervivere*, desemnând o situație a ființei deasupra vieții, statut valorificat de scriitor printr-o perspectivă superioară asupra a ceea ce a trăit, sau trăiește, prin sentimentul real și iluzoriu în același timp al apartenenței „de altă parte”: „Este viața și apoi este supraviețuirea, fiind sus, sau deasupra vieții, ca și cum viața adevărată ar fi în altă parte. A supraviețui înseamnă a fi dincolo de viață, alături de viață, dar nu în ea [...] Un astfel de scriitor este un exilat interior. El este după toate aparențele un participant în viață, dar este și în altă parte. Ca scriitor, el importă acest altă parte – peisaje, limbi, oameni, evenimente – și acestea se amestecă cu al său aici și acum”.

¹⁸ Ibidem, p. 77.

¹⁹ Peter Wortsman, „The Displaced Person's Guide to Nowhere”, introducere la: Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemiel. The Man Who Sold His Shadow*, Fromm International Publishing Corporation, New York, p. IX-XV. Situația scriitorului exilat, care, prin reeducarea și reevaluarea sinelui, ajunge la concluzia că a și pierdut, dar a și câștigat foarte mult prin dezrădăcinare, poate fi asociată, în mod simbolic, cu imaginea personajului Peter Schlemiel, din *Peter Schlemiel – omul care și-a pierdut umbra*, nuvelă, scrisă de un alt scriitor exilat, Adelbert von Chamisso. Umbra ar fi un însemn al naturii invizibile a omului, al sufletului, și ar desemna, atât sentimentele, cât și intelectul. De asemenea, pierderea umbrei ar fi o alegorie a exilării, având ca semnificație pierderea unui trecut, cu tot ceea ce implica acest lucru: prieteni, reputație, distincții, dar și o anumită stigmatizare, venită din partea celor ramași în patrie, întrucât ei consideră că cel exilat reușește să se acomodeze cu noua uniformă în urma unui pact cu diavolul.

²⁰ Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, Editura Polirom, 2003, p. 247.

un „ghid turistic într-o lume pierdută”²¹. Pentru Norman Manea, ca și pentru Lara Vapnyar²², care vorbea despre Rusia trecutului său, nu mai există o realitate a locului natal, o Românie reală, decât prin prisma memoriei; iar pentru a portretiza această lume, scriitorul exilat trebuie să se poziționeze concomitent, ca un „turist post-mortem”, în exteriorul și interiorul ei, într-o mișcare de du-te-vino între real și imaginar.

Tema întoarcerii exilatului, alături de cea a inițierii, ca încercare de recuperare terapeutică a unei părți a sinelui legat de vechea lume, este surprinsă de Norman Manea în romanul *Întoarcerea huliganului*. Cele două lumi și implicit cele două centre care își modifică progresiv „conturul” (termen folosit chiar de Norman Manea în titlul unei culegeri de eseuri²³) se amalgamează și fuzionează prin intermediul memoriei. La un moment dat, naratorul-personaj face referire la o carte poștală livrată de Kafka în 1916, în care este redată o dublă imagine - cea a unui acrobat, „călărind, crăcănând doi cai”, și cea a unui „ins turtit, culcat pe spate, pe podea, pe pământ”²⁴ - , întrebându-se cărei ipostaze i-ar aparține acum și cum s-a modificat aceasta față de cea simțită în perioada cât a trăit în România. Într-o convorbire avută cu o prietenă și relatată spre sfârșitul romanului, povestindu-i despre cartolina lui Kafka, Norman Manea își dă seama că a experimentat ambele situații, cea a rătăcitorului și deșrădăcinatului (prin natura identității sale, identificabilă în imaginea acrobatului) și cea a celui legat pentru totdeauna de Patrie, a celui înrădăcinat în solul literei (surprinsă prin sintagma a fi „una cu pământul”).

Înglobarea trecutului în prezent, dubla perspectivă și permanenta tendință de a compara, au loc prin identificarea surogatelor exilului, acestea fiind o înlocuire a surogatelor din perioada comunistă, trăită de Norman Manea în România; prin intermediul lor este pusă în evidență imaginea exilului ca „viață de după moarte”, o viață fără trecut, „falsă și teatrală”, în care doar prezentul este cel care contează. Recuperarea trecutului presupune în primul rând imaginarea ficțională a unei recuperări, în manieră proustiană, a ființelor dragi, bucuria terapeutică și ludică totodată a operațiunii în sine. Salvarea vine din faptul că, prin intermediul prezentului, exilatul poate reînvia reprezentările sale mentale legate de trecut și poate să-și reconfigureze acel spațiu matrice al unui *acasă* interiorizat. Un exemplu îl poate constitui următoarea secvență: „Bătrâna privea în gol, dar pare atentă la mișcările sale. Se recunoscuseră, se pare. Simte prezența familiară ca în unele seri, în încăperi brusc încărcate de o liniște suavă, protectoare, învăluindu-l pe neașteptate [...]. Se ridicase, o lăsă să se depărteze câțiva pași, pornește, este în spatele ei, în cadența lentă a trecutului [...] Tresărise! [...] O urmărește, acum, *de la distanță*. Silueta, mersul, aerul, nu ai nevoie de semnalmente de recunoaștere, *totul se află în tine*, știut, neclintit, nu ai de ce urmări, pe stradă, travestiul. Pierdut în gânduri, neatent, încetinește, arătarea dispăruse, cum dorea”²⁵ sau, în alt loc găsim:

²¹ Lara Vapnyar, „The Writer as a Tour Guide”, în Alvin H. Rosenfeld, *op. cit.*, p.108-109.

²² Ibidem, p.108-109. În eseuul său despre scriitorul exilat văzut ca un ghid turistic, Lara Vapnyar, scriitoare de etnie evreiască, care a emigrat din Rusia în America, descrie ceea ce a simțit atunci când un cititor rus i-a făcut observația că descrie o Rusie văzută prin prisma unui ghid turistic. Scriitoarea înlocuiește în exil limba rusă, pe care o asocia cu ostilitatea trecutului, a rănilor provocate de antisemitismul celor din jur și a incertitudinii proprii identității, cu limba engleză, singura cale de a se distanța față de trecut și prezent. Ea reușește prin această distanțare să depășească sentimentul că realizează o „călătorie” de la eticheta de *outsider* în Rusia, la cea de *outsider* în America.

²³ Norman Manea, *Pe contur*, Editura Cartea Românească, 1984.

²⁴ Idem, *Întoarcerea huliganului*, ed.cit., p. 276.

²⁵ Ibid., p. 12-13.

„Cei mai apropiați dintre cei apropiați rămăseseră cu mine, în mine, chiar dacă hazardul ne separase. Pe aceștia nu mă simt în stare să-i numesc sau să-i evoc, cum nu putusem s-o fac cu părinții, și nu doar cu ei, până când moartea i-a nemurit în mine. Patria se depărtase, în trecutul tot mai trecut, și se adâncise în mine însumi. Nu mai aveam nevoie de geografie și istorie ca să-i testez contradicțiile, nici zădărnicia. Golul lăsat în urmă era mai mare decât plinul pe care îl reprezentase”²⁶. Imaginea creată poate fi asociată cu aceea concepută de André Aciman în opera *False papers* ²⁷. Timpul trecut este recuperat ca spațiu. Această spațializare temporală are loc prin intermediul unei locații - Straus Park - care transformă exilatul dintr-un nomad într-un individ „static”; în sensul celui care, dacă și-a pierdut rădăcinile sau abilitatea înrădăcinării, poate să le reconstruiască pornind de la orice element al realului. Scriitorul reinventează conceptul de *acasă*, în felul în care ar face-o un bricoleur reciclând esențele trecutului. Cel care rememorează ar parcurge o recitare a propriei biografii, iar prin intermediul spațiului acesta devine ceea ce Proust numea „cititorul propriului său sine”²⁸.

Metafora limbii

Pentru Norman Manea, ceea ce poate fi considerat un dublu identitar, acel alter-ego în care se oglindește și la care se raportează ca la un alt eu fratern dintr-un șir de dedublări, este limba română a scriitorului, supraidentitate și barometru al evoluției sale. Referindu-se la metafora limbii și pornind de la afirmația lui Norman Manea că „exilul începe îndată ce ne naștem”, Matei Călinescu consideră că aceasta are menirea de a construi și reconstrui acea casă iluzorie, identificabilă cu o Țară a Făgăduinței, scriitorului exilat nerămânându-i altceva de făcut decât să-și ia limba cu sine oriunde va merge. Această identitate lingvistică, o sinteză

²⁶ Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ed. cit., p. 35.

²⁷ André Aciman, *Shadow Cities*, în André Aciman, *False papers*, Ferrar. Straus. Giroux, New York, 2000, p. 49. Cel care rememorează ar parcurge o recitare a propriei biografii, iar prin intermediul spațiului acesta devine ceea ce Proust numea „cititorul propriului său sine”. Acimen dobândește, nu frumusețea trecutului, ci plăcerea de a privi înapoi. New York devine un oraș surogat, umbră, văzută ca esență a spațiilor trecutului, pe care nu le poate avea, dar pe care continuă să le caute. Straus Park, aflat la intersecția a patru străzi, număr care coincide cu cel al orașelor în care Aciman a locuit, reprezintă pentru acesta „un parc fantomă”, „o casă a memoriei”, un spațiu umbră a altor spații, dar și a lui însuși. „Am venit în Straus Park pentru a-mi aminti Alexandria, cu toate că o Alexandrie ireală, o Alexandrie care nu există, pe care am inventat-o sau am învățat să o cresc în Roma, ca și în Paris, în așa fel, încât, în final, Parisul și Roma pe carele regăsesc aici sunt, de fapt, umbre ale umbrei Alexandriei, versiuni ale Alexandriei, reminescente ale Alexandriei, infuzând Straus Park însuși, amintindu-mi de ceva ce nu este doar în altă parte, dar este probabil mai mult în mine decât a fost vreodată acolo, că este, în definitiv, probabil, doar eu, un eu care nu e mai puțin o născocire a timpului, decât acest oraș, este o născocire a spațiului”

²⁸ Apud Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol 3, Paris: Gallimard, „Pleiade”, 1954, p. 911, în Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, 2007, p. 41. La afirmațiile lui Proust apelează Matei Călinescu pentru a explica diferențele dintre *lectură* și *relectură* – văzute ca o opoziție între metaforele spațiale și cele temporale, între o citire diacronică și o recitare sincronică – ; relecturii i/ar corespunde „un timp special, circular sau cvasi-mitic”. Paradoxul dintre *lectură* și *relectură* poate fi văzut ca o reformulare a „cercului hermeneutic”: „pentru a înțelegere întregul trebuie să ai o înțelegere prealabilă a părților, dar ca să înțelegi fiecare parte este necesară o înțelegere prealabilă a întregului”. Relectura și interpretările aferente ei nu ar fi decât un alt fel de a rescrie opera, un alt model arhitectonic de interpretare oferit ficției.

la nivel ficțional a celorlalte identități, devine una constrângătoare, dar își dovedește, incontestabil, partea sa de creativitate²⁹.

Revenind la ideea formulată de Czeslaw Milosz, cele două centre ale exilului sunt redată la nivel lingvistic prin intermediul celor două limbi utilizate în mod constant de către scriitorul Norman Manea, româna și engleza, relația dintre ele desemnând-o pe aceea dintre intimitate și scena socială. Româna este limba interiorității - „casă a melcului” - , a acelei înstrăinări intime protectoare, cea care a cântărit „formarea și deformarea” sa, începând cu perioada comunistă și culminând cu cea a exilului; engleza este, practic, o „uniformă”, o gazdă, care, nu doar prin folosirea ei în relațiile sociale, dar și ca instrument al traducerii, ar conduce, tocmai prin insuficienta cunoaștere a unui câmp social și literar românesc, la o anumită devalorizare a reprezentărilor ficționale, la pierderea unor sensuri auxiliare, redată prin intermediul limbii române, mai lesne decodificabile de către un cititor român.³⁰ Norman Manea, întrebat la 40 de ani, când a făcut prima călătorie în lumea liberă, de ce nu emigrează, a răspuns printr-o întrebare retorică: „Dar dacă nu locuiesc într-o țară, ci într-o limbă?”³¹.

Univers compensativ al lecturilor și al creației literare încă din momentul revenirii din lagăr, când copilul de cinci ani ia contact cu poveștile lui Creangă – momentul va fi numit metaforic „începutul imaturizării” – limba română – cea a lecturilor și a scrierii – îl va salva de „idiotizarea” impusă de limba de lemn în anii comunismului, furnizându-i măști identitare în perioada studenției, sau a ingineriei și îi va deveni, prin intermediul operelor scrise în exil, un substitut al casei, o „casă a melcului”. Puterea simbolică a cuvintelor devine un travaliu de disimulare și transfigurare prin eufemizare, de confirmare și transformare a viziunii asupra lumii și a acțiunii asupra acesteia. Pentru Norman Manea, exilul interior, dar și cel propriu-zis devine generator de literatură; căutarea identitară (ilustrată prin gama de asociații a termenului huligan – figură a opozantului capabil să vadă prin orice mască, atâta timp cât nu implică pretenția la o virtute desăvârșită) văzută ca pretext pentru căutarea unei anumite forme de limbaj intransitiv (expresivitate exprimată printr/o formă care o neagă), unei anumite puneri în formă și generare de forme literare, într-un câmp literar în care literatura este compromis între interesul expresiv și cenzura care exercită atât structura câmpului, cât și punerea în formă și forma receptării.³²

Capitolul *Limba exilată*, din opera *Laptele negru*, surprinde evoluția limbii scriitorului în paralel cu evoluția identitară a lui Norman Manea. De asemenea, scriitorul reia aici cei doi

²⁹Matei Călinescu, *Reflecții despre Întoarcerea huliganului*, la adresa <http://atelier.liternet.ro/articol/4126/Matei-Calinescu/Reflecții-despre-Întoarcerea-huliganului.html>.

³⁰ Norman Manea, „Limba exilată”, în vol. *Laptele negru*, Editura Hasefer, București, 2010, p.411-422. Autorul vorbește despre metafora limbii ca spațiu de locuire a scriitorului exilat, care alege să scrie în continuare în limba maternă, precum și despre efectul traducerii asupra acesteia și implicit asupra ființei.

³¹ Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ed. cit., p. 272.

³²Pierre Bourdieu, *Limbaj și putere simbolică*, Editura Art, 2012, p. 302-303. Opera literară este legată de un anumit câmp atât prin conținut cât și prin formă. Structura câmpului literar determină parametrii cenzurii, care, la rândul său, influențează punerea în formă și o matrice stilistică condiționată istoric, precum și forma receptării. Despre condițiile social-istorice care determină o anumită serie de practici lingvistice, despre nonexistența unei comunicări lingvistice perfect omogene, ci doar a unei idealizări a unei serii particulare de practici lingvistice, generate istoric, cu anumite condiții sociale de existență, vorbește Pierre Bourdieu: „Metafora cenzurii nu trebuie să ne inducă în eroare: însăși structura câmpului guvernează expresia, guvernând în același timp accesul la expresie și forma expresiei [...] Această cenzură structurală se exercită prin intermediul sancțiunilor câmpului funcționând ca o piață în interiorul căreia se formează prețurile diferitelor moduri de exprimare [...]”.

termeni *identitate/entitate*, care îi aparțin lui Gertrude Stein. *Identitatea*, spune scriitorul, este „ceea ce ne leagă social de semenii noștri”, iar *entitatea* „ceea ce rămâne când ești singur într-o cameră”³³. Problematizându-și propria-i identitate, el ajunge de fapt la ceea ce numește „entitate”. Entitatea, în cazul scriitorului, ajunge să fie definită prin opera sa, imagine a *identității hibride*, a eurilor multiple, evidențiate în opera ficțională prin intermediul personajului August Prostul (metaforă a clovnului) și a imaginii propriului eu, văzut prin imersia în sine însuși și prin raportarea la ceilalți. Hibridizarea identitare îi poate fi asociată dedublarea și hibridizarea lingvistică și ficțională.

Exilatul întors în țară evocă, în capitolul *Casa Ființei*, din *Întoarcerea huliganului*, urarea pe care i-o făcuse o prietenă din America, aceea de a se trezi într-o dimineață că toți în jurul său vorbesc limba română. „Străinul nu-și poate cuceri cetățenia lingvistică decât ca un haiduc, ca un huligan, forțând intrarea prin orice mijloace? Și când Patria te expulzează, iei limba, fugi cu ea, pur și simplu? Ce înseamnă CASA FIINȚEI³⁴, Herr Professor Heidegger? Limba cu rănilor limbii, limba infirmă și cea înstrăinată și cea insomniacă, ghemul grecesc *hypocrino*? Simulare, disimulare, prefăcătorie? Teatralitatea, jocul retardat de-a imitația și renașterea, masca și mascarada? Dintr-o dată, totul fals, falsificat! Președintele Clinton în românește, Ray Charles în românește, Magic Johnson în românește. Limba română, Limba Globală, nimeni nu are vreo dificultate s-o înțeleagă și s-o vorbească. Exil universal, fiecare își face numărul în *Cercul Hypocrino*?”³⁵

Hypocrino dezvăluie vechile rădăcini grecești ale cuvântului „ipocrizie”, exilatul fiind un ipocrit care poartă mereu o mască, care își trimite pe scena socială, pentru a-l reprezenta, un dublu al său³⁶: „Masca mi se lipise de față. Clasicul inamic public, Alogenu! Fusesem dintotdeauna «celălalt», conștient sau nu, demascat sau nu, chiar dacă nu mă identificam cu ghetoul mamei mele și cu nici un ghetou al identității. «Adversitățile interioare» se aliau celor exterioare în oboseala de sine”³⁷. Dar în ce sens este Norman Manea sau orice scriitor exilat un ipocrit? A fi ipocrit, în această situație, înseamnă ceea ce afirma Emmanuel Levinas despre alteritate, și anume a fi „altfel decât a fi”³⁸; o aprofundare și o descoperire a sinelui profund, o formă de protecție a interiorității față de scena socială, o jonglare ficțională prin nostalgie, ironie și autoironie cu elementele propriei biografii.

Pentru scriitorii dezrădăcinați veniți din țările comuniste ale Europei, exilul reprezintă transpoziția de la tiranie la democrație. Dar, dacă aceasta din urmă îi asigură exilatului

³³ Norman Manea, „Identitate și entitate”, interviu acordat Rodicăi Binder, în Norman Manea, *Textul nomad (Casa melcului, II: interviuri)*, ed. cit., p. 247-248.

³⁴ Apud Joseph D. Lewandowski, „Modernity and Its Vicissitudes”, în *Cultural Critique*, nr.29, Winter 1994 – 1995, p. 141.

În „Letter on Humanism”, Martin Heidegger afirma că „lipsa casei tinde să devină destinul lumii”. Punctul său de vedere poate fi considerat o reacție împotriva gândirii moderne și a crizei lumii prezentului, surprinsă de filozof prin intermediul sintagmei *homelessness* (condiția ontologică a celor fără casă, ființarea în lipsa unui teritoriu în care să se poată „prinde rădăcini”). Termenul poate fi interpretat ca o indicație adresată ființei umane de a-și deveni propria sa casă, adică o *casă a ființei*, evidențiată prin limbaj. În momentul în care limba devine o imagine a ființării, nu un simplu instrument de comunicare, limbajul se *esențializează*, limba fiind, astfel, o devoalare a ființei.

³⁵ Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ed. cit., 2003, p. 304.

³⁶ Termenul este explicat de Norman Manea în *Întoarcerea huliganului*, ed. cit, p. 270-271.

³⁷ Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ed. cit., p. 24.

³⁸ Emmanuel Levinas, *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 5-16.

siguranță fizică, îi induce în același timp și o insignifianță socială, transformând existența sa într-o căutare a semnificației care coincide cu o căutare a sinelui. Iar dacă semnificația există, ea trebuie inevitabil legată de ceva; nu de prezentul incert și suspendat, în care exilatul se simte o umbră, ci de trecut, asupra căruia își întoarce privirea această umbră. În raport cu prezentul imprevizibil, trecutul devine pentru Norman Manea un teritoriu sigur, o imagine a vechilor arme și talismane care pot fi reînviată ficțional în favoarea propriei vindecări. Scriitorul exilat devine un pendul între trecut și prezent, între două centre exilice.

Bibliografie

Opera

- MANEA, Norman, *Casa melcului (Dialoguri)*, Editura Hasefer, București, 1999.
- MANEA, Norman, *Curierul de Est. Dialog cu Eduard Kanterian*, Editura Polirom, Iași, 2010.
- MANEA, Norman, *Despre clovni: Dictatorul și Artistul*, Ediția a II-a, revăzută, Editura Polirom, Iași, 2005.
- MANEA, Norman, *Întoarcerea huliganului*, Editura Polirom, Iași, 2003.
- MANEA, Norman, *Laptele negru*, Editura Hasefer, București, 2010.
- MANEA, Norman, *Pe contur*, Editura Cartea Românească, 1984.
- MANEA, Norman, *Plicuri și portrete*, Editura Polirom, Iași, 2004.
- MANEA, Norman, *Sertarele exilului. Dialog cu Leon Volovici*, Editura Polirom, Iași, 2008.
- MANEA, Norman, *Textul nomad (Casa melcului, II) interviuri*, Editura Hasefer, București, 2006.

Interviuri

- MANEA, Norman, „Identitate și entitate”, interviu acordat Rodicăi Binder, în Norman Manea, *Textul nomad (Casa melcului, II: interviuri)*, Editura Hasefer, București, 2006, p. 247-248.
- MANEA, Norman, „Întoarcerea huliganului”, interviu acordat Emiliei Drogoreanu, în *Observator Cultural*, nr. 234/ 2004.
- MANEA, Norman, „Norman Manea: scriitorul – acea dreaptă conștiință în care semenii săi să poată crede”, interviu acordat lui Gheorghe Grigurcu, în *Familia*, decembrie 1981; republicat în *On Clowns*, Grove Press, New York, 1992, *Despre clovni*, Polirom, 1997, p. 254-263.

Exegeză critică și teoretică

- ACIMAN, André, *False papers*, Ferrar. Straus. Giroux, New York, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, *Limba și putere simbolică*, Editura Art, 2012.
- CĂLINESCU, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, 2007.
- CĂLINESCU, Matei, *Reflecții despre Întoarcerea huliganului*, la adresa <http://atelier.liternet.ro/articol/4126/Matei-Calinescu/Reflectii-despre-Intoarcerea-huliganului.html>.
- HOFFMAN, Eva, „Afterword”, în Alvin H. Rosenfeld, *The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature*, Indiana University Press, 2008, p. 234-247.
- JERZAK, Katarzyna, „Exile as Life after Death in the Writings of Henryk Grzberg and Norman Manea”, în Alvin H. Rosenfeld, op. cit., p. 75-92.

- Cristian Ciocan, Miruna Tătaru-Cazaban, Bogdan Tătaru-Cazaban, „Notă asupra traducerii”, în Emmanuel Levinas, *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 5-16.
- LEVINAS, Emmanuel, *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Editura Humanitas, București, 2006.
- LEWANDOWSKI, Joseph D., „Modernity and Its Vicissitudes”, în *Cultural Critique*, nr.29, Winter 1994 – 1995, p. 139-162.
- MARTIN, Mircea, „Bourdieu, un sociolog al nuanțelor”, Prefață la Ediția a II-a, în Pierre Bourdieu, *Regulile artei*, Editura Grupul Editorial Art, București, 2007, p. 5-15.
- MILOSZ, Czeslav, „Notes on Exile”, în Marc Robinson, *Altogether Elsewhere*, Faber & Faber, 1994, p. 36-40.
- SULEIMAN, Susan Rubin, „Writing and Internal Exile in Eastern Europe: The exemple of Imre Kertész”, în *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*, Edited by John Neubauer and Barbála Zsuzanna Török, Walter de Gruyter. Berlin. New York, 2009, p. 368-370.
- TEMPLE, Caroline, „Strategie identitară în psihologia interculturală: aspecte teoretice și metodologice”, în *Psihologia socială. Buletinul Laboratorului „Psihologia câmpului social”*, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, Nr. 16/ 2005, număr tematic: Identitatea socială, p. 39-56.
- VAPNYAR, Lara, „The Writer as a Tour Guide”, în Alvin H. Rosenfeld, op. cit., p. 92-110.
- VOLKOVA, Bronislava, „Exile. Inside and Aut”, în Alvin H. Rosenfeld, op. cit., p. 161-177.
- WORTSMAN, Peter, „The Displaced Person’s Guide to Nowhere” (Introduction), în Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemiel. The Man Who Sold His Shadow*, Fromm International Publishing Corporation, New York, 1993, p. XIV- XV.

RELIGIOUS DISCOURSE IN NICOLAE STEINHARDT'S WORK**Claudia Crețu (Vașloban), PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș**

Abstract: The sermon is one of the means that a priest/ monk has at his disposal to draw believers closer to God. Through its various forms, the sermon is close to the believer in every moment of his life, whether it is a time of joy, whether it is a time of sadness or ordinary moments. Father Nicolae Steinhardt tried, and he even succeeded through his sermons to reach the hearts of those who listened to him or those who read his volume of sermons. Most of the sermons reflect the life he lived, revealing similarities between the themes approached and the experiences that Nicolae Steinhardt passed, but to the end there is, also, a part dedicated to some words of advice offered to the reader. The entire volume of sermons of Father Nicolae Steinhardt is crossed by Bible examples, but also by examples from other fields, which make them stand out from the ordinary sermon style, however they place them in a permanent contemporaneity.

Keywords: sermon, similarity, contemporaneity, freedom, courage.

1. Retorică și Omiletică.

Timpul pe care îl trăim acum este un timp „care nu mai are răbdare”, astfel încât trebuie să căutăm să aducem mai aproape de sufletul nostru ceea ce este plăcut lui Dumnezeu sau, mai bine, ca noi să ne apropiem de cele sfinte, făcând astfel, o încercare spre o viață mai luminoasă. Fiecare om, care își dorește câtuși de puțin acest lucru, caută să intre în contact cu tot ceea ce îl poate aduce mai aproape de Dumnezeu. Sfântul Ioan Evanghelistul spune în capitolul I: „La început a fost Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era cuvântul”(Ioan, 1, 1), ceea ce înseamnă că una dintre posibilitățile pe care ni le oferă Dumnezeu pentru a-I fi aproape este ascultarea Cuvântului, pe care El ni-l trimite prin intermediul Bisericii, mai cu seamă, prin slujitorii Săi.

Acest Cuvânt al lui Dumnezeu, trebuia transmis astfel încât să își atingă scopul său principal, și anume, să ajungă la sufletele celor care vor să asculte. Astfel, a luat naștere, încă din cele mai vechi timpuri, acea artă de a transmite, într-un mod deosebit, Cuvântul. La început a fost retorica, iar cel care vorbea, retor (la greci) și elocință și orator (la romani), însă acestea se refereau doar la arta de a vorbi în public, arta de a vorbi bine, ceea ce nu era de ajuns, trebuia să existe „arta cârmuirii sufletelor prin cuvânt”, potrivit lui Platon. Astfel, marii Bisericii au învățat de la grecii: Protaeresius, Himerius, Temistius și Libanius, retorica, pe care au pus-o în slujba Sfintei Evanghelii, pentru ca mai târziu, cei care aveau să cârmuiască sufletele să îndeplinească, întocmai, cuvintele Sfântului Apostol Pavel, din Epistola către Coloseni: „Vorba voastră să fie întotdeauna plăcută, dreasă cu sare, ca să știți cum trebuie să răspundeți fiecăruia”(Col. 4. 6).

Primul retor, care știa „cum să răspundă fiecăruia”, a fost însuși Mântuitorul, iar pentru că El transmitea cuvântul lui Dumnezeu, nu se putea rămâne doar în sfera retorici, astfel luând naștere omiletica „disciplină teologică deosebit de importantă, deoarece îl învață pe preotul predicator cum să transmită cuvântul dumnezeiesc, ca să fie accesibil tuturor ascultătorilor; dar și o adevărată artă retorică creștină, pentru că îl învață pe preot cum să-și

rostească cuvântarea, ca să fie cât mai interesantă și mai atractivă auditorilor”¹, după modelul lui Iisus Hristos. Sfinții Apostoli au urmat și ei acest model, dar, doar după ziua Cincizecimii, zi în care Sfântul Duh s-a pogorât asupra lor în chip de limbi de foc și zi care este considerată „începutul activității predicatoriale”: „Și s-au umplut toți de Duhul Sfânt și au început să vorbească în alte limbi, precum le dădea lor Duhul a grăi”(F. Ap. 2, 4). Primul dintre apostolii care a început să transmită Cuvântul lui Dumnezeu a fost Sfântul Apostol Petru: „...luați în urechi cuvintele mele”(F.Ap. 2,14), iar cei care îl ascultau „au fost pătrunși la inimă”(F.Ap. 2, 37). Astfel, Cuvântul lui Dumnezeu se dovedea a fi „viu și lucrător”(Evr.4, 12), prin cateheze și predici.

2. Predica și rolul său

Predica se poate defini ca fiind discursul pe care îl ține predicatorul, în fața unei adunări, pentru a învăța Cuvântul dreptei credințe. Despre predică, Sfântul Ioan Gură de Aur vorbea ca de un remediu pentru suflete: „Pentru cei ce vindecă trupurile oamenilor, pentru doctori, s-au născocit fel de fel de medicamente, fel de fel de instrumente medicale și de mâncări potrivite pentru bolnavi[...]dar pentru cei care vindecă trupul lui Hristos, pentru preoți, nu s-a născocit nimic asemănător.[...] preoții n-au decât un singur mijloc, o singură cale de vindecare: învățătura cu cuvântul, predica. Aceasta e instrumentul, aceasta e hrana, aceasta e cel mai bun aer; aceasta ține loc de medicament, aceasta ține loc de cauterizare, ține loc de bisturiu”².

Referitor la rolul său, tot Sfântul Ioan Gură de Aur, spunea: „Prin predică ridicăm sufletul deznădăjduit; prin predică smerim sufletul îngâmfat; prin predică tăiem ce-i de prisos; prin predică împlinim cele lipsă; prin predică lucrăm pe toate celelalte câte ne ajută la însănătoșirea sufletului”³, aducându-L pe Hristos în mijlocul nostru. Prin intermediul predicii, cei care o ascultă, dobândesc acea credință necesară pentru apropierea de Dumnezeu.

3. Clasificarea predicilor

Predicile, indiferent de conținutul pe care îl prezintă, sunt alcătuite din două părți: *o parte didactică*, aceasta „constă în comunicarea cunoștințelor”⁴ și *o parte parenetică* „îndemnurile care se dau, pentru transpunerea învățăturilor în viața personală”⁵, această parte reprezentând „nota specifică a unei cuvântări bisericești”⁶, iar, în ceea ce privește clasificarea predicilor, acestea se împart în: *omilii*, *predici propriu-zise* și *pareneze*.

a) *Omiliile* sunt „convorbirile slujitorilor Bisericii cu mulțimea credincioșilor”⁷, acestea având ca model cuvântările lui Iisus Hristos și fiind, astfel, „cea mai veche, cea mai simplă formă de propovăduire a învățăturii dumnezeiești relevate și cea mai recunoscută din perioada

¹ Pr. Dr. Ilie Ivan, *Omiletică Ortodoxă*, Repere teoretice, metodice și practice, Editura Episcopiei Argeșului și Muscelului, 2003, p. 15.

² Sfântul Ioan Gură de Aur, Sfântul Grigorie de Nazianz, Sfântul Efrem Sirul, *Despre preoție*, Traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Fecioru, Editura Biserica Ortodoxă, București, 2004, p. 130.

³ Ibidem, p. 130.

⁴ Pr. Dr. Ilie Ivan, *op. cit.*, p. 289.

⁵ Ibidem, p. 289.

⁶ Ibidem, p. 289.

⁷ Ibidem, p. 289.

post-apostolică”⁸. Acestea sunt de două tipuri: *omilia mică sau exegetică* care „explică amănunțit textul Sfintei Scripturi, adică verset, cu verset extrăgând toate învățăturile folositoare vieții creștinilor”⁹ și *omilia mare sau tematică* care „tratează tema doctrinară sau morală, extrasă din pericopa evanghelică, care constituie esența textului biblic”¹⁰

b) *Predica propriu-zisă sau predica sintetică* este „«fiică» a omiliei mari”, deoarece omilia mare tratează o temă morală, pe când predica propriu-zisă se conturează în jurul a unui sau a două versete, din care se extrage tema care va fi dezvoltată. Predica propriu-zisă este mai avantajoasă față de omilia mare, datorită axării sale pe o singură temă, care poate fi analizată și aprofundată, pe când omilia mare dezvoltă mai multe idei, pe care le întâlnim în textul Evangheliei.

c) *Parenezele* se referă la predicile care se rostesc cu o anumită ocazie, în Biserică sau în parohie, ca de exemplu: botezuri, cununii, înmormântări, parastase, zi națională, începutul Anului Nou. Parenezele „tratează, pe scurt, un adevăr de credință sau o învățătură religio-morală, care se potrivește unuia din momentele de mai sus, cu scopul de a întări viața religio-morală a credincioșilor, dând îndemnuri practice pentru aplicarea învățăturii dumnezeiești la viața de zi cu zi”¹¹.

Mai există și alte clasificări ale predicilor, însă având în vedere tema aleasă, ne limităm doar la această clasificare.

4. „Dăruind vei dobândi”

De-a lungul timpurilor, discursul religios a cunoscut o evoluție la fel ca și toate elementele constitutive ale societății. Aceasta fiind în permanentă dezvoltare, a fost necesar ca și predicile preoților să țină pasul cu cerințele credincioșilor. O dată cu trecerea timpului, nevoile acestora s-au dovedit a fi altele, astfel, preoții, prin cuvântul lor au căutat să vină în ajutorul credincioșilor, adaptându-se evenimentelor timpurilor respective.

Fiecare preot, prin cuvântul adresat, a căutat să fie aproape de ei, pentru ca aceștia să poată face mai ușor față problemelor pe care viața le oferă, dar și pentru a se putea bucura în momentele pozitive ale vieții..

Indiferent de momentul în care acest „cuvânt” este rostit, el trebuie să respecte etapele evidențiate în subcapitolele de mai sus. Dacă analizăm textele pe care le cuprinde volumul „*Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credință*” al părintelui Nicolae Steinhardt, vom observa că majoritatea lor respectă acele etape ale elaborării unei predici, sau încep cu un text biblic, cu un scurt pasaj care reprezintă punctul cel mai important al pericopei evanghelice sau reprezintă pe scurt tema discursului, după care se trece la analiza metodică a acestuia sau acestora(după caz). Astfel, Părintele Nicolae Steinhardt este unul din cei care a știut ce trebuie să transmită, dar și *cum* să transmită, într-un stil unic, ajungând, astfel, la inimile celor care l-au ascultat sau l-au citit.

Nu putem trece la o analiză a textelor fără să facem o radiografie a acestui volum. Acesta este structurat în șapte părți, cu un număr inegal de texte, fiecare text având titluri semnificative, cu denumiri în limba latină, pe care le vom discuta la momentul potrivit.

⁸ Ibidem, p. 290.

⁹ Ibidem, p. 290.

¹⁰ Ibidem, p. 291.

¹¹ Ibidem, p. 310.

Aceste șapte capitole sunt precedate de un cuvânt scris de I.P.S. Justinian, Arhiepiscopul Maramureșului și Sătmăruului, un argument, scris de P.S. Iustin Hodea Sigheteanul, arhiereu vicar, dar și un „Cuvânt înainte”, scris de Nicolae Steinhardt. Chiar din „Cuvântul înainte”, Nicolae Steinhardt ne introduce în lumea plină de înțelesuri a cărții, din acest motiv considerăm necesară prezentarea acestuia în rândurile următoare: „Textele acestei cărți - cu excepția *Crezului ortodox*, a *Reflecțiilor* călugărești și *Taberei Măgura* – sunt predici. Nu au fost stilizate ori revizuite. Conțin drept aceea multe repetări, teme recurente și obsesii stilistice. Sau dezvăluie manii cogitative, sărăcia lexicală și metaforică, un câmp informațional restrâns. Cu atât mai bine îl descoperă pe autor (predicator) în toată slăbiciunea lui psihică, mintală și culturală, predicile devenind ceea ce trebuie de fapt să fie: o mărturisire publică și un dialog cu ascultătorii, iar nu o trufașă, pedantă, sclivisistă dojană sau o învățătură triumfalistă. Predicatorul și enoriașii pășesc împreună – dibuind, revenind, stăruind, pricepând anevoie, minunându-se către Hristos”¹². Astfel, ni se dezvăluie, încă de la început, relația de comuniune a predicatorului cu enoriașii, ambele părți având același scop: „drumul către Hristos”.

În învățăturile Sfinților Părinți găsim îndrumări pentru credincioși cu privire la rugăciune, acestea ne îndeamnă ca rugăciunea să fie de trei feluri: rugăciunea prin care îi aducem slavă lui Dumnezeu, îl recunoaștem ca Domn al slavei, rugăciune de mulțumire adresată Bunului Dumnezeu pentru toate câte ne-a dat (bune, rele, fiecare cu un scop bine stabilit de Dumnezeu) și rugăciunea de cerere, prin care îi cerem lui Dumnezeu ceea ce ne este necesar sufletului.

Nicolae Steinhardt își începe volumul de predici cu o rugăciune de mulțumire, în care își exprimă recunoștința, în mod public, lui Dumnezeu pentru tot ce I-a dăruit în viață. Această rugăciune este alcătuită, după cum el însuși o recunoaște, după un model iudaic, adică printr-o mulțumire, urmată de o enunțare de daruri pentru care mulțumește lui Dumnezeu, iar între fiecare element al enunțării există și o exclamație cu rol de a „stârni recunoștința năzdrăvului”¹³: „Dai lanu!”, care înseamnă „De ajuns nouă, Doamne!”. Astfel, și Nicolae Steinhardt își organizează rugăciunea de mulțumire printr-o enunțare de daruri: „Pentru a fi desprins solzii care-mi acopereau ochii, îți mulțumesc din toată inima, din tot sufletul, din tot cugetul și din toată virtutea mea. Doar atât de ai fi făcut după ce ai luat aminte la mine, cu vrednicie și cu dreptate este să strig cu lacrimi: *dai li*”¹⁴, aceasta cuprinzând și un fragment dintr-o cântare de la Sfânta Liturghie: „cu vrednicie și cu dreptate”, apoi: „Pentru a-mi fi dat puțința să-mi recunosc propria păcătoșenie, nimicnicie și ticăloșie Îți aduc laude și mulțumiri... Pentru a-mi fi îngăduit să Te pot ruga, să Te iubesc și să mă închin Ție- de ajuns, prea de ajuns ca să binecuvânteț Sfânt Numele Tău. Pentru a fi sădit în mine nădejdea iertării și a fi început să întrezăresc puțința mântuirii- fii, Doamne, preamărit!”¹⁵. Se face această enunțare tocmai pentru a sugera, de la bun început, bunătatea lui Dumnezeu, în orice situație în care ne-am afla. Nicolae Steinhardt folosește și acest refren: „Dai li!”, însă nu după fiecare dar scris. Îl utilizează mai rar pentru că el nu trebuie să stârnească recunoștința nimănui, el îi este direct recunoscător lui Dumnezeu.

¹² Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, Editura Mănăstirii Rohia, 2006, p. 9.

¹³ Ibidem, p.10.

¹⁴ Ibidem, p. 11.

¹⁵ Ibidem, p. 11.

Se poate recunoaște în rândurile acestei rugăciuni o estetică a urâtului, prezentă în literatura română, în mod deosebit, la Tudor Arghezi, Nicolae Steinhardt transformă „bubele, mucegaiurile și noroiul” în „frumuseți și prețuri noi”, dar această transformare are loc, se realizează doar datorită lui Dumnezeu și nu prin puterea proprie ca la Tudor Arghezi: „Din rob și schilod m-ai făcut om liber și senior; din fricos și mișel, om îndraznet; din ființă a întunecimii, un ahtiat după lumină și slobod a încerca senzația că nu-mi este interzis a năzui să mă port efectiv potrivit cu învățătura și vrerea Ta”¹⁶. Dacă la Tudor Arghezi era vorba de transformarea a tot ce e rău și urât în poezie, aici se vorbește de transformarea propriei ființe.

Este foarte interesant cum își realizează discursul Nicolae Steinhardt, direct, schematic, nu pe ocolite, tot printr-o enumerație, dar de data aceasta folosindu-se de linia de pauză, ceea ce îi conferă acestuia o anumită precizie, care sugerează că părintele Nicolae știa exact ce-i datorează lui Hristos și vrea să nu rămână nimic neamintit. Folosind propoziții scurte, față de cele lungi de mai sus, ne lasă să ne gândim că trebuie să îi mulțumim lui Dumnezeu atât pentru lucrurile mici, cât și pentru cele mai însemnate din viață. Mai târziu, el trece din nou la fraze lungi pentru a demonstra prezența continuă a lui Dumnezeu alături de noi: „... e mereu prezent, gata să intre pe ușa (deschisă) a inimii și capabil numai de acte caracteristice nobleței lăuntrice, pe care și nouă ni le propune, propovăduindu-ne că ne sunt mereu accesibile: discreția, iertarea, uitarea, degajarea dintre meschinării și mărunțișuri, alungarea ținerii de minte a răului, sila de răzbunare, ura susceptibilitatea, irascibilitatea, tăfna și multe alte stupidități a căror jalnică inferioritate și acută nocivitate ne-a destăinuit-o o dată pentru totdeauna și ne-o destăinuie de fiecare dată mai dureros”¹⁷, dar și pentru a trata câteva din darurile cele mai importante dăruite lui, adică *libertatea*- o temă permanentă în textele lui Nicolae Steinhardt, care „se cucerește numai prin omorârea păcatului”¹⁸, aceasta nefiind echivalentă cu formula: „fac ce vreau”, prin care părintele înțelege că: „nu înseamnă că dau ascultare necondiționată viscerelor li tropismelor mele, pornirilor și instinctelor mele dobitocești, constituindu-mă prizonier al egoismului, turpitudinilor și plăgilor firii mele, ci supunându-le pe acestea voinței, rațiunii și conștiinței mele, părții bune(curățite) a eului meu, supra-eului meu”¹⁹. Un alt dar și o altă temă prezentă la monahul Nicolae este *fericirea*: „simțământul liberator, îmbătător, exaltant, transformator, nelimitat”²⁰, apoi „euforicul dar al *Sfântului Botez*”, despre care spune: „Apucatu- m-ai de mâna mea cea dreaptă. Cu sfatul Tău m-ai povățuit și cu slavă m-ai primit”²¹. Toate acestea îl aduc pe Nicolae Steinhardt la „simțământul de împăcare generală....Cu Dumnezeu, cu oamenii și cu lumea, cu oamenii care-mi vor răul, cu cei care mi-au greșit, ba lucru pe de-a-ntregul extraordinar- cu cei cărora le-am greșit eu, și în cele din urmă, până și cu mine însumi”²².

Volumul propriu-zis de predici începe după această rugăciune de mulțumire și este împărțit în șapte capitole distincte, care au câte un titlu semnificativ în limba latină, dublat de unul în limba română, care este și titlul unei predici. Aceste predici sunt omilii sau predici sintetice, de remarcat este lipsa parenazelor, datorită statutului de călugăr al părintelui

¹⁶ Ibidem, p. 12.

¹⁷ Ibidem, p. 13.

¹⁸ Ibidem, p. 13.

¹⁹ Ibidem, p. 13.

²⁰ Ibidem, p. 13.

²¹ Ibidem, p. 15.

²² Ibidem, p. 15.

Nicolae, dar și datorită faptului că acestea au fost rostite de la amvon. Fiecare capitol poate corespunde cu un anumit moment din viața monahului Nicolae.

Astfel, primul capitol este *Prolegomena verbis* (cuvânt introductiv) sau *Timpul smochinelor* pe care îl putem redenumi *Chemarea*, și are ca și corespondent, chemarea pe care Nicolae Steinhardt o simte față de credință. Dacă radiografiem aceste predici, putem observa că ele nu respectă planul propriu-zis al unei predici obișnuite, ci se trece direct la tratarea temei, după ce în titlu se anunță tema despre care va vorbi. Nicodim, „protagonistul”, un fariseu „luminat de credință”²³ este cel prin care ni se descoperă două adevăruri fundamentale:

„a) caracterul extrem de neașteptat, paradoxal și surprinzător al învățăturii creștine;

b) imensa dificultate pentru rațiunea comună și cărturăria erudită de a-și asimila arcanele acestei învățături”²⁴.

Cea din urmă se bazează pe exemplul dat de Iisus într-o parabolă: „Mai lesne este a trece cămila prin urechile acului decât să intre bogatul în împărăția lui Dumnezeu” (Luca, 18, 25) și tot prin Nicodim ni se oferă „dovada cea mai bună a imposibilității culturii și inteligenței de a construi singure calea către Hristos. Cultura, inteligența ori știința nu-s piedici, dar nici elemente ajutătoare”²⁵. Doar după ce omul ajunge „la credință, cunoașterea și ascuțimea îi vor fi însă de folos, vor amplifica adânci și ageri credințe”²⁶.

Oare nu același lucru se întâmplă și cu Nicolae Steinhardt?

Înainte de a descoperi credința, înainte de celebrul botez „cu apă viermănoasă”²⁷ și prin „duh rapid”²⁸ ce scria Nicolae Steinhardt? Primul său volum „În genul...tinerilor” este o parodie, care nu are nicio legătură cu credința sau cu Dumnezeu. Deci, abia după descoperirea credinței ajunge să dea valoare scrierilor sale. Steinhardt este un cărturar, cu o puternică posibilitate de memorare, căruia nu îi lipsesc cultura, inteligența și știința, iar după descoperirea lui Hristos, acesta le folosește pentru „a-și adânci și ageri credința”.

La o primă lectură a textului avem impresia că este o simplă explicație a momentului întâlnirii lui Nicodim cu Hristos, însă, citind în profunzime textul referitor la acesta descoperim revelația întâlnirii cu Hristos a lui Nicolae Steinhardt.

Al doilea personaj care i se aseamănă este femeia hananeancă. Mântuitorul o supune unui test și anume verificarea credinței acestei femei, acest test făcându-se după anumite etape: „Prima neluarea în seamă, ignorarea.[...]A doua: respingerea intervenției mult iubitorilor săi ucenici. [...]A treia: declinarea de competență.[...]A patra: insulta, jignirea, ocară”²⁹. Prin acest test trece și Nicolae Steinhardt. În ce sens? Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să mergem la Jurnalul fericirii. Prima etapă a testului este cea în care el caută acel „ceva” și nu vine, este ignorat: „La Londra, totuși merg des la biserici, catedrale și biserici și ca să aștept. Să aștept ceva ce nu vine”³⁰. Respingerea intervenției ucenicilor are loc în cazul nostru atunci când prietenul său Emanuel Neuman intervine pentru a-l ajuta să găsească ceea ce căuta: „Raționamentul lui Manole era simplu: de vreme ce ne-am născut ovrei(...), ovrei suntem. Să

²³ Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credință*. Editura Mănăstirii Rohia, 2006, pag. 21.

²⁴ Ibidem, pag. 20.

²⁵ Ibidem, pag. 21.

²⁶ Ibidem, pag. 21.

²⁷ Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, pag. 83.

²⁸ Ibidem, pag. 83.

²⁹ Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, ...pag. 45-46.

³⁰ Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, pag. 74.

fim așadar ceea ce suntem” dar „mă rog, nu-i destul, ca să fii ovrei trebuie să faci ca toată lumea(...): să aparii tradiției tale, adică religiei iudaice”³¹. Astfel intervenția lui Manole nu are niciun rezultat. A treia etapă, cea a declinării competenței poate fi reprezentativă pentru momentul în care este invitat să se împărtășească, însă acesta refuză: „merg și la biserica oaspetelui meu, unde nu mă împărtășesc deși sunt poftit să o fac. Drept argument aduc faptul că nu m-am spovedit. Pastorul cunoscător al catolicismului și al ortodoxiei(...) e impresionat de motivarea mea și nu stăruie”³².

Cea de-a patra etapă: insultele, jignirile, ocară, Nicolae Steinhardt le primește în închisoare: „Întrebările țacăne repede, glasurile lucrează numai pe registre înalte, cuvintele devin exclusiv crude. Pe la cinci aud în sfârșit ticălosule, măgarule, pramatie ce ești”³³. Datorită faptului că nu și-a trădat prietenii, pe cei din grupul Noica, dovedind că a trecut testul, începe să simtă „că Hristos este prezent în pușcărie. Nu-mi vine să cred că totul poate fi atât de complet, că am parte de atâta binecuvântat noroc”³⁴. De aici începe să primească premiul de care vorbește în predica sa.

Astfel credința începe să își facă simțită prezența la fel cum și femeia hananeancă dovedește prin credință, deinteres, curaj, siguranță, bunăcuviință, smerenie, inteligență, că a trecut examenul la care a supus-o Iisus. Dezinteresul de care dă dovadă Nicolae Steinhardt este atunci când intră în închisoare pentru prietenii săi. De curaj dă dovadă în fiecare dintre seriile în care este interogată de securitate, înainte de a fi arestat: „Mă țin dârz și eu”³⁵, dar și de siguranța cu care merge la aceste anchete: „nu-mi vine a crede că eu sunt eu. Mi-am jucat, văd, rolul până la capăt”³⁶. Bunacuviința se întâlnește în felul în care Steinhardt vorbește cu anchetatorii, dar nu numai, ci și cu ceilalți colegi de celule. Smerenia este prezentă mai ales în momentul botezului, dar și inteligența, care ni se descoperă pe tot parcursul *Jurnalului fericirii*: „Botezul hotărât pentru ziua de 15 are loc așa cum stabilisem.[...] Trebuie să lucrăm repede și să acționăm clandestin în văzul tuturor. [...] La repezeală- dar cu acea iscusință preotească, unde iuțea nu stânjenește dicția deslușită- părintele Mina rostește cuvintele trebuincioase, mă înseamnă cu semnul crucii, îmi toarnă pe umeri tot conținutul ibricului(...) și mă botează în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh.[...] Mă nasc din nou, din apă viermănoasă și din duh rapid”³⁷.

În urma acestui examen femeia hananeancă „a luat premiul întâi cu cununa de la învățătorul”³⁸, iar cununa pe care o primește Nicolae Steinhardt este cea a hainei monahale pe care și-o dorește din tot sufletul.

Un alt personaj oarecum asemănător lui este și femeia samarineancă: „Domnul în calitatea sa de vânător (de oameni) îndeosebi atras de vânatul dificil, de ucenici și ucenice de *caracter*, care opun rezistență, dar și sunt în stare ca acum chiar(...) să I se predea în duh și adevăr”³⁹. Astfel ne dăm seama că Dumnezeu caută oameni cu caracter, iar unul dintre aceștia

³¹ Ibidem, pag. 119.

³² Ibidem, pag. 74.

³³ Ibidem, pag. 51.

³⁴ Ibidem, pag. 58.

³⁵ Ibidem, pag. 50.

³⁶ Ibidem, pag. 47.

³⁷ Ibidem, pag. 83.

³⁸ Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, pag. 49.

³⁹ Ibidem, pag. 83.

este și Nicolae Steinhardt, care opune oarecare rezistență la început, datorită faptului că nu este încă hotărât pentru a face pasul către Hristos. Acest lucru îl mărturisește în *Jurnalul fericirii* atunci când la o întâlnire cu Părintele Cleopa: „Se stă până târziu de tot, de parcă somnul, odihna, oboseala, treburile, orarurile n-ar exista.[...] Eu însă plec îngândurat de ce ascult din afară toate lucrurile acestea îmbietoare, de ce mi-e teamă să fac pasul hotărâtor”⁴⁰.

Trecând mai departe la predica despre curaj, observăm că Nicolae Steinhardt trece peste acest moment de frică pentru că frica este: „păcat urât în ochii Domnului”⁴¹. Aici părintele Nicolae Steinhardt ne face o prezentare a numeroaselor cazuri când Iisus Hristos își încurajează ucenicii, îi încurajează pe oameni, toate ființele superioare nouă ne îndeamnă să nu ne fie frică. Un astfel de moment întâlnim și în Jurnal: „Să nu fii jidan fricos și să nu te caci în pantaloni”⁴². E adevărat, o încurajare să spunem pe un alt ton față de cel al Mântuitorului, dar care va avea un efect identic, căci: „iubirea desăvârșită alungă frica”⁴³.

Ne putem întreba care iubire? În cazul lui Nicolae Steinhardt este vorba de iubirea față de români, o iubire care alungă până la urmă frica și îl face să intre în închisoare de dragul prietenilor săi.

Despre Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credință. Adrian Mureșan afirmă: „este textul fundamental care poate deschide definitiv adevărata apropiere și comuniune dintre intelectuali și Biserică și dintre intelectuali în Biserică. Este o scriere esențială, *inter-* și *trans-* disciplinară pentru teologia românească de după '89, pe care trebuie, de acum încolo, să o promovăm așa cum se cuvine, nu să o lăsăm zăcând în umbra *Jurnalului fericirii*.(...)eseurile amintite aici alcătuiesc o *capodoperă*, nu numai a omileticii românești(în cuprinsul căreia, de altfel, lucrarea lui Steinhardt este singulară), ci chiar a eseisticii românești”⁴⁴.

Bibliografia operei

Steinhardt, Nicolae, *Dăruind vei dobândi*. Cuvinte de credință, Editura Mănăstirii Rohia, 2006.

Steinhardt, N., *Drumul către isihie*. Texte inedite, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999 (editia a II-a, 2000).

Steinhardt, N., *Dumnezeu în care spui că nu crezi... Scrisori către Virgil Ierunca (1969-1983)*, București, Editura Humanitas, 2000.

Steinhardt, Nicolae, *Cartea împărtășirii*, Un Post Scriptum al Editorului, Ediție gândită și alcătuită de Ion Vărat, ediția a II a, adăugită, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 1998

Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Ediție îngrijită și Postfață de Virgil Ciomoș, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.

Steinhardt, Nicolae, *Monahul De La Rohia răspunde la 365 de întrebări incommode adresate de Zaharia Sângeorzan*, Editura Revistei Literatorul, Imprimeria Coressi, București, 1992.

⁴⁰ Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, pag. 147.

⁴¹ Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, pag. 91.

⁴² Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, pag. 25.

⁴³ Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, pag. 90.

⁴⁴ Adrian Mureșan, *Dăruind vei dobândi sau despre imposibilul care ne privește*, în Revista Tabor, Nr.4, Anul III, Iulie 2009

Steinhardt, Nicolae, *Între lumi*, Convorbiri cu Nicolae Băciut, Editura Semănătorul, editură on-line, 2010.

Bibliografia critică

Amintiri despre N.Steinhardt, Crestomație de Arșavir Acterian, Ediție îngrijită de Fabian Anton, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2009.

Ardeleanu George, *Nicolae Steinhardt (monografie)*, Editura Aula, Brașov, 2002.

Ardeleanu, George, *Nicolae Steinhardt și Paradoxurile libertății*, Editura Humanitas, București, 2009.

Baciut, Nicolae, *Anotimpul probabil. Interviu*, Tîrgu Mures, Editura Tipomur, 1995.

Boldea, Iulian, *Nicolae Steinhardt. Comunicare și cuminecare*, în *Izvoare filozofice*, Comunicare multiculturală, Volum coordonat și îngrijit de Eugeniu Nistor, Editura Ardealul, Tîrgu Mureș, 2009.

Cira, Calin Emilian, *Convorbiri despre N. Steinhardt*. Prefata de Ioan Pinte, Cluj-Napoca, Editura EIKON, 2010.

Consiliul Național pentru studierea Arhivelor Securității, *Nicu Steinhardt în dosarele Securității, 1959-1989*. Selecția documentelor Clara Cosmineanu și Silviu B. Moldovan. Prefață de Toader Paleologu. Studiu introductiv Clara Cosmineanu, București, Editura Nemira, 2005.

Ierunca, Virgil, *N. Steinhardt între viață și cărți*, în volumul *Semnul mirării*, București, Editura Humanitas, 1995.

Ierunca, Virgil, *N. Steinhardt și „dreapta socotinta”*, în volumul *Subiect și predicat*, București, Editura Humanitas, 1993.

Manolescu, Ion, *Literatura memorialistica. Radu Petrescu. Ion D. Sîrbu. N. Steinhardt*. Antologie, prefata, dosare critice, comentarii, note și bibliografie adnotată de Ion Manolescu, București, Editura Humanitas, 1996.

Morar, Nicolae, *Dimensiunea creștină a operei lui Nicolae Steinhardt*, Timișoara, Editura Paideia, 2004.

Mureșan, Adrian, *Hristos nu trage cu ochiul. N Steinhardt & Generația '27*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006.

Mureșan, Adrian, *Dăruind vei dobândi sau despre imposibilul care ne privește*, în *Revista Tabor*, Nr.4, Anul III, Iulie 2009

Negoîtescu, Ion, *N. Steinhardt*, în *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Paleologu, Alexandru, *Alchimia existenței*, București, Editura Cartea Românească, 2008.

Pinte, Ioan, *Jurnal discontinuu cu N. Steinhardt. Însemnările unui preot de țară*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.

Sângeorzan, Zaharia, *Monahul de la Rohia, Nicolae Steinhardt, răspunde la 365 de întrebări*, București, Editura Humanitas, 2000.

Simion, Eugen, *N. Steinhardt*, în *Scriitori români de azi*, vol.3, București, Editura Cartea Românească, 1984.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, *Dictionarul esențial al scriitorilor români*, București, Editura Albatros, 2000.

***, *Caietele de la Rohia II. Nicolae Steinhardt în amintirea contemporanilor*, Editura Helvetica, Baia-Mare, 2000.

****Convertirea religioasa*. Sub coordonarea lui Emanuel Godo. Traducere de Nicoleta Petuhov, Bucuresti, Editura Anastasia, 2002.

*** *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*. Coordonator Dum. Păcurariu, București, Editura Univers, 1979.

EMINESCU'S EGIPTOMANIA: CULTURAL TREND AND HISTORIOGRAPHICAL TRADITION

Roxana Patraș, PhD., Scientific Researcher III, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Recent research has shown that Mihai Eminescu's passion for ancient Egypt is more than a poetic infatuation with obscure episodes of human history. Ilina Gregori, for instance, proves that the story of pharaoh Tlă and the adjacent narratives, included in short prose such as Archaeus or Sărmanul Dionis, belong to a wider cultural field that is furrowed by the Egyptologist trend. It is after Champollion's discoveries that the 19th century Egyptomania occurs among the artists' legions as well as among scientists. For Eminescu's creativity and knowledge thirst, the visits to the Island of Museums from Berlin (where the famous Egyptian Museum used to display a series of original artefacts) and the attendance to Richard Lepsius's lectures function as a wake-up appeal to uncover the civilisation turns and the origins of humankind. A statistic of Egyptian signs (whether proper or common names) will show that Eminescu's own representation of ancient "Egipt" does not ground on cultural outspoken indexes. On the contrary, the "pyramid", the "pharaoh", the "sphinx", the "hieroglyph", and the like are permanently replaced by local lexemes that are expected to be closer to the Romanian readers. Closer to his project to write a Dacian mythology – coextensively, an epic of national accomplishment – the poet prefers to frame the Egyptian picture by linking it with archetypal images such as the river (the Nile) or the desert (Sahara), both of them viewed as fluid realities.

Keywords: Egypt; Nile; desert; national epic; magus; king; pharaoh, Egyptomania, Diodorus of Sicily

I. Egiptul și toridul meridian sudic

Text care îl consacră pe Eminescu în paginile „Convorbirilor literare”, *Egiptul* propune o imagine mobilă a anticei țări africane, ritmându-și viața în relație cu momentele zilei. Sub regim diurn, deșertul îngroapă strălucirea vechilor cetăți, în vreme ce comorile pot ieși la suprafață numai în momentul privilegiat al miezului nopții: „Ș-atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustii./ Astupând cu el orașe, ca gigantice sicriuri [...] Memfis, Teba, țara-ntreagă coperită-i de ruine/ Prin deșert străbat sălbatec mari familii beduine [...] Și-acum luna argintește tot Egiptul antic;/ Și-atunci sufletul visează toată-istoria străveche [...] Și-atunci Memfis se înalță, argintos gând al pustiei [...] Povestindu-și basme mândre [...] De orașul care iese din pustiile de jele/ Din pământ și de sub mare s-aud sunete ce cresc”¹. Microalegorie a fluxurilor și refluxurilor istoriei mari, tabloul propus pentru publicare în octombrie 1872 conținea *en abyme* întreaga dinamică a *Panoramei deșertăciunilor*, constituindu-se ca esență a filosofiei exemplificate și ilustrate la plural în înălțuirea scenelor din marele poem postum. Trecut prin exigențe și propus într-o formă „finită” și finisată, episodul egiptean conținea totuși germele unei întregi concepții și investiții creatoare rămase în filele poemului *Memento mori*. Conform cunoscutei imagini eminesciene a ghindei conținând întreaga putere a stejarului, *Egiptul* putea fi suficient, chiar în lipsa manuscrisului ce îl înglobează ca episod al *Dioramei*.

Mai mult decât funcțiunea conativă a cadrului egiptean (menit a semnala, precum icebergul, o bază textuală mult mai amplă, așa cum o dovedește manuscrisul poemului

¹ Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1939, p.45.

Memento mori), textul publicat în „Convorbiri literare” atrage atenția pentru că reușește să coaguleze o imagine a Sudului, corespondentă numeroaselor notații despre țara înghețată, guvernată de Regele Nord și Regina Miazănoaptea. Altfel, punctul cardinal Sud este arareori numit ca atare, perspectiva asupra acestei geografii toride fiind mai curând compozită, nefocalizată. Pentru imaginarul eminescian Sudul nu se conturează ca o patrie fixată teritorial (așa cum se întâmplă cu Nordul), ci se trasează ca un meridian poetic ce leagă Spania cavalească și donquijotescă (v. *Diamantul Nordului, Romancero español, Doña Sol*, scenele spaniole din *Avatarii faraonului Tlă* etc.), de antica Grece (v. *Memento mori*), de misteriosul Egipt (*Egiptul, M.m.*) și de Arabia poveștilor din Halima (v. *Din Halima, În căutarea Șeherezadei*). Aceste spații formează o serie „solară” care, din rațiuni numai parțial explicabile, pune în centru civilizația egipteană. „Episoade ale aceluiași poem (...) oprit prea de timpuriu”, crede Perpessicius², seria sudică conține urmele unei intenții de a „localiza” și de a descrie spațiul fabulos al Șeherezadei, proiect creator oprit din motive misterioase, care va conduce spre transferul tuturor bogățiilor Orientului în misterioasa camee a „Egiptului”.

II. La originea lumii: Egipt și Dacia în cadre fluide

Cum s-a observat, antica patrie a faraonilor pare a juca rolul unui spațiu compensatoriu, accesat, în primă instanță, pe cale culturală. Totuși, spre deosebire de „Roma” sau „Nord” – semne poetice definite, în contextele lor, printr-o doză consistentă de reprezentare culturală convențională sau ideologizată, inspirate de istoriile latine sau de cântecele epice scandinave –, lumea Egiptului antic se individualizează *per se*. Construcția este cu atât mai originală în comparație cu egiptomania ce înfierbântă imaginația secolului al XIX-lea, cu cât Eminescu diferențiază această geografie prin capacitățile sale regenerative și metamorfice, prin aspectul fluid. Mai mult, personalitatea și amprenta peisajului egiptean nu se recunosc datorită reperajului indicilor obișnuți; deși îi erau familiari poetului român, termenii „faraon”, „piramidă”, „sfînx”, „sarcofag” sau „mumie” sunt folosiți cu precauție, ba chiar evitați. Altfel, numele convențional ales de Călinescu pentru celebra bucată în proză *Avatarii faraonului Tlă* nu respectă realitatea lexicală a textului eminescian, unde monarhul nu este numit niciodată „faraon”, ci aproape constant „rege” (*regele Tlă*³).

Spațiu fluid, așezat la limita dintre izvoarele lumii și neant, între Nil și deșert, Egiptul lui Eminescu se află mai aproape de construcția poetică a Daciei, patrie descrisă de asemenea sub semnul fluidității. În relație cu alte geografii mitice, semnul „Egipt” se dovedește a fi, prin natura ocultă și volatilă, un revers al medaliei: atât pentru luxura Romei, cât și pentru glacialitatea statuară, încremenită a Nordului. Ca atare, nu înclinația romantică spre exotism/ escapism și nu ostentația livrescă declanșează detalierea și vizualizarea elementelor acestui topos, ci nevoia lui Eminescu de a sonda dincolo de mitul național și de a localiza un spațiu al originilor lumii.

Aflate în relație cauzală cu hiperonimul „Egipt”, semnele indexiale precum „faraon”, „piramidă”, „sfînx”, „sarcofag”, „mumie” apar destul de rar sau chiar deloc; uneori sunt valorate în regim (auto)ironic, ca în *Scrisoarea II* sau *Scrisoarea IV*. Cum termenul „faraon” lipsește din lexicul poetic eminescian, „craiu/ regele de Egipt” face parte dintr-o enumerație

² Mihai Eminescu, *Opere V. Poezii postume*, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei RSR, 1958, p. 181.

³ Idem, *Avatarii faraonului Tlă*, http://ro.wikisource.org/wiki/Avatarii_faraonului_Tl%C3%A0.

de figuri fără identitate: „Cu evlavie și sevas se-nvârtea al minții scripet/ Legănând când vreo planetă, când pe *craii din Egipt*”; „Legănând planeti, moluște, limbi și *craii din Egipt*”; „Căci și azi pe-același scripet/ Ce a fost și azi există/ Preoți/ Fie lumea budaistă/ Fie *regii din Egipt*”; „Auzeam de *craiul Ramses* și gândeam la ochi albaștri [...] Și evlavia științei, simțământul dulcii liniști/ fac să-mi cadă capul leneș, să m-aștern pe horăit/ Iar când sună clopoțelul știu că *Ramses* a murit”; „Ascultam pe *craiul Rhamses*”⁴ etc.. Apoi, „mumia” se folosește ca termen de comparație pentru rudele indiscrete din *Iubita vorbește* sau pentru parterul desfrânatei Dalile din versiunile *Scrisorii V*: „Și *ca mumii egiptene* stau cu toți în scaun țepeni”⁵; „Tu cu inima și mintea poate ești un paravan/ După care ea atrage vreun june curtezan/ *Ca o mumie egipteană*/ pomădat cu mirodenii (*parfumat cu mirodenii ca o mumie*)”⁶

III. Egiptomanie din Biblioteca... lui Diodor. Astapo rehot

Lăsând la o parte informațiile de factură culturală (asimilate în urma frecventării cursurilor de egiptologie de la Universitatea din Berlin⁷), Eminescu preferă să zugrăvească un Egipt viu și nu unul din cărți, un spațiu disputat pe de o parte de curgerea regeneratoare a Nilului și, pe de alta, de vecinătatea nimicitoare a deșertului. Prin tripla relație paradigmatică – cu elementul acvatic, cu deșertul și cu timpul – Egiptul este probabil unul dintre cele mai mobile și mai versatile constructe spațiale din întreaga operă eminesciană. Ca atare, constelația semnelor poetice pornește de la un foarte coerent imaginar al fluidelor. Orașele, piramidele și cetățile, presupuse a fi singurele repere stabile între mișcătoarele dune de nisip, se înalță ele însele deasupra unor suprafețe freatice, se lasă infiltrate în subterane („*Parcă un ocean se mișcă mut sub piramidă*”, „*grădina frumoasă din mijlocul unui lac subteran*”⁸) sau intră în conjuncție cu diverse imagini acvatice („*Memphis [...] a cărui ocean de palate urieșești*”⁹). Depășindu-și funcția speculară, chiar și oglinda de aur din centrul palatului regelui Tlă are rolul de a fluidiza figurile arhitectonice („*palatul întreg se cutremură lin*”, „*oglindea se încreți ca suprafața unui lac*”¹⁰). Tot astfel, prima imagine a reginei Rodope – dar și a tuturor fecioarelor moarte surprinse în textele eminesciene – nu reține nimic din imobilitatea morții. Dimpotrivă, prelungit în veșmintele lungi, corpul inert pare mai curând un trup plutitor, integrabil complexului Ofeliei, amintit de Bachelard în *Apa și visele*¹¹: „*haina ei trecea din toate părțile peste marginile sicriului și ajungea la pământ*”¹².

În lipsa indicației strict topografice („Egipt”), semnul poetic prezintă un grad mare de generalitate, implicând o formulă estetică amplificată din nucleul meditației asupra

⁴ Idem, *Scrisoarea II*, în *Opere*, Vol II. *Poezii tipărite în timpul vieții, Note și variante, De la Povestea Codrului la Luceafărul*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă, Regele Carol al II-lea, 1943. p. 259 *supra* și *infra*, p. 260, 265.

⁵ Idem, *Scrisoarea IV*, în Vol. I, ed. cit., p. 155.

⁶ Idem, *Scrisoarea V*, în Vol. II, ed. cit., p. 365 *supra* și *infra*.

⁷ Iliana Gregori, cap. *Eminescu și egiptologia și Partea a doua. Între Berlin și Charlottenburg*, în *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Art, București, 2008, pp. 118-138; pp. 147-219.

⁸ Mihai Eminescu, *Avatarii faraonului Tlă*, http://ro.wikisource.org/wiki/Avatarii_faraonului_Tl%C3%A0.

⁹ Ibidem, http://ro.wikisource.org/wiki/Avatarii_faraonului_Tl%C3%A0.

¹⁰ Ibidem, http://ro.wikisource.org/wiki/Avatarii_faraonului_Tl%C3%A0.

¹¹ Gaston Bachelard, cap. III. *Complexul lui Caron. Complexul Ofeliei*, în *Apa și visele. Eșeu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, pp. 82-107.

¹² Mihai Eminescu, *Avatarii...*, ed. cit.

„nimicului”/ „pustiei” și scurgerii „timpului”. O stilistică a stihialului stă la baza relațiilor de hiponimie; Egiptul se definește prin relația cu „Nilul” și cu „pustiul”/„pustia”/„deșertul”/„nisipul”. Un unic personaj-cheie – și nu un cuplu regal, cum aflăm în fragmentata poveste a Nordului (Regele Nord, Regina Miazănoaptea și fiica lor, steaua polară) sau chiar în mitul dacic (triumghiul Sarmis-Tomiris-Brigbel, concrescut în matca *Strigoii-Memento mori-Sarmis-Gemenii*) – ocupă centrul de greutate al „Egiptului”. E vorba de figura solitară a „arheului”, a „magului”, acel stăpân al stihilor și al timpului, care dezleagă în „oglină” misterul lumii. Magul reprezintă personificarea acelei forțe expiatorii care poate pulveriza toată lumea printr-un singur semn. El este și martorul misterios al tribulațiilor nefericitului Rege Tlă care, conștientizând eșecul iubirii, rămâne „singurul muritor în halele mari și deșerte ale morții”¹³.

Dar aspectul fluid al imaginarului Egiptului se relevă și în capacitatea episodului original de a fi evocat sau invocat în alte situații poetice: povestea se răsfrânge atât în ciclul episoadelor ce îi succedă în *Memento mori*, cât și în ecourile vagi ce strabat până în *Sarmis-Gemenii*, unde poetul orb (măscăriciul, în alte variante) înființat la nunta lui Brigbel îi evocă pe egipteni ca fiind primii în succesiunea valurilor invadatoare pornite împotriva Geției. Complicatul laborator al textului eminescian păstrează referințele la egipteni, grecii minoici și perși. Însă, dintre toate acestea, sugestiile despre „Egipt” se bucură de o elaborare mai atentă pentru că se situează atât la „hotarele lumii” cu deșertul, cât și la izvoarele umanității.

Infiltrată în structurile profunde ale imaginarului poetic prin relația cu figurile fluidului (deșertul, râul), „egiptomania” eminesciană se nutrește nu numai din vizitele fascinante prin muzeele belineze (de unde poetul va prelua sugestia vechimii, putreziciunii și moliilor în figura satirică a „mumiei” sau a „craului Ramses”), ci și din reveriile provocate de vechile descripții ale Egiptului, aflate în *Biblioteca istorică* a lui Diodor din Sicilia. Detaliile topografice redată în textele eminesciene par preluate din această sursă. Autorul antic menționează că, izvorând dintr-un fel de „anti-lume” subterană, Nilul traversează un deșert mortal, pătrunzând în lumea reală. Prin urmare, Egiptul devine și un spațiu-receptacol, o oglindă a tuturor sensurilor, o suprafață speculară unde s-au înscris secretele destine ale tuturor neamurilor și ale fiecărui individ în parte. Sugestia se dezvoltă în versurile poemului postum *Sarmis-Gemenii*: „De unde-ncep deșerte a lumii chiar hotară/ Venit-au dela Nilul cu tainice isvoară/ Pe negrele-i corăbii înconjurat de gloate/ Stăpânul pe Egipt cu armii-i toate/ Sosi în car de fildeș, purtat de negri boi/ Cu steme albe-n frunte, ca să ni dea rășboiu/ Și cum de prin deșerturi un soare răsărea/ Astfel era la față vestitul Menem-Ra”¹⁴.

Frecvența coprezență a semnelor poetice „Egipt” și „Nil” și transferul metonimic asupra fluviului se inspiră tot din textul diodorian. Indicații mai precise despre această prezumtivă influență întâlnim în Ms. 2285, unde „legenda” Nilului e schita într-o succintă notiță de curs și structurată pe trei coordonate simbolice: 1. vâlul lui Isis (asimilat apei de întuneric pe care lunecă sufletul morților, ca în textele lui Diodor din Sicilia); 2. „Astapo rehot” („Apa din întuneric”, „Apa ascunsă” sau „*ein Abfluss der Dunkelheit*” – o revărsare de

¹³ Ibidem.

¹⁴ Mihai Eminescu, Vol. V. *Poezii postume. Anexe. Note și variante. Exerciții și moloz- Addenda și corrigenda. Apocrife. Mărturie. Indice*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei Române, Muzeul Literaturii Române, R.P.R., 1958, p. 461-462 *supra*

întuneric); 2. „Abyssus superior” („abyssus coeli”) legat de fenomenul ploilor tropicale și de inundarea deltei Nilului (*tropische Regengüsse – Steigen des Flusses*)¹⁵.

În dialog cu notițele inspirate de geografia diodoriană, primele versuri de atelier insistă pe redarea fluidă a elementelor spațiale: „Nilul de-aur (isvorăște) ce răsare/ Dac-al nopții întuneric îl topești în apă clară/ Dac-al nopții întuneric mestecat de luna clară/ L-ai topi în apă caldă strălucită și amară/ E c’al nopții întuneric aurit de luna (clară) vară/ Prefăcut în apă caldă claroscură și amară/ Aș’a Nilului largi unde/ Măsoară după stele/ și mână după stele a popoarelor cărare!/ O rănai din umbra nopții lume-a visurilor mele!”¹⁶. Proza postumă *Avatarii faraonului Tlă* (compusă în aceeași perioadă) introduce o și mai expresivă figură a fluviului mitic, închipuit ca o sumă de „oglinzi”, o foarte mobilă glisare a unor „lințolii de cristal” cu efect prismatic, apoi ca ierarhie descrescătoare de imagini pictate în ape. Peisajele riverane din preajma Nilului descind în formă de pâlnie și creează, la rândul-le, efectul de adâncime infinită: „Erau scări urieșești ridicate la soare, și fiecare treaptă era o grădină lungă, întinsă și toată lumea lor repezită pas cu pas la cet s-adâncea ca-ntr-o oglindă pas cu pas în infinitul Nilului”¹⁷.

Aspectul de apă stătătoare, poate și suprapunerea „râului” și „lacului” pot fi inspirate poetului de însuși textul lui Diodor din *Biblioteca istorică*, unde se povestește despre întemeietorii atestați și legendari ai Memphisului, regii Uchoreus și Moiris, care îndiguiesc Nilul și formează un lac ce poartă numele lui Moiris¹⁸. Cu toate că dorește să transmită o viziune desvrajită de legende locale, istoricul notează că, meandric, Nilul curge când spre apus, când spre răsărit, când spre miazăzi, dând impresii că se întoarce îndărăt la propriile sale izvoare (32.1)¹⁹. Cultivând gustul pentru ocult, inexplicabil, misterios, textul diodorian consacrat Egiptului conține câteva indicații despre limpezimea înfricoșătoare a Lacului Serbonis care, acoperit sub nisipuri și dând impresia de *terra ferma*, s-a dovedit o adevărată capcană pentru cei neinițiati; foarte probabil, Eminescu prelucrează detaliul textului vechi în versul „Și în Nil numai *deșertul* nisipișul și-l adapă” (Egipt, I, p. 44). Apoi, ne reține atenția notația despre numărul covârșitor de insule formate pe cursul râului (peste 700, spune Diodor), dintre care Meroë e cea mai interesantă. De asemenea, poetul român reține amănuntul numărului formațiunilor plutitoare de pe Nil pe care adesea le compară cu „sacofage” plutitoare. Chiar dacă istoricul antic le îndepărtează ca ipoteze, ne atrag atenția miturile despre originea oceanică a Nilului sau despre structura tripartită a lumii: râul ar izvorî, spun sursele egiptene, din oceanul primordial care înconjoară această lume sau, în altă versiune, traversând un limb deșertic fatal muritorilor de rând, ar uni Lumea/ Spațiul de deasupra și anti-Lumea/ Spațiul de dedesubt. Prin urmare, punctul de plecare al Nilului nu poate fi descoperit pentru că izvorul, aflându-se într-o lume îngropată sub nisipuri, ar presupune din partea omului însăși transcenderea limitelor realului. Fragmentul notat de Eminescu face parte chiar din pasajul unde Diodor menționează ipotezele mitice ale izvorării Nilului, istoricul grec reținând că locuitorii din insula Meroë îl numesc „apa întunericului/ apă din întuneric” pentru că bunul-simț i-a ținut departe de explicațiile hazardate. „Întunericul” lui Astapus nu conține o valoare

¹⁵ *Idem*, vol. I, ed. cit., p. 319.

¹⁶ *Idem*, p. 320.

¹⁷ Mihai Eminescu, *Avatarii faraonului Tlă*, ed. cit.

¹⁸ Diodor din Sicilia, *Cartea I*, în *Biblioteca istorică*, traducere de Radu Hîncu și Vladimir Iliescu, Editura Sport-turism, București, 1981, pp. 63-64.

¹⁹ *Idem*, pp. 45-70.

directă a întunecimii sau negrului, ci stă în locul lipsei de explicație, în locul misterului: „De aceea numesc Nilul Astapus, cuvânt care înseamnă – tălmăcit pe elinește – «apa întunecimilor». Prin numele pe care-l dau Nilului, ei își mărturisesc neștiința, arătând astfel că n-au văzut locurile din care izvorăște”²⁰.

Poetul român intuiește că această origine necunoscută, imposibil de explicat pe cale rațională, poate deveni un spațiu de proiecție a viziunii poetice despre începuturile lumii. Asemenea râului care îl traversează, Egiptul, numit și „țară ce a crescut din Nil”²¹ împărtășește originaritatea râului/ fluviului mitic, având acces la acele „tainice izvoară”, devenite însăși metafora originii istoriei.

În poemul *Egiptul*, râul și cetatea, Nilul și Memphisul, compun un complicat joc de perspective: în primul tablou al poemului, viziunea apropie elementul stihial (fluviul) și îndepărtează „gândirile arhitectonici” închipuite de cetate. Odată cu înserarea și trecerea spre cel de-al doilea tablou, planul de adâncime (cetatea Memphis, raclele-piramide, pustia, nisipurile argintoase) pare a glisa spre *avanplan*, la fel ca și regele ce lunecă pe valuri, întorcându-se anamnetic nu numai către propria sa istorie, ci spre înseși izvoarele umanității. Cursul Nilului îl conduce – înapoi, pe urma grafică a „semnului întors” – până în centrul pământului; numai acolo „regele” (din poemul *Egiptul* sau din nuvela *Avatarii faraonului Tlâ*) poate dezleaga înțelesul vieții și rațiunea decăderii vechiului Egipt.

IV. Omul cel din urmă, în pustiul Sahara

Datorită nenumăratelor prelucrări și versiuni lexicale („pustiu”, „pustie”, „pustia”), „pustiul” eminescian – mai ales în formula „pustiu și sărăcie” – a fost interpretat ca lipsă a sensului, ca neputință și negație. Trecerea spre sensul conotativ, contaminat de rezonanțele filosofice ale „deșertăciunii” Eccleziastului, apare în procesul de adverbializare al construcției „în deșert” din versiunile poemului *Atât de fragedă*: „Spăși-voi visul de lumină/ Tinzându-mi dreapta *în deșert*”; „De-atuncea cu pustiu-mi stătut-am să mă cert/ Urmând cu-a mele brațe o umbră *în deșert*”; „Plângând întind dup-a mea umbră/ A mele brațe *în deșert*”; „De-atuncea *cu pustiul vieții* eu mă cert/ Tinzând a mele brațe pe-o umbră *în deșert*”; „Dup-a ta umbră-nchipuită/ Tinzându-mi brațul *în deșert*”²². Sensul generalizării și abstractizării semnului poetic „deșert” și convertirea sa în „pustie”/ „pustiu” pot fi urmărite prin gradația abstracțiunilor în *Egiptul*. De observat și asimilarea formelor literare și regionale „pustiu”- „pustie”, a singularului cu pluralul „pustiul”- „pustiile” („argintos gând al pustiei”, „pustiile de jele”, „sub nisipul din pustie cufundat e un popor”²³), precum și folosirea unor structuri paradigmatic primare („pustiul vieții”²⁴) ce implică un înalt grad de abstracțiune.

Cert este că semnificația poetică a „pustiului” se întemeiază pe reprezentările „deșertului” african, așa cum sunt preluate din textul diodorian din *Biblioteca istorică* și prelucrate în poemul *Egiptul*. Istoricul antic descrie „deșertul” nu numai ca un hotar amenințător al Egiptului, ci și ca limită mortală a vieții individuale, un spațiu de tranzit între Lumea de Deasupra și (anti)Lumea de Dedesubt. Și poetul român amintește despre forțele

²⁰ Idem, p. 52.

²¹ Mihai Eminescu, Vol. V, ed. cit., p. 462 *infra*.

²² Idem, *Atât de fragedă*, în Vol. II., ed. cit., p. 100-107.

²³ Idem, *Egiptul*, în Vol. I, ed. cit., p. 45.

²⁴ Idem, *Atât de fragedă*, în Vol. II, ed. cit., p. 100.

distrugătoare și corozive ale deșertului, revenind asupra termenului de câteva ori: „Se unesc să-mbrace mândru veche-acea împărăție/ Să învie în *deșerturi* șir de vise ce nu mint”; „Și în Nil numai *deșertul* nisipișul și-l adapă”; „Prin *deșert* străbat sălbatic mari familii beduine”²⁵.

Deși Eminescu renunță la ea în textul final, versiunile B și C ale *Scrisorii IV* insistă asupra imaginii omului rătăcind prin Sahara, un ultim exemplar al speciei umane, deținător al sensului ascuns în mereu repetabila dramă umană: „Poate omul cel din urmă, în *pustiul Sahara* (în *pustiile Sahara*)/ Va-nțelege această dramă, fluierând, fumând țigara/ Demiurg și-o pune-n minte din adânc să mă discoase/ Să supuie și cadavru-mi l'a lui jocuri curioase/ Și visând o fericire lumii, fericire mie/ Să alerg precum aleargă viața lor întreg-o mie/ Să-mi fac drumul ca și alții și să treer în zadar/ Ca un cal legat la ochi-i împrejurul unui par”²⁶.

Corelate de un imaginar al fluidului, așa cum observă și Bachelard în *Pământul și reveriile voinței*²⁷, apa curgătoare (fluviul, râul) și nisipurile (deșertul) reprezintă, în diferite stări de agregare, noțiunea de „pustiu”. Protagonistii acestor spații, regele-luntraș și „omul cel din urmă” sau beduinul pornesc în direcții opuse: unul lunecă pe luciul fluviului mitic spre începuturile lumii, acolo unde sensul preschimbărilor și convulsiilor istoriei stă încifrat ca într-o sămânță; celălalt rătăcește prin deșert și trece prin soarta dureroasă a miilor de reîncarnări, căutând capătul opus al acestui ghem de probleme, prizonier al propriei sale rătăcirii.

În misteriosul tablou al Egiptului, publicat de Eminescu în 1872, se ascunde nu numai forța de atracție a curiozității pentru exotic sau debordanta imaginație estetică, ci un adevărat joc *per speculum et in aenigmate*. Șlefuit ca un cristal cu mii de fețe, textul poate răspunde întrebării de ce tânărul poet a ales să publice numai atât din marea *Dioramă* pe care o ascundea în lăzile sale cu manuscrise. La vremea aceea, restul i se va fi părut de prisos.

Bibliografie:

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile voinței*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1998.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol I-IV, Minerva, București, 1985.

Diodor din Sicilia, *Biblioteca istorică*, traducere de Radu Hîncu și Vladimir Iliescu, Editura Sport-turism, București, 1981, Eminescu, Mihai, Ms. 2254, edited by Eugen Simion, “Editura Enciclopedică” Publishers, Bucharest, 2004.

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. I, Poezii tipărite în timpul vieții, Introducere, Note și variante*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă, Regele Carol al II-lea, 1939

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. II, Poezii tipărite în timpul vieții, Note și variante, De la Povestea Codrului la Luceafărul*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă, Regele Carol al II-lea, 1943.

Eminescu, Mihai, *Opere, vol. III, Poezii tipărite în timpul vieții, Note și variante, De la Doina la Kamadeva*, Fundația pentru Literatură și Artă, Regele Mihai I, 1944

²⁵ Idem, *Egiptul*, în Vol. I, ed. cit., p. 44-45.

²⁶ Idem, *Scrisoarea IV*, Vol. II; ed. cit., p. 339 *supra* și *infra*, p. 345)

²⁷ Gaston Bachelard, cap. IV- VI, *Pământul și reveriile voinței*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1998.

- Eminescu, Mihai, *Opere, vol. IV, Poezii postume. Anexe. Introducere. Tabloul edițiilor*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei Române R.P.R., 1952.
- Eminescu, Mihai, *Opere, vol. V, Poezii postume. Anexe. Note și variante. Exerciții și moloz-Addenda și corrigenda. Apocrife. Mărturii. Indice*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei Române, Muzeul Literaturii Române, R.P.R., 1958.
- Eminescu, Mihai, *Opere, vol. VI, Literatura populară, Introducere. Poeme originale de inspirație folclorică, Lirica populară, balade. Dramatice. Basme în proză, Irmoase. Paremiologie. Note și variante. Anexe. Exerciții și moloz. Caetul anonim, Bibliografie, Indici*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei Române, Muzeul Literaturii Române, R.P.R., 1963.
- Eminescu, Mihai, *Opere, vol. VII, Proză literară. Sărmanul Dionis. La Aniversară. Cezara. Geniul pustiu. Celelalte proze postume. Texte inedite, studiu introductiv de Perpessicius*, Editura Academiei Române, Muzeul Literaturii Române, 1977.
- Eminescu, Mihai, *Poezii. Proză Literară*, volume I-II, editate de Petru Creția, Cartea Românească, București, 1978.
- Gregori, Iliana, *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, ART, București, 2008.
- Irimia, Dumitru (coord.) *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne și sensuri poetice*, I. Arte, Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005, II. Elemente primordiale, Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2007.
- Irimia, Dumitru (coord.), *Concordanțele prozei antume*, Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009
- Irimia, Dumitru (coord.), *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor antume*, 2 vol., Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii “Mihai Eminescu”, Editura Axa, Botoșani, 2002
- Irimia, Dumitru (coord.), *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor postume*, 4 vol., Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, Iași 2006
- Irimia, Dumitru, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași, 1979
- Todoran, Eugen, *Epopeea română*, Junimea, Iași, 1981.

ORBITING NEW AGE

Aurora Pașcan, Assist., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu-Mureș

*Abstract: In recent decades, the Romanian novel has developed a special feature, being more and more fascinated with occultism, esotericism and conscience modeling techniques, strongly promoted by the media. The novel *Blinding* by Mircea Cărtărescu, definitely one of the most important works in the post-revolutionary Romanian literature, is no exception, on the contrary, seems to follow point by point the spiritual program of the New Age movement by the assumed gnosticism and the full confidence in the human potential and its divine nature.*

Keywords: postmodern prose, New Age, gnosticism, mythopoeia

Adrian Marino concepe opera literară ca structură constituită cu necesitate din patru „straturi” fundamentale: antropologic, socio-istoric, biografic și ultimul strat, al proiectelor. După ce se parcurg primele trei nivele, opera ajunge la stadiul de proiect, care deschide un orizont de intenționalitate. „Momentul prim al operei constă în investirea sa cu un sens existențial, în «asumarea» unei poziții ontologice. În interiorul acestei sfere cu centrul pretutindeni și circumferința nicăieri, începe să se organizeze întreaga unitate a operei.”¹ Dar dacă semnificația existențială determină orientarea generală a proiectului, „facultatea creatoare dominantă” este cea care îi dă formă și personalitate. Adrian Marino definește talentul literar ca „semn distinctiv al «fondului esențial» al creatorului.”²

Mircea Cărtărescu gândește actul creator în același mod, ca rod al unei revelații și al unei opțiuni existențiale care dă sens lumii. Scrisul înseamnă pentru Cărtărescu o întoarcere la izvoarele cel mai adânci ale creației. Scriind *Orbitor*, a considerat, de la început, că va fi încununarea carierei sale literare și chiar a vieții: „După ce voi termina *Orbitor*, voi avea sentimentul că mi-am plătit biletul în această călătorie, în această lume”, declara Mircea Cărtărescu la o dezbatere organizată în februarie 2006 la Cluj, de Phantasma, Centrul de Cercetare a Imaginarului. Ambiția care a stat la baza trilogiei *Orbitor* a fost cea de roman total: postmodern, modern, romantic, realist, suprealist, hiperrealist, fractalic etc., un pariu riscant, dar apreciat cel puțin pentru curaj, pentru dorința de a ținti spre culmile cele mai înalte ale gloriei literare. În cazul lui Mircea Cărtărescu, care a debutat și a impresionat, în primul rând, ca poet, proza părea să stea în umbra poeziei, până la apariția *Orbitor*-ului. Întâmpinat cu un deosebit entuziasm, acest roman pare să fie totuși cel mai controversat proiect al lui scriitorului. În opinia lui Ion Pop, *Orbitor*, roman polifonic și labirintic, deschide, „drumul regal al noii proze românești postmoderne”³.

La aceeași întâlnire a cercului Phantasma, autorul a oferit „cheile” pentru citirea și interpretarea trilogiei sale. Fascinanta întâlnire a fost consemnată integral pe site-ul *Phantasma – Centrul de cercetare a imaginarului* și evocată de Ruxandra Cesereanu într-un articol publicat în 2007, în revista *Steaua*. Mircea Cărtărescu afirmă că edificiul scrierilor sale, în special, a *Orbitor*-ului, ar avea la bază o arhitectură nu atât intelectuală, cât

¹ Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Editura Tineretului, București, 1968, p. 40.

² *Ibidem*.

³ Ion Pop (coordonator), *Dicționar analitic de opere literare românești*, (vol. 3), Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 123.

instinctuală. Autorul muncește „ca o termită”, arta sa fiind una „termitieră”.⁴ În aceeași măsură, scriitorul a aplicat o altă formă de construcție textuală preferată a sa, aceea a păpușii rusești: lumile cărtăresciene nu sunt independente, ci se nasc una din alta. Lumile curg în cascadă, o metaforă definită prin intermediul „holonului și holarhiei”: ideea (și obsesia) de Tot depinde de această concepție holarhică, specifică, afirmă Cărtărescu, sistemului gnostic de gândire.⁵ Lumile se dispun în spirală, între infern și cer, între bine și rău sau între doi demiurghi, unul bun și unul rău. În trilogia *Orbitor*, „cuplul gnostic” este format de cei doi frați gemeni, Mircea și Victor, aflați la poli opuși, frați care se vor regăsi în finalul trilogiei.

O altă influență mărturisită vine dinspre teoria fractalilor, Cărtărescu afirmând că *Orbitor* este și un „roman fractalic”⁶. „Veți găsi nu numai o mare structură fractalică în *Orbitor*, cartea care ar trebui să fie, când va fi terminată, o imagine scintigrafică a propriei mele minți.”⁷ Nu în ultimul rând, acest roman gnostic, fractalic, holarhic, spiralat, termitier este și pynchonian, prin structură, amplitudine narativă și ambiții, Thomas Pynchon fiind „poate cel mai important produs al postmodernității literare de azi”⁸. Pynchon, alături de John Barth, Kurt Vonnegut și Donald Barthelme se numără printre întemeietorii postmodernismului literar. El este considerat o legendă vie a literaturii americane, cu atât mai mult cu cât duce o existență izolată, nu apare niciodată în public și nu dă interviuri. Cartea sa de vizită sunt uimitoarele creații: *V* (1963), *Strigarea lotului* 49 (1966), *Curcubeul gravitației* (1973), *Vineland* (1990), *Maxon și Dixon* (1997). Cu o întârziere de câteva decenii, aceste romane au apărut și în limba română, dar ele erau în atenția lumii literare autohtone cu mult înainte, astfel încât nu e deloc de mirare că fascinația lui Pynchon și-a pus amprenta asupra unor scriitori români precum Mircea Cărtărescu și Adrian Oțoiu, foarte apropiați de postmodernismul american.

Mulți cititori și critici au acuzat „lipsa de organizare” din celebrul roman al lui Pynchon, *Curcubeul gravitației*, considerându-l ilizibil și, în plus, obscen. Probabil aceasta este și explicația faptului că decizia unanim favorabilă a juriului înputernicit cu acordarea premiului Pulitzer a fost ulterior anulată. Însuși Pynchon, se pare, i-ar fi spus unui prieten: „Eram așa de varză când am scris cartea asta, încât acum, recitind anumite pasaje, nici eu nu-mi dau seama ce naiba am vrut să spun.” Este singurul comentariu făcut vreodată de Pynchon cu privire la cartea sa, iar această declarație neoficială, preluată de *The Guardian*, a devenit celebră. În aceeași notă care se dezice de rigurozitatea unui prozator-arhitect, Cărtărescu afirmă că *Orbitor* este „o imagine scintigrafică a propriei mele minți”, ceea ce sugerează o abordare mai mult aleatorie decât selectivă. Cărtărescu subliniază din nou, într-un alt interviu, tehnica „termitieră” a scrierii romanului: „[...] e un nucleu în care există potențial organismul final. [...] Nimic nu-mi spune asta - decât credința mea oarbă în mine însumi. *Orbitor* este un roman care se face singur. Eu am în minte mai curând imagini decât scene, mai curând

⁴ Ruxandra Cesereanu, *O trilogie gnostică și fractalică*, în *Steaua*, nr. 9/2007.

⁵ *Ibidem*.

⁶ În matematică, „fractal” înseamnă o figură geometrică ce poate fi divizată în părți, astfel încât fiecare dintre acestea să fie (cel puțin aproximativ) o copie miniaturală a întregului. În literatură, fractalii sunt niște structuri textuale care conțin imagini-cheie și care, la rândul lor, pot fi descompuse în alte structuri ce reproduc imaginea de ansamblu.

⁷ <http://phantasma.ro/wp/?p=3360>

⁸ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 111.

elemente care ar putea interesa. Cred că în fiecare scenă și în fiecare mic capitol din roman există câte ceva interesant. Câte o imagine psihică, câte o imagine șocantă.”⁹

Atât în romanul lui Pynchon, cât și în cel al lui Mircea Cărtărescu, dincolo de „nebulia” și entropia estetică declarată și asumată, există totuși o metodă, nemărturisită, o structură ce se autoconstruiește și iese la iveală printr-un demers analitic însoțit de perspicacitate și răbdare. La ambii scriitori, temele în jurul cărora se organizează discursul și care dau o anumită coerență întregului sunt religia, mitopoetica și ocultismul. La Pynchon, există o multitudine de corespondențe și interferențe textuale între religia creștină, Cabala, astrologie, numerologie și mitologie. Cel mai important principiu de organizare în *Curcubeul gravitației* este calendarul creștin, romanul fiind structurat în patru părți, care încep și se termină în momente semnificative pentru religia creștină, având punctul culminant în duminica Paștelui. Însă și un alt sistem simbolic guvernează narațiunea, și anume Tarotul. Tarotul este un set de cărți (78 la număr), folosite din secolul al XV-lea în diferite regiuni ale Europei pentru jocuri ca *tarocchi italian* și *tarot francez*. Începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și până în prezent, cărțile de tarot au fost folosite în ocultism și ca hartă spirituală a drumurilor. Setul de 78 cărți are două părți distincte: Arcana Majoră și Arcana Minoră.¹⁰ Și Adrian Oțoiu are în cartea sa, *Coaja lucrurilor sau Dansând cu jupuita*, un capitol care se numește *În Arcanele Minore*, așadar încă un roman interesat de logica misterioasă a cărților de tarot. Pentru a afla răspuns la o întrebare, cărțile sunt etalate, iar răspunsul va depinde de modul de așezare a cărților, ordinea lor de extragere și așezarea pe masă. Sunt foarte multe tipuri de etalări, de la simpla extragere a unei cărți, la etalarea cu 10 cărți, Crucea celtică¹¹ fiind cea mai cunoscută și preferată, se pare, și de Pynchon. Tyrone Slothrop, protagonistul din *Curcubeul gravitației*, poate fi considerat, în contextul cărților de Tarot, „nebunul” care întreprinde o călătorie inițiată, pentru a se întoarce în punctul de pornire, sfârșind prin moarte sau disoluție. Este un traseu pe care îl parcurg și personajele principale din *Orbitor*-ul lui Cărtărescu, *Coaja lucrurilor* a lui Oțoiu sau romanul *Derapaj* al lui Ion Manolescu. Romanele lor au, ca și la Pynchon, o evoluție circulară, o amplitudine parabolică și, într-o măsură mai mică sau mai mare, o dimensiune parodică. Atmosfera acestor romane este, în mod constant, un amestec de speranță și presimțire a „apocalipsei”. „Curcubeul gravitației” se referă la arcul de fum pe care îl lasă în urmă rachetele V2 și, în plan parodic și parabolic, la semnul în formă de curcubeu pe care i-l trimite Dumnezeu lui Noe când îi promite că nu va mai distruge niciodată omenirea printr-un potop.

⁹ Interviu cu Mircea Mihăieș, în *Orizont*, nr. 1, 1999.

¹⁰ Arcana Majoră (taine) constă din 22 cărți fără costume: Magicianul, Marea Preoteasa, Împărăteasa, Împăratul, Marele Preot, Îndrăgostii, Faetonul, Forta, Ermitul, Roata Norocului, Dreptatea, Spânzuratul, Moartea, Echilibrul, Diavolul, Turnul, Steaua, Luna, Soarele, Judecata, Lumea și Nebunul. Imaginile Arcanei Majore reprezintă un simbolism variat și reflectat mai mult de ilustrații decât de informația care ne redă denumirea cărților. Arcana Majoră este mai semnificativă în comparație cu Arcana Minoră și are o importanță mai mare în interpretare. Arcana Minoră (secrete) constă din 56 cărți, împărțite în patru grupe de 14 cărți fiecare, 10 numerotate și 4 de curte. Cărțile de curte sunt Regele, Regina, Cavalerul și Valetul, în fiecare din patru grupe. Tarotul tradițional italian se împarte în *Spade*, *Bate*, *Pentagrame* și *Cupei*, <http://ro.wikipedia.org/wiki/Tarot>.

¹¹ „Crucea celtică” înseamnă etalarea a 10 cărți și este cea mai cunoscută etalare tarot din epoca modernă. Cartea 1 reprezintă problema, 2 – schimbarea, obstacolul, 3 – gândurile, planurile persoanei, 4 – emoțiile, 5 – motivația, trecutul, 6 – viitorul, 7 – desfășurarea, 8 – mediul înconjurător, 9 – speranța, 10 – finalul, rezultatul., <http://ro.wikipedia.org/wiki/Tarot>.

Curcubeul gravitației ar putea fi catalogat drept roman polițist, roman de spionaj sau de război, dar autorul fluidizează granițele acestui tip de narațiune inserând elemente din alte domenii precum politica, fizica, matematica, muzica, istoria, teoria comunicării etc. Găsim și la Cărtărescu această proliferare de teme, referințe, sugestii, simboluri, jocuri literare care pun la grea încercare capacitatea de înțelegere și răbdarea cititorului. În cea mai mare parte, aceste romane par un delir paranoic al imaginii și al cuvântului, scrise deliberat aproape ilizibil și indescifrabil. Acesta formă poate constitui chiar un model al conștiinței, creația venind din profunzimile subconștientului, parcurgând un arc, („curcubeul”), până în punctul maxim de strălucire, unde se descompune, pentru a se prăbuși pe pământ și a repeta apoi ciclul, la nesfârșit. Anca din *Orbitor* are tatuat pe cap un mesaj făcut de Herman, o imagine a universului, a conceptului de conștiință sugerat („Totul avea chipul meu”), o metaforă halucinantă a lumii reale. Criticul Victor Cubleșan asociază și o altă semnificație tatuajului de pe țeasta Ancăi: ar fi o hartă a întregii cărți, în mijlocul căreia tronează autorul, deoarece toate firele romanului duc spre el. „Autocentrismul, periferia ce își este punct de greutate și punctul de greutate care este periferie. Și egocentrismul admis al celui care se recunoaște ca solitar și unic domeniu al propriei cunoașteri și creații. Arta scrisului apare la Cărtărescu ca o contemplare, act de dandism literar.”¹²

„Fluturile” lui Cărtărescu parcurge același traseu în formă de arc, pe care-l urmează și „racheta” lui Pynchon. „Că suntem larve ale unei ființe astrale ne-o arată trunchiul nostru cerebro-spinal. Cu măduva spinării ca rădăcină și cu cele două emisfere cerebrale din țeastă ca două cotiledoane cărnoase, el seamănă perfect cu o plântuță în primele stadii de după-ncolțire. Carnea e pământul în care a fost sădită și pe care-l va epuiza de resurse, creierul va fi și el consumat și se va zbârci ca miezul de nucă într-un fruct sec, iar din mijlocul lui vor izbucni, fragede și luminoase, cele două frunzulițe, aripi ale sufletului, aripi ale duhului, care vor părăsi răsadnița acestei lumi pentru ca îmbrăcate în slava unui corp ceresc să fie plantate pe un pământ nou sub un cer nou.”¹³ La Pynchon, punctul culminant al narațiunii este duminica Paștelui, simbolul învierii, renașterii. În *Orbitor*, nașterea se întâmplă când o negresă tânără, Cecilia, este sacrificată, și din uterul ei extirpat apare în lume un demiurg, un demon cu înfățișare de Hristos, o imagine aproape satanistă.

Intriga este, în *Orbitor*, atenuată în stil postmodern, și arta prozatorului se transformă în „știință” prozatorului. Mircea Cărtărescu se destăinuie: „Gnosticismul asumat ca sens al romanului mai este legat de ceva: de ideea străiniei omului pe pământ, dar această înstrăinare nu are nimic de-a face cu existențialismul.”¹⁴ „Gnosticismul” romanului, acompaniat de ocultism, ezoterism, erotism tantric este în deplin acord cu viziunea mistică postmodernă, New Age¹⁵, de inspirație asiatică. Dacă La Pynchon această orientare spirituală nu era ceva

¹² Victor Cubleșan, *Romanul ca o aripă de fluture*, în *Steaua*, 48, nr. 4-5-6, 1997, p. 32.

¹³ Mircea Cărtărescu, *Orbitor: Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 70.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Miș carea New Age își are rădăcinile în Societatea Teosofică fondată în 1875, la New York, de către Elena Blavatschi, de origine rusă. New Age își are începuturile moderne prin anii 1920-1930. Atunci Alice Bailey, englezoaică emigrată în America, una dintre figurile centrale care s-au evidențiat în Societatea Teosofică, a pus bazele Mișcării New Age și este considerată „marea lor preoteasă”. Una dintre învățăturile de bază ale acestei mișcări este că toate religiile au adevăruri comune care transcend diferențele posibile. Membrii ei cred în existența a mai multor trile care sunt fie spirite, fie oameni mai evoluți decât oamenii de rând (persoane iluminate). Programele New Age și-au croit drum în toate aspectele societății, incluzând comunitatea creștină. Mișcarea

neobișnuit pentru societatea americană, în România a iscat controverse și chiar a întâmpinat opoziții vehemente și acuze de „satanism”. Curentul New Age câștigă tot mai mulți adepți în Europa și în țara noastră, dar este destul de puternic contestat, mai ales când vine prin vocea unui scriitor de marcă, important „formator de opinie”, precum Cărtărescu.

Se știe că New Age (Noua Eră) este un curent spiritual răspândit mai ales în Vest. Adepții acestui curent se pronunță în favoarea „armoniei universale” printr-o apropiere mai mare de spiritualitate. Într-o altă interpretare, New Age este o reînviere a gnosticismului, o mișcare ocultă îndreptată împotriva religiei creștine. În general, lumea creștină vede în ideile New Age cel mai periculos inamic. În sens larg, mișcarea New Age se bazează pe o sinteză a religiilor orientale, o combinație de gnosticism și spiritism bazată pe tehnici și practici ezoterice, oculte precum astrologia, hipnoza, vrăjitoria, yoga, terapiile de relaxare, gândirea pozitivă, programarea neuro-lingvistică sau credința în reîncarnare. „Mișcarea New Age ia, din ce în ce mai mult, forma unui «supermarket spiritual» în care «consumatorii religioși» își aleg mărfurile spirituale care le plac și le folosesc pentru a-și crea propria combinație spirituală, personalizată în funcție de nevoile individuale.”¹⁶ De propagarea cu repeziciune a ideilor New Age se face responsabilă mass-media printr-o avalanșă de filme, jocuri, muzică etc., ce modelează într-un mod subtil, dar constant și persuasiv, conștiința tinerilor. În prezent, mass-media susține o revenire în forță a practicilor oculte, care s-au multiplicat și diversificat, generând o mare deschidere a lumii către instaurarea unei noi paradigme spirituale, în era globalizării. Mișcarea New Age colaborează cu organizații internaționale proeminente, cum ar fi ONU sau UNESCO, iar obiectivele ei sunt promovate de personalități aflate în posturi importante de conducere.

Romanul lui Cărtărescu pare să fi asimilat, în profunzime și în totalitate, ideile New Age. O idee de bază a mișcării este încrederea deplină în potențialul uman, dat de un Christos cosmic omniprezent, immanent, ce s-a manifestat, de-a lungul secolelor, prin diferite personalități care au produs schimbări pozitive, spectaculoase în lume.¹⁷ Oamenii nu trebuie să se mai considere ca indivizi izolați și neajutorați, ci ca parte a unui întreg mai mare, a unei comunități, a planetei, a universului. Acest cult al umanității nu este convingerea că „omul e măsura tuturor lucrurilor” (deviza filosofului grec Protagoras preluată de filozofia marxist-leninistă) și că paradisul se poate realiza aici pe pământ; adepții New Age consideră că fiecare individ, având origini divine, este chemat să-și construiască propriul drum spiritual, folosindu-se pentru aceasta de orice tradiție mistică sau religioasă, (aici incluzându-se și neopăgânismul, șamanismul, cabala sau ocultismul), dar mai ales folosindu-se de propria experiență interioară și de propriul discernământ. Sociologul american Peter L. Berger, în cartea sa *The Desecularization of the World (Desecularizarea lumii)* afirma că presupunerea

New Age s-a extins cu mare rapiditate. În Germania are deja aproximativ 500.000 de membri și nenumărați simpatizanți. Numărul organizațiilor New Age în SUA și Canada este de peste 10.000., http://ro.wikipedia.org/wiki/New_Age.

¹⁶ Wouter J. Hanegraaff, în *Handbook of New Age*, editori Daren Kemp și James R. Lewis, (t.n.), Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2007, p. 47.

¹⁷ Mișcarea New Age este una ce se vrea a fi o soluție pentru salvarea omenirii în secolul XXI, fiind numită și Era Aquarius (Era Vărsătorului), Era Solară, Era Ecologică, Era de Aur, Era Experiențialității, Era principiului Yin (principiul feminin din spiritualitatea taoistă), Era Androgenă (în opoziție cu patriarhatul de până acum), Era holistică sau holonomică, Era Păcii, Unității și Armoniei Universale., Daren Kemp și James R. Lewis, editori, *Handbook of New Age*, (t.n.), Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2007.

conform căreia trăim într-o lume secularizată este falsă. „Lumea de azi [...] este la fel de fanatic-religioasă precum a fost dintotdeauna și, în unele locuri, chiar mai mult.”¹⁸

În *Orbitor*, există mai multe variante de izolare a palierelor narrative. Amintirile copilăriei, rememorate proustian, detaliat sau hiperbolizant–fabulos, ar constitui un prim nivel epic. Un alt nivel este cel realist, iar al treilea și, se pare, cel mai iubit de autor, este cel mistic-cosmic. Simona Sora consideră că *Orbitor* este un antiroman, un poem vizionar, mistic-apocaliptic, cu două fețe: una luminoasă, optimistă, progresivă, și alta întunecată, inertă, infernal-apocaliptică: „În *Orbitor*, Mircea Cărtărescu creează un mit, spunându-și propria istorie într-un limbaj unic, care transcende eul personal, explicându-l, dându-i un sens ascuns în povești-memorii-proiecții și punându-l în centrul facerii (scrierii) unei lumi.”¹⁹ Aici este, de fapt, miezul acestei scrieri și sensul ei universal/global - revolta omului care se răzvrătește împotriva limitelor destinului său și simte în el divinitatea, strigând: „Eu sunt centrul lumii și al Universului! Iar lumea și Universul sunt în mine!”, tot ce știm sau nu știm despre cosmos este în noi și putem descoperi chiar și în particulele elementare.

Motivul macro-microcosmului, a îmbinării sale de dincolo de materie, este forța centrifugă ce asigură coeziunea structurii aparent fragmentare a romanului. Iată cum se auto-justifică și se auto-rezumă textul lui Cărtărescu: „Trebuie să cauți ieșirea, acesta e scopul vieții tale, regula jocului pe nivelul la care te afli. Totul conspiră în a te convinge că nu există nici o ieșire, și-într-adevăr ea nu există până când n-o cauți. Și într-un fel, însăși căutarea-i ieșirea, ca și când spațiul pe care-l parcurgi cu speranță și credință s-ar întări în urma ta și-ar construi tunelul prin care se iese, al tău personal, deschis numai ție, ca un por care se desface deodată în pielea de petală a Dumnezeuirii.”²⁰ Concepția potrivit căreia omul este o componentă divină implică anumite accente morale care elimină granițele dintre puterea omenească și cea a lui Dumnezeu. În consecință, oamenii trăiesc într-o lume făurită de ei înșiși, configurându-și propria realitate.

Astfel, *Orbitor* e o autobiografie reconstituită din amintiri cărtăresciene - venite din trecut sau din imaginar: „Îmi amintesc, adică inventez. Transmut năuceala clipelor în aur greu și unsuros.”²¹ Istoria lui „Mircea” începe odată cu întâlnirea mitică a părinților săi, un tehnician și o muncitoare la fabrica de covoare, de fapt, un Adam și o Evă aleși de o mână divină întru procrearea autorului. Mama pasionată de filme, purtând în taină un semn în formă de fluture imprimat pe trup este varianta feminină a autorului, obsedat în toată creația sa, de dualitatea androgină a ființei umane. Și fluturile e un simbol supraîncărcat de semnificații duale: bărbat și femeie, bine și rău, fragilitate și forță, eternitate și efemeritate, naștere și moarte, conștient și subconștient. Metafora fluturelui își întinde aripile chiar mai departe și mai adânc în structura *Orbitor*-ului, numit „Levantul romanesc al lui Cărtărescu”²² de către Ioana Pârvulescu: „Timpul din roman este asemenea aceluia al fluturelui: este timp-larvă, timp-nimfă și timp-făptură înaripată, simultaneitate și succesiune, este palingenezie și clipă

¹⁸ Peter L. Berger, *The Desecularization of the World*, (t.n.), Ethics and Public Policy Center, Washington, D. C., 1999, p. 2.

¹⁹ Simona Sora, *Imago și mit personal: corpuri mitice și eroice la Mircea Cărtărescu*, în *Dilemateca*, nr. 15, august 2007.

²⁰ Mircea Cărtărescu, *Orbitor: Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 381.

²¹ *Ibidem*, p. 76.

²² Ioana Pârvulescu, *Zborul cărților*, în *România literară*, nr. 27, 13 iulie 2007.

încremenită.”²³ În viziunea autorului, nu există decât trecutul și imaginația: „Trecutul este totul, viitorul este nimic, nu există alt sens al timpului”²⁴

Pentru scriitor, memoria se naște din latura sa guvernată de principiul feminin, dătător de viață : „Iese din mine ca o insectă încă umedă și moale din coaja străvezie a fostei ei carcase. Memoria mea este metamorfoza vieții mele, insecta adultă a cărei larvă e viața mea”²⁵ De aici, valoarea supremă pentru simbolul fluturului, care oferă cheia de interpretare a universului creat de autor: „Acel hialin unde se-ntâlnesc ca trei flori heraldice pe un scut visul, memoria și emoțiile, este domeniul meu, lumea mea, Lumea.”²⁶ Iar lumea, în concepția lui Cărtărescu, este „neasemuitul creier ce ne visează”²⁷. Doar lumea are conștiință, omului fiindu-i refuzată percepția realității în toate sensurile ei. Conștiința nu înregistrează prezentul și trecutul: „Trăim pe o bucățică de calcar din scleroza în plăci a cosmosului.”²⁸

Mulți critici au afirmat, la apariția primului volum al trilogiei *Orbitor*, că este cea mai bună carte de proză apărută după 1990. George Pruteanu îl considera un „almanah al literalității”: „Nimic din ce e literar nu-i e străin lui Mircea Cărtărescu, el atacă toate registrele și atinge toate clapele, de la vulgar la sublim, de la grotesc la diafan, de la greșos la metafizic. Din planul unui febril «naturalism» microscopic, infinitesimal, dilatatoriu, cititorul e brusc aruncat în spațiul reveriei flamboiant hiper- și supra-realiste, apoi e răsturnat în purgatoriul meditației eseistic-filosofice radicale, tensionate, patetice.”²⁹ Criticul își exprima uimirea și extazul în fața extraordinarului „spectacol al limbajului” desfășurat de romanul lui Cărtărescu sub ochii cititorului.

Dan C. Mihăilescu îl numește pe Mircea Cărtărescu „cel mai mare povestitor de vise din proza românească”³⁰, apreciind la superlativ splendoarea stilistică a *Orbitor*-ului, chiar dacă „manierismul atroce”, prolixitatea și simbolismul atentează la plăcerea lecturii. În opinia sa, romanul are o pronunțată stare psihedelică „[...] poate fi citit ca o fișă clinică a unei nevroze obsesionale, ca scriitura unei eminescianități totalitare [...]”³¹ Criticul afirmă că, în *Orbitor*, fiecare lector poate găsi ceva pe placul său și remarcă potențialul cinematografic deosebit al romanului: „Mircea Cărtărescu este un vizual prin excelență de infernuri și purgatorii, iar imageria lui, imperiul său fabulos de vedenii nu are precedent în proza noastră. Oricând poți decupa ceva fellinian sau tarkovskian la el, ceva gen Alan Parker, Bunuel....”³²

Criticul Radu Aldulescu nu numai că nu este de acord că trilogia *Orbitor* ar fi un roman deosebit de important, dar susține că acesta nici măcar nu este un roman: „În curgerea ei, materia scripturală își păstrează consistența ideală, chiar și fără a reuși să coaguleze personaje, situații epice, scene, dialoguri, construcție și orchestrație romanească. Uneori este refuzată din capul locului această coagulare, alteleori autorul încearcă și eșuează, vădindu-și neputința.”³³ Performanța *Orbitor*-ului, în opinia lui Radu Aldulescu, este aceea de a se situa

²³ Ioana Pârvulescu, *Zborul cărților*, în *România literară*, nr. 27, 13 iulie 2007.

²⁴ Mircea Cărtărescu, *Orbitor: Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 65.

²⁵ *Ibidem*, p. 76.

²⁶ Mircea Cărtărescu, *Orbitor: Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 76.

²⁷ *Ibidem*, p. 251.

²⁸ *Ibidem*, p. 65.

²⁹ George Pruteanu, *Un roman supra- și hiper-realist*, în *Dilema*, 5, nr. 221, 18 aprilie 1997, p. 13.

³⁰ Dan. C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism*, Editura Polirom, București, 2006, p. 283.

³¹ *Ibidem*, p. 289.

³² Dan. C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism*, Editura Polirom, București, 2006, p. 287.

³³ Radu Aldulescu, *Înainte și după “Orbitor”*, în *Viața românească*, nr. 5, mai 2008, p. 72.

deasupra tuturor genurilor literare, „neputința epică” fiind pe alocuri compensată de atmosfera fantastică, detaliile realiste, cunoștințele diverse din medicină, fizică, anatomie, religie etc., etalate abil și interesant. Aceste referințe științifice care abundă atât la Pynchon, cât și la Cărtărescu, Manolescu sau Oțoiu, se explică tot în contextul noii paradigme spirituale numită New Age, care apropie credința de știință.

Daniel Cristea-Enache constata, în prima sa cronică despre *Orbitor*, că demersul prozatorului este „înfricoșător”, ca și traseul ficțional al *Orbitor*-ului, atât timp cât substanța lui nu este „decât o generare de suprafețe”³⁴ și „însăși căutarea-i ieșirea”³⁵. Incursiunea spre nucleul semantic ar însemna o epuizare a tuturor acestor suprafețe și forme ale mega-textului, generate de viziunea hiperrealistă a autorului. Daniel Cristea-Enache afirmă că ochiul lui Mircea Cărtărescu se deschide spre universul „concreteții infinitezimale” a unui obiect: „Oricât de departe te-ai fi aflat de prințesa neagră, privindu-i unghiile vedeai perfect pictura lor giottesca, iar dacă te concentrai doar asupra unui detaliu [...] vedeai la fel de limpede și detaliile detaliului, până la al miilea ordin de mărime, încât, adâncindu-te-n vertijul unghiilor șlefuite, ajungeai în lumea subatomică a quarcurilor, a farmecelor și miresmelor...”³⁶ În cadrul mișcării New Age există un mare interes pentru evoluțiile din științe, în special pentru fizică. Adepții curentului consideră, în general, că viziunea lor spirituală este confirmată sau, cel puțin, puternic susținută de cele mai noi rezultate ale cercetării științifice și, de asemenea, că științele pot avansa luând mai mult în considerare perspectiva spirituală. În cele din urmă, știința și credința ar fi doar două căi diferite de atingere a aceluiași scop.³⁷

În *Orbitor. Aripa stângă*, autorul pare să țină în mână un glob de cristal prin care se perindă, halucinant, toate fantasmalele universului său interior, repere de timp și spațiu care se succed într-o logică misterioasă, în care se amestecă realul, hiperrealul și imaginarul luxuriant. Visele sunt trăite la aceeași cotă de intensitate ca și realitatea, iar consecințele lor nu sunt cu nimic mai puțin concrete. Încetul cu încetul, se configurează harta labirintului prin care prozatorul ne conduce instinctual dar determinat. Tudor Cristea opinează, în *De la clasici la contemporani*, că *Orbitor* a fost construit pe o „anecdotală naivă” despre forțele universale care au conspirat pentru a pregăti venirea pe lume a lui Mircea, respectiv a creației lui literare, și crede că acesta este doar unul dintre clișeele postmoderniste greșit înțelese de care face uz romanul³⁸, în timp ce „[...] postmodernismul său constă, de fapt, în transgresarea tuturor vârstelor și tuturor stilurilor prozei, în nesocotirea convențiilor speciei, în curajul de a scrie un enorm poem în proză, o operă de halucinație romantică și vizionară care încearcă să pătrundă și să reveleze miracolul infernal și sublim al ființării, gâlceava și armonia dintre viscere și

³⁴ Daniel Cristea-Enache, *Levantul pe orizontală*, în *Adevărul literar și artistic*, 6, nr. 360, 1997, p. 6.

³⁵ Mircea Cărtărescu, *Orbitor: Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 381.

³⁶ *Ibidem*, p. 399.

³⁷ “În acest context, adepții New Age sunt fascinați de teoriile științifice moderne, în special, mecanica cuantică, ce par să demonstreze că viziunea mecanicistă asupra lumii a științelor clasice nu mai este valabilă. Se crede că, în momentul în care aceste noi teorii științifice se vor impune și implicațiile lor holistice vor fi înțelese, va avea loc o importantă schimbare de paradigmă. Consecințele pentru cultură, în general, nu vor fi cu nimic mai puțin importante decât consecințele revoluției științifice. Astfel, ideea «noui paradigme» este paralela științifică a mișcării New Age.” (t.n.), Wouter J. Hanegraaff, în *Handbook of New Age*, editori Daren Kemp și James R. Lewis, Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2007, p.35.

³⁸ Tudor Cristea, *De la clasici la contemporani*, Editura Bibliotheca Marcona, Tîrgoviște, 2008, p. 248.

spirit, logodna sexualității cu gândirea, absurdul existenței și nonexistenței, bolgiile realității și splendorile iluziei.”³⁹

Iată cum caracterizează Mircea Cărtărescu proza de după '90, cu o formulă în care el însuși se regăsește: „Ficțiune generalizată, fantasmagorie erotică, mistică *New Age*, onirism, tehnici mediatice, *cyberpunk* — totul explodează în anii '90 într-o «veselă apocalipsă», care prefăce în țandări rigoarea intelectualistă a predecesorilor. Haosul ficțional al «moilor barbari» (de altfel, literați de rafinament și erudiție) va cere, de acum încolo, fie să regândim literatura din temelie, fie s-o lăsăm, pur și simplu, să trăiască.”⁴⁰

Orbitor este, ca și *Curcubeul gravitației*, un imens puzzle. Odată ce a acceptat și a accesat cu luciditate jocul de-a imaginarul, de-a „viața și de-a moartea”, cititorul este provocat să reconstituie ansamblul epic, să reexamineze volutele unui univers artistic paradoxal, contradictoriu și ambiguu. Ca și la Pynchon, metoda ar fi una de tip detectivistic. Totuși autorul se răsfață și se răzgândește de multe ori, abandonând și reînnodând firul narativ, în beneficiul unei scriituri polimorfe, policrome, seducătoare. Dincolo de controversalele critice pe care le-a generat, *Orbitor* rămâne o creație narativă importantă, un adevărat pilon al literaturii române postmoderne.

Bibliografie

- Aldulescu, Radu, *Înainte și după „Orbitor”*, în *Viața românească*, nr. 5, mai 2008
- Berger, Peter L., *The Descularization of the World*, Ethics and Public Policy Center, Washington, D. C., 1999
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 2008
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Corpul*, Editura Humanitas, București, 2008
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, București, 2008
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010
- Cesereanu, Ruxandra, *O trilogie gnostică și fractalică*, în *Steaua*, nr. 9/2007
- Cristea, Tudor, *De la clasici la contemporani*, Editura Bibliotheca Marcona, Tîrgoviște, 2008
- Cristea-Enache, Daniel, *Levantul pe orizontală*, în *Adevărul literar și artistic*, 6, nr. 360, 1997
- Cubleșan, Victor, *Romanul ca o aripă de fluture*, în *Steaua*, 48, nr. 4-5-6, 1997
- Kemp, Daren și Lewis, James R. (editori), *Handbook of New Age*, Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2007
- Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, Editura Tineretului, București, 1968
- Mihăieș, Mircea, *Interviu cu Mircea Cărtărescu*, în *Orizont*, nr. 1, 1999
- Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceașism, II. Proza*, Editura Polirom, București, 2006
- Pârvulescu, Ioana, *Zborul cărților*, în *România literară*, nr. 27, 13 iulie 2007
- Pop, Ion (coordonator), *Dicționar analitic de opere literare românești*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
- Pruteanu, George, *Un roman supra- și hiper-realist*, în *Dilema*, 5, nr. 221, 18 aprilie 1997

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 457.

Sora, Simona, *O epopee eroi-mistico-satirică*, în *Dilema Veche*, nr. 98/2 decembrie 2005

Sitografie

<http://phantasma.ro/wp/?p=3360>

http://ro.wikipedia.org/wiki/New_Age.

<http://ro.wikipedia.org/wiki/Tarot>.

ORA PĂIANJENULUI ON RADU ȚUCULESCU'S WATCH

Ioana Paula Petruț iu, PhD Candidate, University of Oradea

Abstract: With an increased attention on its writings, Radu Țuculescu realises in Ora păianjenului a detailed portrait of a person who wants to know everything. Miș Dron – the name of the main character – is the perfect friend, the one that sits behind and listens carefully everything that comes to his ears, as long as he the informations bring out into the light the weakness of the human being. Miș Dron has no private life, but he lives in a continuous search for his next victims; as he finds out something suspicious about someone, his purpose is accomplished. The block of flats and his neighbours form his only universe – a very detailed univers in the sick imagination of the main character.

Just like a contemporary Ion¹, but townsman, Miș Dron sees himself not only the janitor but the ruler of the city. Compared to a spider, apparently harmless but in fact very disingenious, the main character seems to be the best neighbour in the world, always trying to help, always there when needed. In his madness, Miș Dron brings this role of a great person to an another level and weaves his purposes – just like a spider – in an artistic way. Once in the position of the leader, no one will ever put him down, in fact everyone will know what kind of cruelty hides behind this mask. His monologues become extremely funny because they seem to be some kind of a game, played by a little child. No one wants his position, but he fights for it with all his strenght. His behaviour can be motivated by the fact that he may show his weakness in front on the others; but those have no acces to his feelings, because his own game could fight him back.

Following the principle the road to Heaven is paved with good intentions, Miș Dron dreams to be not only in the administration of the block of flats, but the supreme leader, the one that dictates everything. Nothing will stop him to follow his will.

With multiple details that bring into the minds of the readers the Comunist period, Radu Țuculescu also realises in this novel a description of those times, even forcing us to wonder... where can Miș Dron of nowadays hide?

Keywords: spider, weaknes, power, disingenious, dictator.

Scriș într-o altă zi a săptămânii decât *marț ea – zi cu ghinion*, romanul lui Radu Țuculescu se bucură de o receptare pozitivă din partea criticii, dar nu în momentul publicării, 1984. „Vremea” în care este scriș, pare să fie sinonimă cu această zi de *marț i – ziua în care a căzut Roma*. Surprinzător sau nu, autorul declară pe un ton vădit ironic, că nu-i dedică nimănui cartea, adăugând că „orice asemănare cu persoane și fapte reale este absolut întâmplătoare.”² Reticent a cu care îi este publicat romanul și – după cum însuși autorul explică în postfață – referatele negative pe care le primește și propunerea de a schimba finalul doar pentru a putea fi publicat, fac din *Ora păianjenului* un roman care atacă stilul dictatorial de viață al perioadei comuniste. Republicarea de care se bucură în 2006, dovedesc

¹ Ion is the first name of the main character from the Liviu Rebreanu's novel with the same name. Power-thirsty, Ion tries to become rich following his own rules, hurting the others or using lies to accomplish his plans.

² Radu Țuculescu, *Ora păianjenului*, ediția a II-a, Tîrgu-Lăpuș : Galaxia Gutenberg, 2006, p. 4;

faptul că Miș Dron, chiar dacă specific acelor vremi, nu s-a oprit nici în prezent din uneltit și țesut planuri dintre cele mai fabuloase. Miș Dron este un personaj universal, care poate trăi foarte bine în orice epocă, atâta vreme cât poate țese cu la fel de multă măiestrie în contexte diferite. Miș Dron este atât de bun în ceea ce face încât devine „un personaj memorabil în negativitatea lui, singular în proza noastră contemporană. El înfățișează un fenomen social (ce a fost denumit dronism, după numele celui care l-a impus)”³, după cum menționează Ion Simuț.

Cu o atenție sporită în construirea prozelor sale, Radu Țuculescu realizează în *Ora păianjenului* un portret minuios al omului preocupat de tot ce mișcă, cu o nevoie obsedantă de acaparare într-o formă ciudată – asemănătoare păianjenului – a detaliilor obscure din viața oamenilor. Miș Dron este prietenul perfect, cel care stă și ascultă cu interes pe oricine, atâta vreme cât consideră că poate scoate la iveală slăbiciunile individului. Miș Dron nu are viață privată, își duce existența într-o continuă căutare a victimelor, pe-a căror existență o disecă apoi de unul singur, unica persoană care îl ascultă – fără a fi însă conștientă de sensul vorbelor sale – fiind *tanti Pinica*. În căutarea cu frenezie a senzaționalului – în condițiile în care nimeni nu pare că îl asociază raționalului, eroul romanului uită să trăiască. Cartierul de blocuri și vecinii devin în scurt timp singurul său univers – univers atât de bine pus la punct în imaginația bolnavă a personajului central al romanului. Dana Dumitriu îl vede pe Miș Dron drept „o creatură mărunță, stăpânită de gustul puterii. Cameleonic, studiind firea celor de care are nevoie și oferindu-le exact replicile să îl facă simpatic, să le câștige încrederea. (...) Personajul își calculează tenace fiecare gest, amuzându-se de naivitatea celor care-i cad în plasă.”⁴

Zice cum spune (sintagmă devenită tic verbal) și pe cum *spune* de mai multe ori, pe atât se adâncește mai tare în nebunia pe care o *zice*. Ticul său verbal ajunge să îl descrie perfect; dualitatea fiind ei lui exprimându-se într-o altă formă, plină de disimulare, față de ceilalți. În spatele planurilor machiavelice care zac în el, iese la lumină doar gânduri aparent bune față de persoanele care-i ies în cale. Singura care știe – însă nu conștientizează cu adevărat realitatea – fiind mătușa Pinica. Superficialitatea cu care Miș Dron își tratează atât propria fiindă, cât și pe singura prietenă, nu este nici pe departe compatibilă cu pretențiile pe care le invocă - ca fiind parte din arsenalul său de arme împotriva tuturor celorlați aflați pe trepte vizibil inferioare lui. Nebunia în care se învârtă îi aduce însă și profit; vorbele purtate dinspre șeful șantierului înspre executanții lucrării propriului său apartament și invers, atrag confuzie printre oameni, care ori din lipsă de timp, ori din indiferență nu mai încearcă aflarea adevărului, considerându-l astfel un adevărat exemplu de echilibru și hotărâre în luarea deciziilor și susținerea ideilor.

Asemenea unui *Ion* contemporan, citadin, „Miș Dron caută un loc potrivit pentru ca panorama orașului să fie cât mai largă. Își prinse mâinile la spate și începu să-și încânte privirile. Luminile orașului. Cercuri strălucitoare, fără contururi precise, adunate ciorchine. Ca și cum o bucatăică din Calea Lactee a căzut aici, între dealuri, pe malurile râului. Clipesc luminile. Unele mirate, altele ușor speriate, majoritatea vesele. Și toate sunt jos, la picioarele

³ Ion Simuț, *Critica de tranziție*, Cluj, Editura Dacia, 1996;

⁴ Radu Țuculescu, idem, p. 5, Dana Dumitriu, în *România literară*, 1984;

sale.”⁵ De-acum stăpânul orașului, nu doar al zonei în care tocmai i se finalizează apartamentul, păianjenul – inofensiv în aparență, dar de-o viclenie bolnavă în esență – Miș Dron joacă rolul vecinului ideal: care se află mereu în slujba colocatarilor, care vede tot dar este atât de discret încât nu suflă o vorbă, pentru neînsemnatul scop de a deveni șeful scării în care locuiești – un rol pe care oricum nimeni nici măcar nu îl solicită. În toata nebunia sa, Miș Dron aduce acestui rol un loc aparte în imaginarul pe care-l țese cu măiestrie în jurul scopului. Dacă se vede ajuns șeful de scară, echilibrul pe care-l afișase anterior colocatarilor săi va fi uitat și abia atunci ceilalți îi vor descoperi adevărata cruzime. Până și monlogurile sale capătă un aer ludic, pe lângă acțiunile pe care el le consideră cu adevărat importante. Miș Dron pare un copil ajuns la vârsta maturității, care încă nu a renunțat la a crea jocuri și a le interpreta în cel mai natural mod cu putință. Pentru viitorul mare șeful de scară lucrurile neînsemnate și chiar private din viața vecinilor săi par să capete o însemnătate deosebită, considerând că odată aflate, va putea profita mult și bine de ele, în favoarea realizării propriilor scopuri. Singurele momente în care Miș Dron își înfățișează în fața cititorilor firea de *copil mare* sunt convorbirile telefonice cu Tanti Pinica – adultul din viața copilului care îi permite toate năzbâtiile cu scopul de a se destinde de cotidian și de a-și vedea odorul preocupat de lucruri *de oameni mari*. Pentru un plus de ludicitate în construirea personajului, cititorul va mai afla că nici aceste telefoane nu sunt date din același loc, pentru a nu putea fi reperat de eventualii dușmani și a-i fi scoase la iveală secretele vitale devenirii sale un om însemnat pentru blocul în care locuiești.

Spre deosebire de Ion al lui Rebreanu, cu care poate fi în linii mari asociat dacă avem în vedere setea de putere, de control al maselor, Miș Dron reușește să nu-și dea de gol ideile fanteziste nici măcar în fața mătușii Pinica, fiind un adevărat maestru al disimulărilor. Față de mătușă, micul păianjen nu nutrește sentimente normale pentru gradul de rudenie care îi leagă, ci o consideră mai degrabă un jurnalul căruia i se confesează. Laudele pe care le primește în schimb de la tanti Pinica îi alimentează nebunia, devenind și mai acerb în hotărârile luate (de subminare a autorității celorlalți), orbit de puterea dictatorială atât de mult râvnită. În acele ocazii în care amoresul Anghelache este pe cale să-l demaște, Miș Dron reușește să scape doar pentru că ceilalți cu care intră în contact sunt neatenți la detalii, fiind prea preocupați de propriile vieți. Naivitatea ori inocența aparentă a persoanelor din jurul său, de care personajul principal crede că poate profita nu este însă ceea ce Miș Dron consideră a fi, ci rezultatul unor slăbiciuni specifice umane. Miș Dron are de-a face deci exact cu oameni opuși lui, ceea ce – conchide el – îi aduce doar avantaje. Nimeni nu știe prea multe despre existența sa (nici nu ar avea ce să afle) însă el știe tot despre toți. *Zice cum spune* și află de multe ori mai multe decât își propune. Cercurile în care se învâрте, îi oferă ocazia de a dezbate teme *senzaționale* pentru o persoană la fel de... senzațională. Inteligența pe care totuși o deține este canalizată spre cele mai banale lucruri: pasiunea lui Anghelache pentru balerină, amantlăcul dintre acestea, problemele conjugale ale vecinului de la ușa alăturată, ori dușmanii lui Gigi Încroșnatu și felul în care își manifestă acestă latură care cere dreptatea haiducește. Slăbiciunile îi sunt inhibitate sau... și le suprimă singur, considerându-se mult superior gloatei care mișună în jurul său. Nimic nu-l poate distruge pe Miș Dron, este de neclintit în ideile sale iar fermitatea și îndârjirea cu

⁵ Radu Țuculescu, idem, pag 186;

care luptă pentru ele îl transformă asemenea unei caricaturi bine realizate, într-un *dictator*, în cel mai hilar sens cu putință.

Dacă Ion al lui Rebreanu, pentru a-și atinge scopurile nu ezită să recurgă la tertipuri, făcându-i un copil Anei, în mod evident fără a avea vreun sentiment pentru mica ființă nici măcar atunci când latura paternă a existenței sale ar fi trebuit să iasă la iveală, Miș Dron afișează totuși o vădită dragoste pentru copii, până când rămâne singur cu această, moment în care îi rănește gratuit pentru simplul fapt că sunt nesuferiți. Profitând de faptul că fiul lui Achim Pop – șeful șantierului cu care se și împrietenește pe Miș Dron – este prea mic pentru a constitui o sursă credibilă, atunci când tata dispare pentru câteva clipe, copilul este chinuit de musafirul înarmat parcă numai cu gânduri bune. Răutatea lui Ion nu este mascată, pe când cea a protagonistului lui Țuculescu este ascunsă sub pretextul bunăvoinței ei.

Ghinionul este de partea lui și nici una din tehnici nu pare să-l ajute, în special *marșea – ziua când a căzut Roma*; atunci totul este nefast, iar micul păianjen preferă să se ascundă de ochii malefici ai lumii. Marșea este punctul slab al lui Miș Dron, alături de toate celelalte momente ale zilei în care lumina bate blând pe chipul său. Orice îl poate trăda dacă nu este atent, de aceea „ora preferată a lui Miș Dron, când se simțea perfect destins și perfect protejat de jocul nehotărât al umbrelor”⁶, era ora aceea indecisă, dintre zi și noapte; nici noapte, nici zi – asemeni personalității sale.

Ambiguu atât în purtare cât și în propria conștiință, Miș Dron reușește prin firea cameleonică să se adapteze în funcție de interlocutor. Nu-i lipsește inteligența aceea primară, care alături de șiretenie, îl duce spre concretizarea expectanțelor, însă îi lipsește cu desăvârșire dramul de inteligență *naturală*, nebunia luând de cele mai multe ori locul firescului. Miș Dron nu este nici bun – deoarece nu face nicio faptă demnă de laude fără a avea un public de care să fie apreciat; cu cât acesta este mai numeros, cu atât micul păianjen își poate îndeplini mai bine plasa, deoarece niciodată nu se știe cine, și în ce moment îi poate fi de folos. Nici măcar pe Tanti Pinica nu o sună pentru a demonstra că îi pasă cu adevărat de starea sănătății ei, întrebarea însăși devenind, rostită de el, doar o formă de deschidere a conversației, iar răspunsul, chiar dacă este dat de bătrână, nu ajunge la urechile nepotului prea preocupat de jocurile sale. Umilul păianjen însă, nu este nici suficient de rău pentru a răni cu adevărat pe cineva. Malițiozitatea sa se reduce în momentul în care își descoperă slăbiciunile: parfumul părului balerinei de care este îndrăgostit îl întoarce parcă de pe calea pe care și-o țese, împingându-l spre slăbiciuni firești, umane. Își reprimă însă de fiecare dată sentimentele într-un mod violent până și pentru propriul ego. Negativizarea tuturor trăsăturilor morale ori fizice ale fetei, pe care de fapt nu o cunoaște deloc, îl readuce în lumea sa plină de mici tertipuri pentru cetățile umane ce așteaptă să fie cucerite, conferindu-i și confortul acela psihologic că ea este de fapt exact cum își închipuie el. Un câine rănit îi stârnește mila, însă văzând că nu este nimeni în preajmă pentru a-i admira fapta, se oprește din mângâiatul animalului și îl lovește. Comportamentul său este motivat de faptul că ar putea părea slab în fața celorlalți, iar această nu au acces la slăbiciunile lui, pentru că altfel jocul s-ar întoarce chiar împotriva inventatorului său.

Ghidându-se după principiul că *drumul spre iad este pavat cu cele mai bune intenții*, Miș Dron plănuiește nu doar să ajungă în administrația blocului ci și să-și impună apoi

⁶ Radu Țuculescu, idem, pag. 104;

aerele de dictator. Nimic nu-l va opri în atingerea scopului, deoarece – cum s-a arătat anterior – nimeni nu vizează această funcție; în acest sens, criticul Dorin Serghie remarcă: „Radu Țuculescu are vocația ticăloșilor de mică respirație, acei homunculi ce nu pot deveni *mari*, pentru că acțiunea are într-o lume la fel de mărunță ca și ei, împărțindu-se între planurile lor aparent diabolice și o lume mult mai *amărată*, lumea *sfintei normalități*.”⁷ Chiar și stabilirea administratorului blocului, un moment atât de solemn pentru Miș Dron capătă un aer vădit ludic: viitorul *mare administrator* coboară treptele dinspre apartamentul său înspre parterul blocului unde sunt adunați toți locatarii, asemeni unei mari personalități atât de așteptată de mulți. Însă jos, în plină caniculă, se aud voci nervoase de atâta tevdură: „Hai, bă, gata cu vorbăria! Ce-o mai tot lungim atâta!? Că ne sufocăm!”⁸

Minciunile pe care le administrează până și propriului ego pentru convingerea bolnăvicioasă că totul este negru în lumea din jurul său, ajung să aibă un impact foarte puternic asupra eroului romanului. Carapacea pe care și-o construiește cu ajutorul acestei auto-iluzionări pe care o aplică sentimentelor, îl protejează pe Miș Dron de neșansa de a-și etala slăbiciunile în fața lumii. Miș Dron este un actor perfect al disimulării, iar rolul pe care-l joacă are un impact atât de mare asupra sa, încât ajunge să îl considere *realitate*. Adevărata lume este pentru el cea pe care și-o construiește singur. Maestru al reliefării caracterelor sumbre, lipsite de multe ori de coordonate firești umane, Radu Țuculescu schițează în Miș Dron profilul viitorului mare dictator, în toată nebunia sa. Romanul său descrie însă doar devenirea dictatorului; ajungerea la putere și implicit continuarea supraviețuirii în *nebunie deplină* a celor care se află sub aripa acestui „mare dictator” rămânând a fi concluzionată de cititor. Cum a fost deja menționat, mesajul autorului de la începutul romanului capătă acel aer de ironie pură abia după lecturarea romanului și implicit a conștientizării că personajul a fost cumva creat pornind de la fapte reale, într-o perioadă extrem de reală – comunismul. Nimic nu-i va sta în drum lui Miș Dron, nimeni nu-l va opri din câștigarea administrației blocului; concluzia firească desprinsă ar fi că acesta, odată văzându-se învingător, mândru de reușita lui, va țese planuri pentru cucerirea altor „cetăți”, în mod cert mai mari și mai greu de asuprit. „Pe Miș Dron nu-l poate omorâ nimeni și nimic. Doar, eventual, o... nouă cenzură”⁹ menționează Țuculescu în postfața romanului.

Conținând accente care fac trimitere clară la perioada comunistă, romanul lui Țuculescu reliefează pentru cei *nostalgici* elemente din viața cotidiană specifică acelor vremi iar legat de protagonist, după cum însuși autorul explică în postfață, „Miș Dron nu a murit, trăiește bine merci și acuma printre noi și va mai trăi încă. Asemenea caractere nu dispar, indiferent de starea vremii ori... a vremurilor.”¹⁰ Intrigați de un astfel de caracter, ar trebui poate să ne întrebăm unde se ascunde Miș Dron al contemporaneității?

BIBLIOGRAFIE:

- Lefter, Ioan, Bogdan (coordonator), *Scriitori români din anii 80-90. Dicționar bibliografic*, vol. III (P-Z), Editura Paralela 45, Pitești, 2001;

⁷ Ibidem, pg. 273 de Dorin Serghie, *Ora perpetuă*, în Echinoc, 1985;

⁸ Radu Țuculescu, idem, pag. 269;

⁹ Ibidem, p.272;

¹⁰ Ibidem, p 272;

-
- Miheţ , Marius, *Radu Ţuculescu (opera si biografia)*, Editura Universitatii din Oradea, 2012;
 - Ţuculescu, Radu, *Ora păianjenului*, ediţia a II-a, Tîrgu-Lăpuş : Galaxia Gutenberg, 2006;
 - Simuţ , Ion *Critica de tranziţie*, Cluj, 1996.

VICTORIAN POETRY. AN INTRODUCTION

Simona-Andreea Șova, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Putting aside an obscure literary terminology, hesitant in many ways, even in the thinking of the English experts, the reception of the Victorian poetry is symptomatic for its own historical and aesthetics condition. And when we refer to condition, we take into account either his lack of identity, or an identity with multiple faces, tried by a syncretism of artistic options which induces not only problems of literary history, but also problems of interpretation. Let's not forget that the Victorians are contemporary with the Romantic poets, the Parnassiens, the Symbolists, and the great French moderns. It seems that nothing from Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé comes to them. Unfailing "insularity"? Aesthetic premeditation or something else? The Victorian poets seem to be "immunized" aesthetically and culturally, against all that happens in the European literature, in the poetry of countries like France, Italy, Germany, Spain, Russia etc. Reading their poetry, you have the impression that they are inventing it. This is why the collocation "Victorian poetry" must be understood not only as a historical label, sending to the kingdom of queen Victoria, but also as an aesthetic distinction, a complementary value of the age's moving ideas. So, the "Victorian" qualifier does not overlap on the "Romantic" mark, as one expect to.

The most important paradox of the age comes from the economical prosperity, from the great scientific discoveries and from the religious doubt promoted by the «High Criticism». An age of progress. These have created optimism and superiority, an unlimited hedonism, cinism, scepticism, but also a fatalist spirit, amplified by the translation of some masterpieces of the Oriental literature, especially Persian. All these in a culture in which Christianity tottered and the religious doubt – taking into account some serious religious disputes – was growing in favour of science. So, the Victorians live in an age of great spiritual anguishes, in which the traditional institutions – social, political, religious – were seriously contested. They become stiff critics of their time and they want to establish a new gnosis of modern life.

Keywords: Victorian age, literary groups, poetical vision, aesthetic program, literary themes.

Istoria poeziei nu se bazează pe o succesiune de poetici distincte, reificate, fiecare dintre acestea corespunzând unei perioade istorico-literare, ci elementele literare întâlnite la scriitori din epoci trecute sau aparținând unor spații culturale diferite sunt asimilate și dezvoltate de generațiile următoare de artiști. Astfel, nu există în mod clar un *punct terminus* în care o perioadă literară se încheie și începe o alta, iar continuitatea istoriei literare rezultă atât dintr-o influență retrospectivă, cât și dintr-una prospectivă. De aceea, pentru a discuta viziunea poetică, respectiv, estetica poeziei victoriene, este necesară și raportarea la principalele mișcări literare din lirica secolului al XIX-lea, (romantismul, simbolismul etc.), evidențiindu-se fie conexiunile existente, fie caracterul insular pe care îl manifestă poezia victoriană față de poeticele secolului în discuție, în Europa. Dezvoltarea unui nou tip de poezie, în Anglia reginei Victoria, cu rădăcini în romantismul englez, este pregătită de contextele epocii sale: social, religios, filozofic, științific, politic, economic etc. La jumătatea secolului al XIX-lea, dezvoltările din industrie au condus la urbanizarea societății anglo-saxone, iar creștinismul era una dintre religiile puternice, care modela valorile și credința oamenilor acelei vremi, punând accent pe sacrificiul de sine, pe datorie, pe morală.

Descoperirile științifice ale cercetătorilor francezi și germani (David Strauss, *The Life of Jesus* – 1835; Ernest Renan, *Vie de Jésus* – 1863; John Seeley, *Ecce Homo* – 1866) au amenințat credința religioasă a multor britanici, întrucât considerau *Biblia* un document vechi, înșesat de povești și nu Cuvântul lui Dumnezeu. Descoperirile geologice sugerau că preistoria a fost un timp al haosului și al monștrilor, iar nu varianta creștină a genezei lumii în șapte zile. Credința în Dumnezeu este zdruncinată și de *Originea speciilor* (1859) a lui Darwin, care susținea că speciile s-au dezvoltat în timp, prin șansă, prin legi naturale de selecție, și nu din logosul divin. Odată ce religia își pierde autoritatea, îndoiala devine o stare spirituală permanentă pentru victorienii (Arthur Hugh Clough, Algernon Swinburne etc.).

Totodată, noi teorii de filozofie metafizică susțineau existența unei legături între trup și minte, iar teoriile pozitivistice ale filozofului francez Auguste Comte făceau trimitere atât la știință, la rațiune, cât și la sentiment, trăire interioară. Victorienii agnostici – John Stuart Mill, George Eliot și George Henry Lewes – apreciau *The Religion of Humanity* a lui Comte, deoarece filozoful promitea că răul politic și cel fizic pot fi eradicate printr-o aplicație rațională a legilor dezvoltării sociale.

Rama care încadrează poezia victoriană nu e reprezentată doar de conțextele epocii în care a apărut, ci și de mișcarea literară precedentă: romantismul englez. În perioada timpurie a poeziei victoriene, poeții aparținând acestei mișcări publicau în același timp cu romanticii întârziați (Wordsworth), printre care și-au găsit și modele, de aceea originile poeziei de la jumătatea secolului al XIX-lea se găsesc în romantism. Fascinația conflictelor morale, lirismul, crizele morale ale personajelor, dilema artistului aflat într-o societate tumultuoasă spiritual, scepticismul, neîncrederea în religie, interesul pentru ocult și misterios (Robert Browning, Alfred Tennyson, Matthew Arnold etc.) vin din romantism. Tot de la romantici, poeții victorienii au „împrumutat” cadrul natural, trecutul idealizat și spațiile exotice, însă le-au utilizat în mod diferit: induceau o stare de nostalgie elegiacă (Browning, *Home-Thoughts from Abroad*; D. G. Rossetti, *Silent Noon* etc.).

Cuvântul, pentru poeții victorienii, este un puternic instrument, indicând importanța experienței subiective și a exprimării sentimentelor individului. Drept moștenire de la romantici, poeții victorienii vedeau, inițial, poezia ca pe un mod de exprimare personală, oferind acces privilegiat sentimentului, confesiunii solitare. În timp, viziunea poetică a evoluat spre sentimente de disperare, alienare și plictis, peste care s-a suprapus atitudinea critică asupra vieții contemporane lor.

Principalele teme ale poeziei victorine sunt natura, iubirea, religia și moartea, iar tonul liric este când încântător, extaziat, când plin de regret sau disperare. Favorizând introspecția, la început, poezia victoriană este elegiacă și exprimă nostalgia după o fericire pierdută, precum și meditația asupra condiției umane. Prins între o cultură creștină moartă și o lume viitoare, încă necunoscută, eul liric apare hoinărind într-o incertitudine a vieții, fără posibilitatea de a ieși din această stare. Astfel, melancolia din poezia victoriană timpurie emphasizează ramificațiile spirituale ale disperării și ale pierderii identității. Tonul de disperare, tipic pentru lirismul victorian, este înlocuit, mai târziu, cu ramificațiile psihologice ale lipsei de încredere în sine și în societate, iar inovațiile stilistice coexistă cu interesul pentru traumele emoționale. Poeții optează pentru diferite specii lirice – sonetul, elegia, imnul –, iar cea mai importantă realizare a lor este monologul dramatic (Robert Browning), ce a apărut în poezia de dinainte de anii 1840 și care se caracterizează prin faptul că vocea poetului nu coincide cu

vocea eului liric din poezie, de aceea, multe dintre textele lirice fac referire, printre altele, și la îndoielile psihologice ale eului, ce se nasc tocmai din existența mai multor „voci” în poezie. Aceste ambiguități conduc, adesea, către monologuri ale nebuniei, dorinței, conflictului moral sau fac trimitere la diferite subiecte neplăcute. De exemplu, Robert Browning, în *Porphyria's Lover* (1842) și *My Last Duchess* (1842), stăruie asupra unor imagini cu femei senzuale, crime, lume în care toate zâmbetele se opresc, în timp ce în *Ulysses* (1842) al lui Tennyson, un eu liric ambiguu dorește conturarea unei lumi noi cât mai repede, înainte de a veni moartea, cea care anunță finalul veșnic.

Alte poezii ce aparțin perioadei victoriene timpurii, cum ar fi cele ale lui Ebenezer Elliott, nu erau la fel de întunecate sau violente, precum cele ale lui Robert Browning sau Lord Tennyson. Poezia lui Elliott era preocupată să exprime condiția Angliei în acea perioadă, la fel ca poemul *The Purgatory of Suicides: A Prison Rhyme*, din 1845, al lui Thomas Cooper. Epoca a dat naștere celor mai solemne și frivole versuri, în lucrări ca: *Book of Nonsense* (1845), de Edward Lear, și monumentală elegie a lui Tennyson, *In Memoriam A. H. H.*, din 1850. Cel din urmă text liric exprimă sentimente adânci de jale și durere cu privire la efemeritatea omului (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*), dar și asupra trecerii ireversibile a timpului (*fugit irreparabile tempus*). Totodată, este un poem al antitezelor: discursul liric este despre încredere și îndoială, despre bucurie și tristețe, despre viață și moarte etc. Elegia este scrisă cu prilejul morții timpurii a prietenului său de la Cambridge, Arthur Henry Hallam, care descrie atât o suferință interioară profundă, cât și anxietățile epocii în care trăia:

*„The love that rose on stronger wings,
Unpalsied when he met with Death,
Is comrade of the lesser faith
That sees the course of human things.*

*No doubt vast eddies in the flood
Of onward time shall yet be made,
And throned races may degrade;
Yet, O ye mysteries of good,*

*To draw, to sheathe a useless sword,
To fool the crowd with glorious lies,
To cleave a creed in sects and cries,
To change the bearing of a word,*

*To shift an arbitrary power,
To cramp the student at his desk,
To make old bareness picturesque
And tuft with grass a feudal tower,*

*Why, then my scorn might well descend
On you and yours. I see in part
That all, as in some piece of art,*

Is toil cooperant to an end. [...]

*Dear friend, far off, my lost desire,
So far, so near in woe and weal,
O loved the most, when most I feel
There is a lower and a higher;*

*Known and unknown, human, divine;
Sweet human hand and lips and eye;
Dear heavenly friend that canst not die,
Mine, mine, for ever, ever mine;*

*Strange friend, past, present, and to be;
Loved deeplier, darklier understood;
Behold, I dream a dream of good,
And mingle all the world with thee. ’¹*

Tonuri elegiace sunt prezente și în textele poetice ale lui Matthew Arnold, cum ar fi în *The Scholar-Gipsy* (1853), dedicat scriitorului german Goethe:

*„amongst us one,
Who most has suffered, takes dejectedly
His seat upon the intellectual throne;
And all his store of sad experience he
Lays bare of wretched days;
Tells us his misery’s birth and growth and signs,
And how the dying spark of hope was fed,
And how the breast was soothed, and how the head,
And all his hourly varied anodynes. ’²*

În perioada victoriană s-au publicat și alte texte lirice ce au la bază diferite teme: căsătoria și virtuțile domestice (Coventry Patmore, *The Angel in the House* – 1854-1861); istoria (reflecțiile istorice ale lui Tennyson asupra legendelor regelui Arthur, precum și statutul Angliei moderne, în *Idylls of the King* – 1857-1885); statutul femeii în societatea timpului respectiv, prostituția (Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh* – 1856); iubirea (Christina Rossetti, *Goblin Market* – 1862. În anii 1860, George Meredith își publică eseul critic despre iubirea în epoca victoriană, intitulat *Modern Love* – 1862) etc. John Newman alcătuiește un poem religios drept răspuns la perioada industrializată și darwinistă prin care se trecea în Anglia: *The Dream of Gerontius*, 1865. În 1866, Algernon Charles Swinburne (1837-1909) își publică volumul *Poems and Ballads*, scriitor a cărui operă este extrem de controversată întrucât se caracterizează prin numeroase elemente decadentiste franceze, jignind

¹ William E. Buckler, *Three Major Victorian Poets: Tennyson, Browning, Arnold*, Houghton Mifflin Company Boston, 2006, p. 128-129.

² William E. Buckler, *op. cit.*, p. 583.

astfel gustul victorienilor. Austin consideră că versul lui Swinburne este mai puțin masculin decât cel al lui Tennyson, în vreme ce Swinburne însuși, ca orice alt estetik, era de părere că poezia nu trebuie să servească unui scop didactic, moral și, implicit, nu trebuie să fie masculină. Viziunea lui Swinburne vine ca urmare a mișcării „artei pentru artă” din epocă, deci manifestul său estetic și decadent face referire la ideea că arta nu trebuie să aibă o utilitate socială.

Într-o societate ca aceea victoriană, care avea la bază o cultură patriarhală, bazată pe diviziunea de gen și de roluri sexuale, Alfred Austin (1835-1913), în *The Poetry of the Period* (1870), a încercat să stabilească diferențele ce există între o scriere feminină și una masculină³. De exemplu, Austin i-a calificat operele lui Lord Alfred Tennyson drept unele de tip feminin. Pentru Austin, care face parte din perioada târzie a etosului victorian, poezia lui Tennyson este feminină, adică domestică, limitată, sfioasă, timidă. Potrivit lui Austin, opere precum *The Charge of the Light Brigade* (1854) reliefează o teamă pentru conturarea unui univers sângeros, al războiului, având o predilecție feminină pentru un stil de viață pasiv. Elizabeth Barrett Browning, una dintre poetesele de succes ale epocii, a fost acuzată de criticul Edmund Gosse, în *Critical Kit-Kats* (1896), că este „isterică”, argumentând că e o scriitoare ale cărei versuri dau impresia unui strigăt, a unui țipăt. Este vorba, de fapt, despre un răspuns poetic al lui Barrett Browning la violența bărbatului din epoca victoriană asupra femeii. Lirica victoriană a fost etichetată drept una a bărbaților, reprezentată de cei trei mari poeți ai epocii – Lord Tennyson, Robert Browning și Matthew Arnold – și de prerafaeliți, însă odată cu Elizabeth Barrett Browning, s-a conturat în mod evident și vocea poeteselor victoriene. Lirica feminină victoriană (Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Emily Pfeiffer, Augusta Webster, Mathilde Blind etc.) evocă o experiență emoțională diferită de cea a poeților victorienți, deoarece poezia lor revelează atât patosul femeii aflate pe o poziție inferioară bărbatului, cât și protestul împotriva limitelor impuse asupra lor. Astfel, textele poeteselor din epoca în discuție se caracterizează printr-o tulburătoare eliberare de energii: furie și exces, la Adah Manken; elemente comice în operele lui Constance Naden și May Kendall; depresie, la Mary Elizabeth Coleridge și Rosamund Watson; căutarea transcendenței, la Mathilde Blind și Christina Rossetti etc. Oricum, textul trădează lupta zilnică pe care o duc femeile pentru a-și depăși statutul și pentru a-și demonstra capacitățile intelectuale.

Estetul Walter Pater (1839-1894) susține în lucrarea sa, *Renaissance*, din 1873, că arta în general, inclusiv poezia, trebuie să aspire la condiția de muzică, iar în acest sens, plăcerea textului liric este una efemeră, vremelnică. Poezia victoriană exprimă o diversitate de interese și incertitudini (lupta dintre credință și îndoială, dragoste și respingere, dorința de libertate, dar și spiritul de sacrificiu), fiind o formă de artă cu profunde semnificații. Estetica poeziei victoriene se caracterizează, într-o primă fază, printr-un fundament fragil ce explorează relația dintre percepția subiectivă, respectiv, cea obiectivă. De exemplu, atât poetica lui Tennyson, cât și cea a lui Browning, este una de tip subiectiv, însă s-au scris poezii în epocă în care cele două percepții coexistă, ceea ce conduce la ancorarea lor în vizual.

Totodată, stilul poetic victorian este, de multe ori, baroc, poeziile sunt elaborate și abundă în detalii și ornamente stilistic. John Ruskin, în *The Stones of Venice* (1851-1853), descrie arhitectura gotică, insistând asupra ideii că elementele definitorii ale goticului

³ Alfred Austin, *The Poetry of the Period*, Paperback, 2010.

reprezintă, de fapt, un set de tendințe mentale ale artistului în general. Astfel, goticul, în opinia istoricului, reprezintă varietate, naturalism, energie, grotesc, rigiditate, acumulare, tensiune, redundanță, ornament, detaliu, abundență. Oricum, poezia victoriană este atât de diversă și eclectică, încât este dificil de a face o caracterizare unitară a stilului abordat de poeți. Deși diferite, poeziile lui Tennyson și Browning prezintă o abundență de detalii și expresii. Într-o recenzie din 1864, intitulată *Wordsworth, Tennyson and Browning; or Pure, Ornate, and Grotesque Art in English Poetry*, Walter Bagehot critică poemele lui Tennyson (*Enoch Arden and Other Poems*) și Browning (*Dramatis Personae*) pentru elaborarea excesivă a textelor. Bagehot susține „literatura pură”, care strălucește prin simplitate, ideal poetic ce seamănă cu poezia lui Arnold. Criticul deosebește două tipuri de artă (arta pură și arta împodobită, ornată) și afirmă că există o legătură puternică între subiectul textului și stilul abordat.

Poezia victoriană nu a cunoscut un program estetic, în care să se stabilească principalele direcții ale acestui tip de text liric, așa cum s-a întâmplat, de exemplu, cu mișcarea preraphaelită (revista „*The Germ: Thoughts Towards Nature In Poetry, Literature and Art*”). Filozofi ai vremii respective, dar și poeți victorienii au scris o serie de articole în care au discutat despre rolul poetului în cultură și societate, despre ce este o poezie și cum trebuie scrisă. John Stuart Mill, în eseu *Thoughts on Poetry and its Varieties* (1833), consideră că poezia trebuie să exprime adevărul, dar și să sensibilizeze cititorul; Jeremy Bentham, filozof utilitarist, susține că poezia este un gen literar inutil, întrucât nu are un scop public; Thomas Carlyle elogiaza rolul poetului în eseu *The Hero as Poet* (1840), asemănându-l cu un geniu individual, cu un mare vizionar care, prin imaginație, poate găsi frumusețea adevărată, idee care se suprapune peste concepția romanticilor englezi despre poet; Matthew Arnold, în *Study of Poetry* (1880), precizează că, într-o epocă științifică, darwiniană, în care trăiau victorienii, oamenii se întorceau către poezie pentru a da un sens propriei vieți, pentru a-și interpreta existența, poezia oferind societății o nouă religie, întrucât oamenii se confruntau, acum, cu dispariția lui Dumnezeu. Astfel, poezia victoriană devine o nouă religie în epocă.

Legătura dintre epoca victoriană și modernism se face prin mișcarea preraphaelită, primul grup de poeți care are un program estetic, considerați drept vestitori ai unui alt tip de literatură, prin: elementele de intertextualitate, imaginile sexuale șocante, întoarcerea la arta pură, a artiștilor italieni, parodie, poezia epică, estetism, impresionism etc. Fără îndoială, liricul este unul dintre cele două genuri literare (alături de genul epic) al cărui scop a fost acela de a surprinde, în epoca victoriană, totalitatea unei lumi. Ei au fost priviți ca un grup eterogen de către contemporani, dar și de către succesori. Cei șapte preraphaeliți considerau că arta engleză poate fi revitalizată doar printr-o revoluție: întoarcerea dramatică la arta pură, curată, ce caracteriza arta artiștilor italieni de la începuturi. Inițial, preraphaeliții erau cunoscuți pentru fidelitatea acordată detaliului. Elementul principal care îi detașează pe poeții grupului preraphaelit de Tennyson și Browning este interesul acordat relației senzualului cu simbolicul. Preraphaeliții („the Pre-Raphaelite Brotherhood” – „PRB”) au fost primul grup de artiști care au articulat o estetică, iar termenul care îi desemnează, inițial, descria o mișcare în artele plastice, pe principiile căreia, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), John Everett Millais (1829-1896) și William Holman Hunt (1827-1910) și-au susținut revolta împotriva artei academice, din anii 1840, dorința lor fiind aceea de a se întoarce la puritatea artei de dinainte de Rafael. Picturile lor erau caracterizate de elemente precum tehnica detaliului, abundența

obiectelor simbolice, prezența religiosului și a medievalului etc. Grupul se separă, la ceva timp după înființare, însă după aproximativ zece ani, se reconstituie, numele care apar acum fiind Rossetti, William Morris (1834-1896) și Edward Burne-Jones (1833-1898). Faza a doua a prerafaelitismului pictural e diferită de prima prin stilizarea subiectelor erotice cu înțelesuri simbolice.

Extensia termenului „prerafaelit” se face și asupra poeziei, întrucât doi dintre pictorii mișcării, D. G. Rossetti și W. Morris, erau poeți, iar celelalte figuri poetice, printre care Algernon Charles Swinburne (1837-1909) și Christina Rossetti (1830-1894), aveau legături personale cu ei. Primele texte lirice prerafaelite de necontestat, sunt cele două sonete pe care D. G. Rossetti le scrie în josul ramei tabloului său, *The Girlhood of Mary Virgin*, din 1849:

*„This is that blessed Mary, pre-elect
God’s Virgin. Gone is a great while, and she
Was young in Nazareth of Galilee.
Her kin she cherished with devout respect:
Her gifts were simpleness of intellect
And supreme patience. From her mother’s-knee
Fruitful and hopeful; wise in charity;
Strong in grave peace; in duty circumspect.”*⁴

Acești poeți au fost priviți ca un grup eterogen, de către contemporani, dar și de către succesori. Textele poetice timpurii ale lui D. G. Rossetti și Morris abundă de amănunte fine, detalii senzuale care au rolul de a creiona emoția, sentimentul în jurul căruia se construiește întreaga poezie. Pentru Dante Rossetti, asemenea tuturor poezilor grupării în discuție, Arta era acum mai importantă decât religia, decât creștinismul, de aceea, are loc o permutare între cele două, Arta fiind noua religie căreia poezii i se supun. Mai târziu, filozoful german Hans-Georg Gadamer vorbește despre *religia artei* sau *a culturii* și consideră că acest concept apare odată cu secolul al XIX-lea, de fapt, odată cu apariția unui nou tip de artist care se vrea un „mântuitor lumesc” (Immermann)⁵.

Multe dintre poeziile anilor 1890 se grefează pe poetica decadentistă a lui Wilde, inovațiile lirice fiind mai ales la nivelul subiectului abordat – detalii despre viața urbană modernă, despre machiaj, trenuri, țigări etc. Arthur Symons a reprezentat cea mai puternică legătură dintre scriitorii britanici și cei francezi, întrucât prin opera sa *The Symbolist Movement in Literature* (1899), face cunoscută poezilor din spațiul anglo-saxon poezia lui Verlaine, Baudelaire și Mallarmé. El este cel care propune termenul de „decadență” pentru a descrie noua mișcare literar-artistică din Europa, caracterizată de o intensă conștientizare de sine, de mult rafinament, dar și de perversitate morală. Pentru Rossetti, Morris și Swinburne, cunoașterea unor texte poetice simboliste franceze nu a însemnat familiarizarea cu noi stiluri poetice, ci noi moduri de simțire, de trăire interioară.

⁴ *Pre-Raphaelite Poetry. An Anthology*, edited by Paul Negri, Dover Publications, Mineola, New York, 2003, p. 46.

⁵ Apud Lucia Cifor, *Trasee hermeneutice*, Editura Technopress, Iași, 2009, p. 69-83.

Prerafaeliții au dezvoltat o poetică centrată pe impresii vizuale, înțeleasă adesea ca o metodă de comunicare a unui peisaj care emoționează. Impresionismul se dezvoltă din poezia sentimentală a epocii victoriene. Coexistența elementelor simboliste și a imaginilor onirice e reliefată în poezia Christinei Rossetti. Enigmaticul poem *My Dream* surprinde imagini de coșmar cu crocodili ce devorează oameni, ideea autoarei fiind aceea de a enfatiza societatea puternic patriarhală în care trăia.

Poezia victoriană din perioada timpurie își preia estetica din romantism, urmând ca odată cu moartea romanticilor să-și dezvolte o viziune poetică proprie, cu propensiuni „insulare”, ce pare să nu aibă nimic în comun cu cele aparținând altor spații culturale europene. Principalele teme și motive regăsite în poeziile acestei epoci sunt: natura (privită separat de societatea în care trăiau victorienii și cu dorința de a fi controlată); iubirea (dragostea dintre bărbat și femeie e una superficială, întrucât raportul dintre cei doi satisface dinamica subiect-obiect); imaginea femeii casnice, gospodine, lipsite de dorința de cunoaștere, de autodepășire; moartea; religia (marcată clar de convingerea absenței lui Dumnezeu) etc. Victorienii au fost „moștenitorii” romanticilor, asimilându-și de la aceștia scepticismul, neîncrederea în religie, interesul pentru ocult și misterios etc. În timp ce poeții romantici aveau îndoieli cu privire la existența lui Dumnezeu, cei victorienii erau convinși de absența Lui, un exemplu potrivit în acest sens fiind poezia lui Matthew Arnold, *Dover Beach*, 1867:

„Ah, love, let us be true
To one another! For the world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.”⁶

Utilizarea frecventă a tehnicii detaliului și abundența ornamentelor stilistice susțin accentele „gotice” ale poeziei victoriene. Este inovatoare față de mișcarea literară precedentă, romantismul, prin prezența monologului dramatic.

La început, epoca victoriană e una a religiei, din moment ce îndoiala religioasă e privită cu atâta severitate. Dar după apariția *Originii speciilor*, lumea începe să se vadă altfel. Epoca a trebuit să facă față controverselor sceptice la un nivel neatins anterior, dramaticelor contestări ale înseși credinței religioase. Poeții sesizează repede neajunsurile religiei și își iau misiunea în serios. Astfel, ei își asumă un rol profetic într-o societate pe care nu voiau s-o lase în „chingile” determinismului. În scurtă vreme, poezia se substituie religiei înseși, devenind o formă dezintegrată a credinței, în care se poate ușor desluși tiparul gândirii victoriene. Așa ne putem explica revolta împotriva tuturor valorilor esențiale ale vremii: optimismul, seriozitatea, puritanismul, dezvoltarea științei. În locul acestora, poeții reprezentativi impun

⁶ William E. Buckler, *op. cit.*, p. 617.

valori arhetipale, ce vor consacra spiritul victorian în realizările sale estetice majore: formă dramatică, doze de misticism, epicurism, melancolie, efectele „stilistice” ale pierderii credinței, anxietate privind viitorul, exotism nefamiliar. Îndoielile, deziluziile, temerile, falsele consolări frizează agnosticismul și nihilismul, iar acestea din urmă capătă forța unor amenințări într-o epocă a raționalității și dau senzația de *fin de siècle*. Conflictul dintre dorința de a accepta lucrurile așa cum sunt (posibil, o influență orientală), fără nicio obiecție, și cea de a se îndepărta de convenții pare a fi o manevră tipic victoriană târzie.

E greu să găsești trăsături comune la poezii victorienii ale căror opere conțin o varietate de teme, motive, imagini, tonalități, expresii etc. Proteismul e trăsătura dominantă a acestei poezii. Cauza acestei varietăți trebuie căutată în noile atitudini intelectuale, comerciale, politice, sociale ce au redus importanța poetului în societate. Studiul poeziei victoriene necesită și considerarea poziției și funcției poetului în noua lume. Cu excepția frăției prerafaeliților, poezii victorienii s-au izolat nu numai de mișcările și curentele dominante, în Anglia și Europa, dar și unii de alții. Nu există „școli” de poezie bine definite sau de anvergură, iar grupurile și mișcările care contează sunt utilitariștii, evangheliștii și mișcarea Oxford – prea puțin pentru a vorbi despre adevărate identități literare.

Dezvoltarea științelor naturale și a unor tendințe în viața socială și politică, filozofică și religioasă (ne referim la disputele ce vizau însăși existența religiei) au dus la o minimalizare a poeziei și, uneori, chiar la ostilitate față de ea. E lesne de constatat că poetul nu avea siguranța statutului său cultural și credem că varietatea poetică e și rezultatul acestui sentiment de nesiguranță și disconfort social. Nu întâmplător, Arnold numea epoca drept „nepoetică”, iar Thomas B. Macaulay scria negru pe alb: „în timp ce civilizația avansează, poezia aproape sigur cade.”

Cum menționam mai sus, paradoxal oarecum, paralel cu decăderea poetului, se evidențiază natura profetică a acestuia, apelând la nevoile sociale și morale ale timpului, deși experimentul romantic a exercitat o oarecare influență. Poetul victorian oscilează între un angajament social și moral și sensibilitatea personală. Soluția problemei e tipic victoriană: inventarea unor voci alternative pentru exprimarea emoțiilor sau ideilor. Marele succes victorian în ceea ce privește forma poetică e monologul dramatic, ce a permis generarea unui „eu” poetic sau a unei „voci” poetice pentru exprimarea indirectă a unor sentimente private.

E interesant, prin urmare, să studiezi cum reflectă varietatea de forme și teme noua diversitate socială și culturală, ce a urmat industrializării și progreselor științifice, cum acestea din urmă au avut drept consecință însemnată vulnerabilitatea generală a rolului poetului. Așa ne explicăm de ce victorienii s-au împotrivit uzului didactic al poeziei și artei, în general, în vederea construirii unui orizont de așteptare, în conformitate cu mersul epocii, cu conotații morale, sociale, religioase. În acest sens, ni s-a părut oportun să studiem tendințele poeziei victoriene asociate cu mișcarea literară neangajată și cu estetismul prerafaeliților. Odată cu creșterea scepticismului și pesimismului din a doua jumătate a epocii de care ne ocupăm, apar, cum am mai spus, substitutele religiei. Unul dintre ele s-a dovedit a fi „arta”, iar prerafaeliștii, al căror rol nu e bine definit în epocă, au fost principalii propovăduitori și apărători ai acestei concepții.

BIBLIOGRAFIE

1. Austin, Alfred, *The Poetry of the Period*, Paperback, 2010.

2. Buckler, William E., *Three Major Victorian Poets: Tennyson, Browning, Arnold*, Houghton Mifflin Company Boston, 2006.
3. Chesterton, Gilbert Keith, *The Victorian Age in Literature*, BiblioBazaar, 2007.
4. Cifor, Lucia, *Trasee hermeneutice*, Editura Technopress, Iași, 2009.
5. Cronin, Richard, *A Companion to Victorian Poetry*, Oxford, Blackwell Publishing, 2002.
6. Moran, Maureen, *Victorian Literature and Culture*, Continuum, 2006.
7. Negri, Paul (editor), *Pre-Raphaelite Poetry. An Anthology*, Dover Publications, Mineola, New York, 2003.

"KUSHELO AND GADJO" THE GIPSY WOMAN'S CURSE AND THE WHITE MAN IN MIRON RADU PARASCHIVESCU'S „CÂNTICE ȚIGĂNEȘTI"

Puskás-Bajkó Albina, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: In this paper , inspired by an article by Adelina Timaru , "Imprecation in the poetics of Miron Radu Paraschivescu"¹ , I will try to prove the existence of a Gypsy witch's who is charming through her chant and song , a gypsy curse . Reading the article, I felt there was a lot more to say about curses and incantations present in "Gypsy chants" by Miron Radu Paraschivescu².

Keywords: Gipsy, tongue, body-language, figure, stereotypes, understanding, otherness, assimilation

Is the Gypsy curse or isn't it the strongest form of imprecation known ?

This is the question asked by many for whom unfathomable mysteries and curious fearful imprecations have been going on for centuries in unknown cultures such as that of the Gypsies. I think that we must understand and process many events and happenings without a normal explanation . So what do we do? Negative events can be explained by Gypsy curse from time to time . The Gypsy myth of a woman who tells your future or curses in exchange for some cash will survive no matter what happens. We know very well that there is a whole business based on curses, - just like religious faith- imprecation has no tangible evidence for phenomenon not having a so-called mystical influence on our lives . This is the trap that many fall into-naïve circles attending magical Gypsy fortune tellers' tents or houses. The only semi - scientific explanation for the effectiveness of a curse is a way of focusing the energy , negative thoughts , which works for some people more sensitive than most , and especially more pessimistic . I would add that what actually happens is a negative auto-suggestion with negative results if the victim can say that the curse - behold -worked.

We know in our society , the Targu Mureș one, there are common forms of curses , which may have lost their status of fearful imprecations . "Let my horse die, if not true , " " Let my cat die , " " I'll be damned, if this is not true! " , " Let me die of cancer! " Let my mother die!" a Gypsy mother would say " Let my baby die ! " . A feature of the curse on himself / herself is the goal of the speaker is to be believed, at any price –thus being responsible for proving authenticity . Following the logic of this kind of imprecation : if I curse myself very often or those whom I love, I will be believed to be truthful. It's almost unbelievable , but the Gypsy curse has a playful side , that told to their loved ones , "Walk in gold up to your knees and may you not be able to bend over ." A mother could say to her child : "May your father go crazy if I don't love him ." And they , like those before , are imprecations which are designed to show the strength of feelings.

Or some contemporary curse , heard on the street :

" Devla Liker " - " God take care of you! "

" Marla Devla brishindesha " - " Let's beat the hell out of him ! "

¹ Adelina Timaru, Imprecația în poezia lui Miron Radu Paraschivescu, în Caiete Critice, nr. 9, 2011.

² Miron Radu Paraschivescu, Cântice țigănești și alte poeme, colecția Jurnalul Național, București, 2011

" Ianelo Beng – „Devil knows ! "

" Tut Avela a beng " - "I bless him! "

The Gipsy Valentine charm is known to be extremely popular and well paid , it is used as an artistic method in literature to express an impossible love , forbidden or platonic , just as it is presented in the volume written by Miron Radu Paraschivescu. For instance the phenomenon of „Armaiaslo- The Curse” appears in poems like „Cântic de fată mare”- ”The grown girl’s chant” Another phenomenon that appears in these poems could be called ”Kushelo-Charm” , that can be seen in poems like „Amar”-„Bitter”.

The Valentine charm,a Gypsy curse extremely popular and well paid, is used as an artistic process in literature to express an impossible love, forbidden or platonic.

Gypsies’ career in literature began to truly take off in the Romantic period, in the literature from the seventeenth century and the first decades of the eighteenth century. This era describes them as good-hearted sensitive thieves though remarkably skilled at deceiving people. "Their crime was not shocking in a world of the picaresque, where to crime was an everyday event, I could say it was the most common occupation, the groups of Gypsies being only a segment of many groups on the roads living in crime large and small. "³

Although later Gypsies begin to be a problem for civil servants and representatives of social order, in the mentality of the Enlightenment they are presented as an interesting alternative socio-political group . We find a good example of this phenomenon in the novel by Henry Fielding , *Tom Jones* ,from 1749 , in the episode when the protagonist, along with his servant go willy nilly to a Gypsy wedding . To our surprise , Tom will admire the wisdom of the Gypsy driver when there's a very important dialogue between the two . The leader is perfectly aware of the negative public opinion about Gypsies as being "thieves " and looks surprised that Tom respects them, explaining that Gypsies steal from whites, whites instead steal from them. This would be the explanation for the social problem in the England of the time.⁴

In a world increasingly bourgeois many Gypsies kept the nomadic way of life , slipping ever further down the social hierarchy . A good example would be cavalier Goethe's drama , *Götz von Berlichingen* ⁵ , where a knight depends on the help of the leader of a Gypsy thieves’ gang . In the Neoclassicist era, Gypsies’ primitive democracy symbolized the enlightenment that later came to symbolize an obstacle to the development of civilization . Let's think about Gypsies that hamper progress in *Guy Mannering* , by Walter Scott , although they are not responsible for the situation.⁶

Romantic literature starts from an opposition between the autonomy and the resistance of Gypsies to authority - these are the characteristics of the underlying symbol of freedom – the figure of the Gypsy . They are treated as a community who loves and keeps its freedom and political resistance , despite all the shortcomings and persecution . The most

³ Veres András: Cigányok az irodalomban. în Barangoló, szomorú nép .: Kritika 1997 (12):10—11.

⁴ Henry Fielding, *Tom Jones* , Norton Critical Editions,London, 1994 , p.192.

⁵ The Drama: Its History, Literature and Influence on Civilization, vol. 11. ed. Alfred Bates. London: Historical Publishing Company, 1906.

⁶ Walter Scott, *Guy Mannering*, Penguin Books, New York, 1999.

representative in this regard was Pushkin's great poem *Gypsies* ;⁷ written in 1824 , the hero of which, Aleko became a favorite in the whole nineteenth-century Russian literature . He became a prototype for " the superfluous hero " later . Aleko escapes from the civilized world into an uncivilized existence : he chooses a nomadic Gypsy community for the scene of his survival .The Roma Vaida gladly accepts him , allowing him to share everything with them. Only later does Aleko find out that the Gypsies are not only outside society, but also outside historical time: once they had provided shelter to Ovid, during his political exile , act for which the Gypsies have received the *Orphic Songs* , as a symbol of gratitude. Aleko falls in love with the Vaida's daughter, Zemfira , who shares his feelings , so everything seems perfect until we learn the secret of any Gypsy : they , free natures of birth, cannot become the property of anyone, just like their love cannot be owned by anyone. Aleko can't bear the girl's unfaithful behaviour-a girl who would drive any man crazy with her beauty - and becomes a murderer . The Vaida casts them out from his world , a world where no human life nor love can become someone's property . Aleko yearned for his own liberty at the price of Zemfira's freedom, which is unacceptable , so it is compulsory for him to return to where it ran away from.

For the Romantic aesthetics bizarre impressions spiced with grotesque elements were the long awaited expression of Otherness – of the Gypsy in this case. The antagonism between the bourgeois existence and the Gypsy intoxicates in the bud any attempts of dialogue between the two groups . It is possible that Victor Hugo's novel *Notre Dame de Paris*,⁸ written in 1831 to be the most successful example in this regard. Esmeralda is a street dancer of Gypsy origins who is full of charm and compassion from birth, staying natural no matter what she does . She is the center of the human drama of the story. Each and every citizen of Paris is watching her incessantly, while she experiences the volatile moods of the masses : at first, she is worshiped for her exceptional dance moves ,then w hated and despised for being a witch; after which being praised for her dramatic rescue of Quasimodo . When the king decides for her to be executed , he is firmly convinced that the Parisian crowd wants her death. Esmeralda , the charming Gypsy girl is not able to make herself understood by the people around her , though she fascinates them all, and everyone who comes into contact with her, becomes a victim of her charms. In a world full of primitive superstitions , in which each protagonist lives a world of obsession and hallucinatory visions, running towards a predestined death Esmeralda's being a Gypsy is free ticket to the witches' club . A highly revealing twist in the plot of the novel is that she is not even a Gypsy , she was only kidnapped and raised by them. The fact that she became a " Gypsy Witch " is due solely to her surroundings and education - an issue worthy of the famous debate between Noam Chomsky and Jean Piaget⁹ . Her tragedy is the tragedy of a Gypsy Esmeralda . With a similar catastrophe ends the love story between Don Jose and Carmen in the novel by Prosper Merimee¹⁰ .The boy, who is in military service , is so enchanted by the beauty of Carmen , that he kills for her driven by his jealousy , and becomes a bandit . Carmen 's first appearance

⁷ A.D.P. Briggs, "Did Carmen come from Russia?" in English National Opera Programme., 2004

⁸ Victor Hugo, *The Hunchback of Notre Dame*, 1978. Translated by John Sturrock. Penguin Classics, London

⁹ Language and Learning: The Debate Between Jean Piaget and Noam Chomsky, Routledge & Kegan Paul, 1980

¹⁰ Prosper Merimee, *Les Âmes du Purgatoire, Carmen*, 1973, Garnier Flammarion, Paris

is essential in understanding the mystery woven around a legend like her. She appears in a red skirt so short that most people who saw it cross themselves. Her body, her walk and her whole attitude causes a hypnotic delight in the mesmerized eyes of the people witnessing her existence. Even the first encounter with Don Jose is hypnotic, though more reserved. She asks for his necklace and asks if he has any ideas of how many moles she has on her body. Taking into account the mentioned moles, the open and shameless flirt – clearly we are talking about a witch, aren't we? To finish flirting, Carmen takes the rose from between her teeth and throws it between the Don's eyes who, instead of ignoring the provocative gesture, bends over and lifts the flower, keeping it for himself as a dear souvenir, which was an act of madness in the respective era. This is how Carmen charms him with a sexuality that makes her the constant center of attention, and an icon of femininity at the sheer frontier of immorality.

Carmen, through her attitude, allows herself to be independent, and in the meantime to avoid becoming the property of anyone, as stated by Sidiya V. Hartman¹¹:

Just like Zemfira couldn't bear any kind of chain around her ankles and couldn't be owned by anyone, Carmen-in the same way- couldn't be enslaved by any love affair.... Rather the men around them are possessed by the devil after coming into contact with these charming Gypsies. Both men are whites in trapped and fascinated by the beauty of the Gypsy, enslaved beauty and exoticism. Their greatest sin is trying to bind a freedom loving Gypsy.

But Gypsies, girls and women are not only provocative and victims of fate, they are also spokespersons of destiny. It seems that the most recognized occupations of Gypsies are thievery and fortunetelling. Taken any appearance of them in literature, Gypsies seem to be in extremely good relations with the future, which can be based on the fact that they are outside historical time. As in Baudelaire's poem about nomadic Gypsies or Bohemians, they are uprooted in the present moment, but feel at home in the future.

If we want to have an idea about why Gypsies were considered witches, we have to read the book of Alfonso M. di Nola *The Devil, Faces, Exploits and History of Satan and His Evil Presence in all the Peoples Stories from the Antiquity until Today*¹²

Plants used in filters and ointments by some people, so-called witches, give state of torpor and arousal (...) a state of unconsciousness, so it was easy for dreamlike images and lascivious undercurrents to appear, and the testimonies thereof (...)

Usually many activities such sorcery magic, fortune-telling, spiritism, necromancy, are necessary help and cooperation with demons fall into this category. Witchcraft is represented by the widespread belief in the supernatural activity of women, called striges, lamiae, maleficae, mulierculae.

Similarly to Jews, Gypsies were demonized because of their nomadic lifestyle which was rejected by society's norms in those ancient times. Monk Niccolo of Poggibonsi considered them descendants of Cain and argued that they inherited the divine curse fallen on their ancestor's head. This monk claimed that being forced to live a life of wandering, in case

¹¹ Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. 1997., New York: Oxford University Press, p. 82

¹² Alfonso M. di Nola, *Diavolul, Chipurile, isprăvile, istoria Satanei și prezentul a sa malefică la toate popoarele din Antichitate până azi*, trad. de Radu Gâdei, ed. All, București, 1991., pp.231- 252.

they make an attempt to settle down somewhere , their body will be filled with worms that quickly kills them from the inside.

Consequently , Gypsies and spells cast by devilish sorcerers bore a dangerous identification . In France , Gypsy women were among the first women burned on the stake and, in 1499 , the first woman sentenced to the gallows for witchcraft was of Gypsy origins . The Synodal statutes of Saint Malo in 1618, convicted "all magicians , soothsayers and charmers " and made an explicit reference to " those who claim they can predict the future , how do the so-called Bohemian ". In the small French town Halem, the Gypsy tribe was considered to be the favourite place of Satan for his nightly feasts and the area was known as " sorcerers' kitchen" Gypsy humiliation followed an evidently upward curve , says Alfonso M. di Nola .

Even in the poetry of Miron Radu Paraschivescu, Gypsies appear spewing imprecations , or chant magic words , through the beauty of their face and body .However, let us check, who were the models M. R. Paraschivescu used when formulating these chants which are still so mesmerizingly beautiful. Why did he have to "steal " - as many claimed he did- from Pushkin or Lorca ? What were the common points with the two famous ones , especially with Lorca, who was also translated by Miron Radu Paraschivescu ...

The *Romancero Gitano* by Lorca , translated by our poet , is the climax of an artistic rebellion against the system from the beginning of the century: the first decades of the 20th century . It shows us famous artists who rebel against the limits of realism proposed by the authority- using Surrealism (consider the paintings of Salvador Dali) and Cubism (paintings from this era by Picasso) for their purposes. While choosing romance which is a medieval way of literary expression, Lorca focuses more on a series of images related to a dream vision than on a consistent narrative line . A good example of this is the poetry of Lorca's *Romance Sonambulo*. While many traditionalist critics identify a narrative difficult to follow in this poetry , others talk ,more openly about a lack of anecdote, however , we can distinguish a series of shocking images which introduce us into a sleepy-dreamy mood. This refusal of the traditional convention faced by astounding metaphors leads us to think of the poet's minirevolution against patriarchal society in Spain during the early years of the century; a Spain in a Europe of full political, social and cultural change, as if it was an ice island frozen in the past, the inhabitants of which who will not know about the imminent change . Revolted against convention , M.R. Paraschivescu's minirevolution against Ceausescu's totalitarianism becomes evident in his lines.

The decade of the '20s meant the birth of many spectacular cultural movements called almost always "- isms" , of which Symbolism and Surrealism were the most revolutionary . Surrealism, whose 'parents' were the French Andre Breton , Paul Eluard , Louis Aragon , was taken to Spain immediately via artists' filter like Luis Bunuel and Salvador Dali where it became " pure surrealism ." These rebellious movements contained the sweet promise of freedom unthinkable of in 19th-century realism . Using C.B. Morris's words, " Surrealism is the explosion of a repressive society beneath the anguish of year antiquated morality"¹³ With the works of poets of "the generation of '27 " in Spain (where there is a constant tendency of overflowing imagism in the Spanish spirit, inclined to a distortion of real data , often pushed

¹³ C. B. Morris , *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge University Press, England, 1972., p. 19

onto a sphere of onorical metamorphoses) Surrealism took a specific look . The poem was present , in various phases, in the experience of writers of 'the generation of 27 ' , and other renowned poets (Juan Larrea , Rafael Alberti , even Garcia Lorca , Vicente Aleixandre , Damaso Alonso , Manuel Altolaguirre , Emilio Prados , Pablo Salinas) . Death and moral incompatibility between the world of Gypsies and bourgeois society are the main themes addressed in " *Romancero Gitano* " . It shows some specific procedures typical of popular poetry and the influence of the composer Manuel de Falla.

This is not folk opera , but one based on issues related to the world and to the Andalusian Gypsies . In what concerns the Gypsy topic, Lorca exaggerates it and takes it to the level of literary myth , as it will be done later with the literary Black person and the Jew (a word-for -word translation) in " *Poeta en Nueva York* " and in " *Romancero Gitano* " romance is used in all its variants : epic , lyrical and dramatic ; language is the fusion of the cult and the popular. In Surrealist poetry , the reader should not be influenced in any way by an apparent narrative line, there is only an allusion to a story-line by fragments of stories, but one should make intuitive associations triggered by these images from shocking dreams. Jacques Derrida, in his essays on deconstruction, argues the arbitrary nature of language , which means that language refuses any fixed meaning ¹⁴. Using Surrealist technique of juxtaposing images without any fixed purpose or without concrete interpretations, Lorca shows a way out of the limits of traditional logic or realism of the last century, or the fixed poetic language without freedom. In this game the poem denies any definite sense, any official reading of the text. Lorca and other Surrealist artists claimed total freedom without limits and rebelled against the constraints of conventional reality in all forms . As Cobbs says , " their momentum was central in the direction of freedom, freedom to throw the shackles off- shackles that bind the full expression of personality, including scatology and sexual taboos " ¹⁵. *Romancero gitano*, which has become the most popular book of Lorca , is a collection of Spanish romances or ballads that offer the greatest freedom of all forms to a poetically traditional poet . Romance, at its medieval origins , was used to account for events or anecdotes so as to inform and used as propaganda , while surely it had to be entertaining. In fact, centuries later, the romance has become a text used by national authority to enunciate national values. Wolfgang Iser writes that romance served to remove the authority and stability of the system¹⁶. Despite this, many medieval romances exude an air of mystery , fascinated floating between reality and dream. However , romances remained associated with national history , they were expected to present a historical event in details. Later on, heroes and poets added dramatic elements to lyrical romances, especially in Romanticism , where romance was resurrected by poet Angel Saavedra to be the vehicle of revolt against Neo - Classical Greek and Roman cultural values . The romance of the 19th century celebrated figures who managed to rebel against social mores , reaching unfathomable heights in the respective era as they were outsiders –considering social mores - they are outside the law (in a romantic sense) and above morals and people (the exception being just a few). Later, in the

¹⁴ J. Derrida, (1988), "Structure, Sign and of the Human Play in the Discourse Sciences" in Lodge, David, (ed.) Modern Criticism and Theory. A Reader., New York, Longman, pp. 123-128

¹⁵ C. W.Cobb,(1967) Federico Garcia Lorca, New York, Twayne, p.3.

¹⁶ Iser Wolfgang , (1978), The Act of Reading. A Theory of Esthetic Response, Baltimore, The John Hopkins University Press, p. 78

last decades of the 19th century . , romantic poets did not appreciate the romance, it being too exuberant for their tastes and purposes . Only in the '20s did the romance make its dramatic comeback on the literary stage, being the perfect vehicle for the revolutionary ideas against limiting artistic Realism . While romantic poets used romance to idealize history and historical figures that embodied rebellion , poets of the '20s used the romance primarily to give a suitable framework for the manifestation of social rebellion , but neglecting its traditional story-telling function . Lorca , more than any other poet of his generation , used romance in this way.

The poet of *Gypsy Chants* (1941) protests, like Lorca, but through his exotic exaltation and lightning senses his poems become truly local.

"A starting point for *Gypsy Chants* is of course the <irmos>, as they were they passed through oral tradition and classical poetry, from Anton Pann to Ion Barbu. MRP is also a great <ugly sensitive> , <his mouth cavity spiced up > (George Calinescu), an intelligent Balkanic, a lover of fowl language, purified of any vulgarity as it was passed through the fine cloth of a naive lyricism (the fable) and refined by language and irony. "17

What is striking in these songs is the seemingly innocent violence of passion. Everything seems to be influenced by the affliction of love in this world of the periphery's slums. In their language this "disease" would be called "Chumidelp-nashfalo" / love-affliction.¹⁸

In the poem *The Sad girl, (Fata necăjită)*, the troubled girl's suffering because no one has ever loved her, makes all of nature cry. The woman from the Gypsy camp cheats more often than her man, but her suffering is not less than a man's. However, she fails when it comes to violence. She curses terribly though, struggling in ways that are unimaginable, but her pride and hatred run like quicksilver from her mouth and then, after the horrible curse, her love comes back. „Viana is a living statue of her stormy passion” in *The Wedding Chant (Cântic de nuntă)*.

Armaiaslo " - the curse , first appears as an ordinary, everyday imprecation, without any echo or greater effect in *Young Girl's Chant (Cântic de fată mare)*:

"One evening's wind came,
Damn that wind in vain "

The troubled girl from *The Sad girl, (Fata necăjită)*, offers us a weird invocation resembling the popular incantations addressed to Paparude for rain and fertility, but in our case, there is no question of fertility, as the girl remains unloved :

Further, in *The Chant of Yearning and Desire*) cute curses meet the real curse that springs from tortured soul of the charmed one this time, who starts to curse like a truck driver using the jargon the periphery. In an absurd way, the charmed victim would wake up from his coffin to protect and comfort the one that caused his death . "Like out of a curse

I jumped from five coffins”

The masterpiece , of course, is *Curse of love, (Blestem de dragoste)* which, while doing everything to convince through the expressiveness of the language - and even traps the reader with the anger of a jealous woman touches our souls towards the end with her hope for

¹⁷ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, ed. a II-a, ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, pp. 14-23

¹⁸ Magyar-cigány szótár, Komp Press, Kolozsvár, 2000

her lover's return . The sorrowful thread of curses starts with the enumeration of all the possible diseases, then death, of course. In the meantime she doesn't avoid mentioning the fact that she lost her virginity with this man she is cursing now, so she lost everything- her life being worthless. An innocent little imprecation, easily changing into a blasphemy appears in *Prayer (Rugăciune)*. In *Rică*, all the curses of women in love with the local Don Juan are echoed-they curse his murderer.

This curse, which sometimes is changed into a love charm, is typical of M.R. Paraschivescu's approach to the poetical experience. He had often been accused of using excessive slang and explicit descriptions too. I think, given the topical songs about love-he could use more, in order to achieve a higher degree of authenticity, modernity or rebellion:

"When Arghezi printed *The Flowers of Mold (Flori de mucigai)* , it was an aesthetic revolution. The world of prisoners, including Gypsies who got an equal amount of attention, slang, raw vocabulary, anecdotes, narrative ingenuity, realistic dialogue (...), instincts of nature which seemed doomed, represented to many an ethical and aesthetic descent . But Arghezi was a really great poet, a very refined aesthetic intuition (...) Some poems, like *Rada* and *Tinca*, the boldly manifested eroticism rose to a sublime vision and indecency was transformed under lyrical emphasis."¹⁹

In these romances "the woman is a delicious animal without any morals" we might think about Carmen or Zemfira "who allows her suitor to pamper her and offer her luxury in a similar way to her <partner in crime> from the upper social strata, however, in both cases, the man is passionate <sigher> who lives and dies, like in the Middle Ages, thinking non stop about his beloved lady whose serving knight he stays-only is another phase"²⁰.

REFERENCES:

1. BRIGGS, A.D.P., "Did Carmen come from Russia?" in English National Opera Programme., 2004.
2. CIOCULESCU, Șerban, Cântice de lume, în ASPECTE ȘI DIRECTȚII LITERARE, Ed. Minerva, București, 1972.
3. COBB, C. W.,(1967) Federico Garcia Lorca, New York, Twayne
4. CONSTANTINESCU, Pompiliu , Cântice țigănești [1941]; reprodus în Pompiliu Constantinescu, Scrieri, IV, 1970
5. DERRIDA, J. Derrida, "Structure, Sign and of the Human Play in the Discourse Sciences" in Lodge, David, (ed.) Modern Criticism and Theory. A Reader., New York, Longman, 1988.
6. DRAMA, The : Its History, Literature and Influence on Civilization, vol. 11. ed. Alfred Bates. London: Historical Publishing Company, 1906.
7. FIELDING, Henry, Tom Jones , Norton Critical Editions,London, 1994.
8. HARTMAN, Saidiya V. , Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth- Century America.,New York: Oxford University Press, 1997.

¹⁹ Pompiliu Constantinescu, Cântice țigănești [1941]; reprodus în Pompiliu Constantinescu, Scrieri, IV, 1970, pp.156-158

²⁰ Șerban Cioculescu, Cântice de lume, în ASPECTE ȘI DIRECTȚII LITERARE, Ed. Minerva, București, 1972, pp.190-192

9. HUGO, Victor, *The Hunchback of Notre Dame*, Translated by John Sturrock. Penguin Classics, London, 1978.
10. ISER, Wolfgang , *The Act of Reading. A Theory of Esthetic Response*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978.
11. *Language and Learning: The Debate Between Jean Piaget and Noam Chomsky*, Routledge & Kegan Paul, 1980
12. *Magyar-cigány szótár*, Komp Press, Kolozsvár, 2000
13. MERIMEE, Prosper, *Les Âmes du Purgatoire, Carmen*, Garnier Flammarion, Paris, 1973.
14. MORRIS, C. B. , *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge University Press, England, 1972.
15. NOLA, Alfonso M. di, *Diavolul, Chipurile, isprăvile, istoria Satanei și prezentul a sa malefică la toate popoarele din Antichitate până azi*, trad. de Radu Gâdei, ed. All, București, 1991.
16. PARASCHIVESCU, Miron Radu, *Cântice țigănești și alte poeme*, colecția Jurnalul Național, București, 2011.
17. SCOTT, Walter , *Guy Mannering*, Penguin Books, New York, 1999.
18. SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, ed. a II-a, ed. Cartea Românească, București, 1978.
19. TIMARU, Adelina, *Imprecația în poetica lui Miron Radu Paraschivescu*, în *Caiete Critice*, nr. 9, 2011.
20. VERES, András: *Cigányok az irodalomban. în Barangoló, szomorú nép .: Kritika 1997 (12):10—11*

THE MECHANISM OF PARABLE AND THE INFLUENCES OF THE TOTALITARIAN REGIME IN THE NOVEL "LIFE ON A PLATFORM" BY OCTAVIAN PALER

Szilagyi (Szoeverfi) Judit Maria, PhD Candidate, „Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The novel „Life on a platform” by Octavian Paler, proposes an ambiguous picture of the world to its reader, creating itself between the coordinates of the parabola. In this regard, we intend to investigate the strength of the language typical of Aesop, the parabolic nature of the discourse and of the fictional world. The scientific nature of the work concerns first of all my research of the parabolic novel in Romanian literature, and an investigation of the concept of the parable in its relationship with the regime, making use of the ideas offered by Sanda Cordoş's studies. The drama, the weakness and the limitations of destiny are making their own way in the underground of this masterpiece, history / a fable trying to propose a deserted identity, a (con)text dominated by the metaphor of abolition and the technique of collage. We propose a hermeneutic reading focusing on the topic of the novel, an investigation of the relationship established between the context of publication and the aesthetic value of the work.

Keywords: parabolic novel, identity discourse, totalitarian regime, parable, metaphor of abolition, technique of collage.

Octavian Paler este una dintre acele personalităţi literare despre care părerile sunt mult prea împărţite, criticul Nicolae Manolescu afirmând în acest sens, că „adevărul despre scriitor e undeva la mijloc, între opinia favorabilă, dar cumpănită, a lui Eugen Simion din *Dicţionarul general al literaturii române* şi opinia negativă, pe alocuri sarcastică, a lui Marian Popa din *Istoria sa*”.¹ Activitatea lui Paler fiind totuşi multilaterală debutând cu poezie, memorii, jurnal, şi continuându-şi pe un teren mult mai fertil ceea ce înseamnă publicistică, eseuri, romane. Se poate afirma că opera lui trebuie citită în contextul perioadei în care a fost realizată şi înţelegerea lui, nu ultimul rând, depinde de contextualizare a tot ceea ce a fost scris de el, trăit de el, la toate nivelurile existenţei sale, pentru că fără acestea nu se poate valorifica interpretativ opera lui Octavian Paler.

Prezenta lucrare vizează prezentarea romanului *Viaţa pe un peron* din perspectiva mecanismelor parabolei şi a influenţelor pe care le-a exercitat regimul totalitar asupra scriitorului şi modul în care se manifestă la nivelul acestei opere literare. Pentru a putea interpreta aspectele din roman, trebuie discutat, despre teoriile care stau la baza realizării acestui roman parabolic şi contextul socio-istoric în care a fost realizat. Totodată studiul se va baza pe teoriile imaginarului emise de Gilbert Durand şi sunt destinate reprezentării şi identităţii enunţate de Sanda Cordoş. Vom încerca să analizăm, textul ca pe un document antropologic.²

¹ Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela45, Piteşti, 2008, p. 1175.

² Cf. Sanda Cordoş, *Lumi din cuvinte. Reprezentări şi identităţi în literatura română postbelică*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 2012, p. 11.

În primul rând în anii '80 putem distinge trei generații de romancieri, o primă generație care este de natură „tradiționalistă”, a doua care poate fi caracterizată prin rafinament și latură analitică, iar a treia, prin tot ce înseamnă postmodern. Pe Octavian Paler îi includem în cea de a doua generație, unde ca stil predomină utilizarea simbolului, a metaforei, a alegoriei și, nu în ultimul rând, a parabolei. Aceasta din urmă este utilizată ca o formă a camuflării, pentru ca atenția cenzurii să fie distrasă de la adevăratul mesaj al operelor, de la temele reale care nu puteau fi prezentate fără aceste tehnici ale încifrării, deoarece vorbim despre o perioadă în care domină regimul totalitar, care superviza totul, deținea controlul, dar, totuși cititorul iscusit putea descifra mesajul ascuns prin unele chei, care se situau în subtext.

Metodologia acestei cercetări este una analitico- descriptivă dar în același timp revalorizantă a limbajului metaforic al romanului *Viața pe un peron*. Se va pune accentul pe o analiză interpretativă deoarece limbajul metaforic din aceste opere pune accent pe faptul că analiza, metafora, simbolul, povestirea, descrierea în această perioadă au ajuns la un nivel de meditație, actul creației devine un proces de cunoaștere profundă în care relațiile instanțelor narative sunt răsturnate, astfel fiind ignorate și deliberate granițele dintre genuri. Tocmai prin acest aspect romanul care va fi prezentat este unul de factură eseistică.³

Pornim de la premisa enunțată de Marian Barbu, „Ceea ce surprinde la Paler, pentru un cititor obișnuit sau analist tradițional, este absența a localizării în timp și spațiu. Este semnul de universalizare a problematicii.”⁴ Datorită acestei afirmații toate aspectele din roman se revărsă asupra individului universal, care trăiește sub presiunile unui regim totalitar. Personajul principal al romanului, un profesor de istorie, trăiește drama singurătății, „personajul pare atins de o boală a singurătății iremediabile”⁵ care, la urma urmei, nu este neapărat o dramă deoarece solitudinea din gara părăsită îi oferă prilejul să scrie, și astfel prin actul scriptic ajunge la treptele autoanalizei, prin care i se oferă deschideri către o cunoaștere mai bună asupra lumii, și asupra rolului său pe această lume. Totodată prin latura de generalizare ni se deschide perspectiva omului modern, existența ca formă a conștientizării sinelui și „impune o viziune complexă asupra omului modern, printr-o suită de interogații dezvoltate pe bază de logică și subtext”⁶.

Romanul prezintă un individ însingurat, aflat în plin dezechilibru lăuntric, examinat la microscop. Acesta o așteaptă pe Eleonora, care a plecat de câteva săptămâni. Rămas singur începe să scrie deoarece crezul său este „scriu cum aș vorbi”⁷ parcă ar spune „scriu deci exist”, prin acest scris are impresia că comunică, altfel nu poate rezista, spune el „omul dacă nu vorbește uneori, moare, nu-i așa?”⁸ Eroul însingurat încearcă să comunice cu sine prin tonul confesiunii „mai acut și mai copleșitor decât simplul dialog de idei”⁹, încercând să descopere în același timp taina tăcerii și să se autodefinască.

³ Cf. Cornel Moraru, „Viața pe un peron”, în rev. *Vatra*, XII, nr.4, 20 aprilie, 1982, p. 4.

⁴ Barbu Marian, *Aspecte ale romanului contemporan*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1993, p. 248.

⁵ *Ibidem*, p. 252.

⁶ *Ibidem*, pp. 253-254.

⁷ Octavian Paler, *Viața pe un peron*, Editura Litera, Colecția *Jurnalul Național*, București, 2009, p. 23.

⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁹ Cornel Moraru, „Viața pe un peron”, în rev. *Vatra*, XII, nr. 4, 20 aprilie, 1982, p. 4.

Cei doi pot fi asociați și cu personajele lui Andre Malraux¹⁰, doar că eroii lui Octavian Paler sunt niște „voluntari, dar nu pe tărâmul faptelor ci pe acela al meditației, permanenta poliferație a pustiului (atât fizic, cât și psihic) generează reacții doar în sferile imaginarului, în permanenta lor înfruntare cu un destin potrivnic”¹¹. Lumea creată de Octavian Paler aparține unui imaginarului, cu funcții biografică, psihosocială și umanistă¹².

Pentru personajul-narator gara reprezintă o grotă, iar el este pe jumătate sfânt pe jumătate și obolan, ajungând să se confeseze asupra tinereții lui, când vroia să se facă sfânt, profet, predicator „Sacra și nerușinată naivitate a tinereții!”¹³

Locul unde se află acest individ este o gară cu numele de *ERO*, încearcă să ghicească ce putea fi adevăratul nume al gării, erou, eros sau poate zero, nu poate să-și dea seama dar își construiește un decalog:

„Iată-le cum sună:

Prima poruncă: Să aștepti oricât.

A doua poruncă: Să aștepti orice.

A treia poruncă: Să nu-ți amintești, în schimb, orice. Nu sînt bune decît amintirile care te ajută să trăiești în prezent.

A patra poruncă: Să nu numeri zilele.

A cincea poruncă: Să nu uiți că orice așteptare e provizorie, chiar dacă durează toată viața.

A șasea poruncă: Repetă că nu există pustiu. Există doar incapacitatea noastră de a umple golul în care trăim.

A șaptea poruncă: Nu pune în aceeași oală și rugăciunea și pe Dumnezeu. Rugăciunea este uneori o formă de a spera a celui ce nu îndrăznește să spere singur.

A opta poruncă: Dacă gîndul ăsta te ajută, nu evita să recunoști că sperii neavînd altceva mai bun de făcut sau chiar pentru a te feri de urmările faptului că nu faci nimic.

A noua poruncă: Binecuvîntează ocazia de a-ți aparține în întregime. Singurătatea e o tîrfă care nu te învinuiește că ești egoist.

A zecea poruncă: Amintește-ți că paradisul a fost, aproape sigur, într-o grotă.”¹⁴

Acest decalog se bazează pe principiul poetic conceput de Dante Alighieri în Divina comedia, conform căreia cele trei niveluri ale existenței ei ar fi: Infernul, Purgatoriul și Paradisul. Prin analogie în decalogul de mai sus Infernul este reprezentat de regimul totalitar, Paradisul poate fi găsit doar dacă „așteaptă-i”, „amintește-ți”, „repetă-i că nu există pustiu”, crezi în „Dumnezeu” și îți spui „rugăciunea” și nu în ultimul rând „speri”. Drumul parcurs din Infern în Paradis poate fi parcurs doar prin parabolic.

¹⁰ Cf. Pompiliu Marcea, „Eveniment literar”, în rev. *Contemporanul*, nr. 9, 26 februarie 1982, p. 10.

¹¹ Gheorghe Glodeanu, „Octavian Paler sau tentația romanului parabolă (I.)”, în *Tribuna*, 8, nr. 28, 1996, p. 5.

¹² Cf. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică, imaginarul*, trad. de Anișoara Boboceana, Editura Nemira, 1996, p. 107.

¹³ Octavian Paler, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ Octavian Paler, *op. cit.*, p. 26.

Prin acest decalog eroul din gara părăsită reușește să supraviețuiască, și i-l atârână pe peretele sălii de așteptare. Așteptarea pare nesfârșită și poate fi asociată cu așteptarea din piesa de teatru a lui Samuel Beckett¹⁵. Fluxul confesiunii ajunge la nivelul în care începe să prezinte pasiunile. Una dintre ele era să aibă o bicicletă. După ce o are nu se poate bucura de ea mult timp deoarece se prezintă a fi un eșec. O altă pasiune a fost și ahul. Ne sunt dezvăluite acele partide de și ah neterminate, care devin o obsesie poate, iar după un timp joacă singur în locul ambelor jucători, astfel se accentuează latura duală a individului. O altă pasiune este muzica, prin care își găsește liniștea sufletească, dar după un timp nu mai are răbdare să asculte, le cântă înainte de a asculta deoarece totul devine parcă, o cursă. O altă pasiune este încrederea în ceea ce e frumos, aici ne sunt dezvăluite marile simboluri din viața lui Paler, lumina, marea, speranța cu miros de Paradis, femeia, omul. O altă pasiune dar poate cea mai importantă este Adevărul, această pasiune ajunge la obsesie deoarece profesorul de istorie ajunge să debiteze procese, pe care dorește să le rezolve, doar că el este, și judecătorul, și avocatul apărării, astfel nu mai are în față doar figurine de și ah ci oameni, indivizi cu personalitate.

Romanul este unul „antiepic”¹⁶ și structurat după opinia lui Mircea Martin în cel puțin trei mari secvențe: partea parabolică în care avem prezentate amintirile adevărat înfricoșătoare pe care le-a trăit eroul nostru, un micro-roman istoric și povestea așteptării în sine¹⁷. Putem spune că din punct de vedere compozițional romanul nu este unul omogen, dar poate această structură parabolică îi oferă scriitorului și ansa să ascundă optim morala acestei opere și, să nu uităm, de perioada în care a fost scris.

Vocația lui Octavian Paler este al unui moralist care și în acest roman prezintă „culpabilitatea individului”¹⁸, iar acesta îl apropie de Franz Kafka și de procesul acestuia. Individului prezentat nu îi este frică de existență, ci pur și simplu se simte vinovat deoarece existența lui se situează între frică și teroare. Acesta din ultim sentiment este predominant pe tot parcursul romanului. Emil Manu afirmă că textul „pare a fi o replică la procesul lui Galilei, construindu-se tot ca un confesional parabolic sau ca o pledoarie întru apărarea demnității umane”¹⁹.

Procese închipuite au la bază o întâmplare petrecută la o frizerie, când a văzut o femeie „cam de patru de patruzeci de ani, cu un aer simplu, modest îmbrăcată și cu ceva blând și casnic în atitudini. Una din acele femei care nu trebuia să fie nici frumoasă. Nici bine îmbrăcată, care au un fel de maternitate elementară și o blândețe resemnată și tăcută, trăind între gesturi mici.”²⁰ Această femeie lucra la garderoba frizeriei și la un moment dat cineva probabil i-a spus ceva și a început să țipe, dar țipătul ei parcă nu era auzit de nimeni „Țipătul ei nu exista.”²¹, în zadar țipa nimeni nu o asculta sau nu vroia să o asculte, parcă fiecare om, de pe această lume, ar trăi sub o „crustă de sticlă”²² și nimeni dar absolut nimeni

¹⁵ Pompiliu Marcea, *art. cit.*

¹⁶ Bianca Burța-Cernat, „Spovedanie într-o sală de așteptare”, în rev. *Observator cultural*, 6, nr. 23, 2005, p. 12.

¹⁷ Cf. Mircea Martin, „Morală parabolică”, în rev. *România literară*, XV, nr. 49, 2 decembrie 1982, p. 8.

¹⁸ Cf. Mircea Martin, *art. cit.*

¹⁹ Emil Manu, „Asceza parabolică”, în rev. *România literară*, XV, nr. 25, 17 iunie 1982, pp. 4-5.

²⁰ *Ibidem*, p. 39.

²¹ Octavian Paler, *op. cit.*, p. 39.

²² *Ibidem*, p. 43.

nu ar auzi strigătul disperat al acestei femei. Profesorul însă este semnificativ marcat de acest țipăt, parcă întotdeauna ar reveni acest țipăt, și i-l-ar auzi ca un strigăt de disperare care nu putea fi șters din memoria lui, iar el ar dori să urle cu voce tare „smulgeți-i-vă măștile de sticlă”²³.

Țipătul, strigătul ne duce la pictura lui Edvard Munch sau în vremurile antice la țipătul zeilor ei Mașă, a cărei strigăt avea ceva malefic și paralizant.²⁴

Totul pentru personajul din romanul lui Octavia Paler devine un proces cu latură duală, călăul și victima, lumea se împarte în două, dar chiar și aș a fiecare om se vede de viață a lui sub masca lui de sticlă, nimeni nu intervine în problemele general valabile pentru individul care strigă de disperare, tot și dar absolut tot și ar putea striga sub regimul autoritar sub care trăiesc dar mai bine își neglijează semenii, își neglijează chiar pe sine însuși pentru că nimeni nu poate fi adus la lumină, totul trebuie ascuns. Aceste globuri de sticlă la nivel simbolic sugerează viața a camuflată a individului care trăia sub auspiciile regimului totalitar, când nu avea dreptul la nimic, nici chiar la libera exprimare a sentimentelor, a gândurilor, totul trebuia ținut sub masca de sticlă. Masca și țipătul fiind două consecințe ale lumii în care trăiește Octavian Paler, două elemente contradictorii. Conform lui Eugen Simion „Țipătul femeii este țipătul unei libertăți sugrumate”²⁵

În cele mai recente studii Alina Daniela Crihană ne vorbește despre pactul referențial și faptul ficțional al acestor scrieri, unde pactul referențial este grila identitară prin care putem găsi anumite răspunsuri. Acesta fiind strâns legat de autobiografism și de regimul totalitar. Pactul ficțional este imaginarul, în cazul nostru mecanismele parabolice, prin care putem ajunge la imaginar și putem face legăturile dintre acele elemente ale puzzle-urilor care sunt prezente în text și citind și analizând în ansamblu toată opera lui Octavian Paler putem ajunge la o reconstituire totală a imaginii de ansamblu.

Un alt simbol al textului ar fi pânza de paianjen care pentru personajul din roman îi se pare frate, deoarece acest mic viețuitor a devenit „captivul propriei sale creații”. Identificarea cu paianjenul ne oferă o suită de interpretări la nivel hermeneutic, deoarece autorul astfel devine captivul propriei creații, propriei opere, creația care este felul individului de a fi, existența lui pe această lume, firele care îl leagă de această lume, de rădăcinile sale, de tot ceea ce a reușit să perceapă ca și individualitate pe acest univers, dar iată că toate acestea îl țin captiv în propriul univers lăuntric. Oare această captivitate, care în text apare sub formă parabolică, la nivelul autorului nu este tocmai dorința lui de libertate în acel regim în care trăiește cea mai importantă dramă, aceea de a nu putea spune adevărul, care era tocmai cea mai importantă dintre pasiunile sale. Firul pânzei de paianjen poate sugera parcele sau frin fragilitate lui poate fi o realitate iluzorie sau poate fi un țesător al destinului²⁶, un drum la centru, la taine²⁷.

²³ *Ibidem*, p. 43.

²⁴ Cf. Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Colecția „Studii”, Editura Paralela 45, Pitești București, 2002, p. 271.

²⁵ Eugen Simion, „Romanul parabolic”, în rev. *România literară*, XV., nr. 7, 11 februarie 1982, p. 10.

²⁶ Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁷ Cf. Alina Daniela Crihană, *Scriitorul postbelic și teroarea istoriei. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române. București, 2013, p. 85.

O altă paralelă foarte importantă ne este oferită prin antiteza: „toț i din jur aveau măș ti de sticlă”²⁸, „eu singur umblam cu chipul meu adevărat și i vulnerabil”²⁹, iar la nivelul acestei confesiuni se poate identifica problematica alterității care în opera lui Octavian Paler devine un răspuns la foarte multe întrebări. Identitatea pentru el înseamnă o căutare de sine, o regăsire prin intermediul creației, un mimesis existențial, iar alteritatea este o raportare a sinelui la celălalt. Procesul acesta de analiză și autoanaliză ajunge la o altă similitudine viața a văzută ca un spectacol „că sunt rătăcit pe o scenă unde se joacă un spectacol de neînțeles”³⁰. Urmează să ajungă la o concluzie, poate ar trebui să nu mai comunice, să nu mai țipe, să nu mai vorbească, să rămână în liniștea, dar atunci ar trebui să se despartă de femeie, și poate astfel s-ar putea identifica cu gara, astfel ar fi acceptat, și acesta ar putea fi a formă de existență. Această acceptare nu este o formă a resemnării, ci liniștea este poate un fel de moarte, o criză identitară într-o lume în care creația, adevărata artă nu era acceptată.

Analizele de mai sus ne conduc la povestea preotului, unde avem o altă confesiune legată de profesor, care mărturisește că „eu nu eram ateu, ci păgân”³¹. Aici suntem martori la o paralelă dintre Christos și Sisif, unde Fiul domnului își acceptă osânda în drumul său spre Golgota, pe când Sisif vrea să iasă din osândă. Urcarea dealului Golgotei, această ascensiune, pentru Christos va aduce mântuirea, astfel este o sursă principală de speranță pentru oameni, pe când la Sisif neîncetata urcare, stă sub iluzia, că de fiecare dată este pentru ultima dată această urcare, deoarece la el ascensiunea este o urcare și în același timp o coborâre continuă. Meditând asupra relației lui cu Dumnezeu ajunge la concluzia că pe pământ există Infernul, dar s-ar putea crea Paradisul, și cel din urmă doar aici s-ar putea (re)creea. În concluzie ajungem la o descoperire importantă, că cel mai important este căutarea lui Dumnezeu deoarece „În clipa în care îți spui că l-ai găsit, de fapt l-ai pierdut pentru totdeauna. Nu există un mod mai sigur de a-l omorî, decât de a-i de un chip și a spune: iată-l în fața mea. În vreme ce cu dragostea lucrurile stau invers”³².

Lumea în care trăiește profesorul de istorie este lumea cobrelor și a mangustelor, și arpele reprezentând răul, de care îi este frică încă din tinerețe, în același timp își dă seama că tăcerea din frizerie reprezenta răul, era cobra. În scenă apar și împlânzitorii de cobra, care parcă se răspândesc peste tot și devin foarte agresivi, au cobre în batiste la șani peste tot și oricând îi scot amenință trecătorii cu moartea. Astfel foarte multe femei țipau pe stradă și personajul-narator nu putea să recunoască care ar fi femeia de la frizerie. Frica devine principala stare de spirit, chiar dacă personajul nu mai iese pe stradă este vizitat în fiecare seară de un împlânzitor de cobra, care îi spune, ca a doua zi va fi vreme frumoasă. Formulă foarte cunoscută, vorbele lui Robespierre Eleonorei Duplay înaintea trimiterii acesteia pe ghilotină. Un alt împlânzitor mai apărea care nu spunea nimic, tăcerea îl sperie și mai tare pe personajul, care era terifiat și așa a tot timpul tremura când venea seara. O altă analogie este cântecul găsit printre discurile lui:

„Inamicul a intrat în oraș
și noi ne-am uitat pe ferestre. Inamicul s-a oprit în piață

²⁸ Octavian Paler, *op. cit.*, p. 50.

²⁹ *Idem*, p. 50.

³⁰ *Idem*, p. 50.

³¹ *Idem*, p. 51.

³² *Idem*, p. 55.

și noi am deschis ferestrele.
 Inamicul a citit prin difuzoare ceva
 și noi am ieșit din case.
 Inamicul ne-a îmbarcat bărbații în mașini
 și noi le-am făcut cu mîna semn de rămas bun.
 Inamicul ne-a împușcat apoi mamele și copiii
 și noi am strigat "trăiască inamicul".³³

Acest cântec sugerează întotdeauna o formă de protest împotriva inamicului care la urma urmei pentru Octavian Paler, nu este cobra sau înlănțitorii de cobre, ci personalitățile politice ale regimului totalitar, o formă de conducere aberantă, care pe lângă că sperie pe toată lumea, mai și dorea să fie aplaudat și lăudat pentru acesta. E înfricoșător cât de bine a găsit scriitorul tocmai acele metafore, simboluri cu care să illustreze disprețul său pentru acest regim.

Procesul lui Robespierre capătă o dimensiune importantă în acest roman deoarece următoarele părți îl prezintă pe acesta cu toate amănuntele de rigoare, cu toate frământările judecătorești și acuzaătoare.

Personajul-narator este hiperlucid pe tot parcursul acestor întâmplări bizare și își dă seama că niciuna din cele prezentate nu este o soluție existentă, dar aceste pasiuni și procese îl modelează „profesorul devine o alipire de termeni contrari”³⁴. Acest proces este tocmai consecința pasiunii sale pentru și ah, în acest fel el singur a putea, să se dedubleze de fiecare dată, dar oare această dedublare a ființei ei nu este o continuă confruntare în situațiile limită din viața lui, „față a și reversul, da-ul și nu-ul”³⁵ existentă, starea din care nu se poate ieși „Doamne, apără-mă de mine însumi”³⁶.

În concluzie, putem afirma că imaginarul, parabolicul în acest roman este intenționat cât de tare posibil ambiguizat, planurile sunt confuze și suprapuse tocmai pentru a întări și mai tare puterea de sugestie a parabolei. La nivelul semnificațiilor putem găsi acele stări sufletești care predominau în omul aflat sub teroare, iar acestea pot fi prezentate doar cu ajutorul acestor structuri. Astfel și la nivel structural și la nivel metaforic găsim aceleași puncte comune, mediul politico-social care impunea individului teroarea, frica, însingurarea, lipsa de încredere în sine, omorârea a tot ceea ce era particular în individ. Latura individuală a romanului rămâne ca și în orice scriere a lui Octavian Paler îmbinarea biograficului cu tot ceea ce scrie. După cum susține și Mircea Muthu, „Biograficul rămâne înscris în capilarele textului, rareori va urca la suprafață umplând cu sânge proaspăt eschiva elegantă, cerută de parabolă, a generalizărilor.”³⁷ Atitudinea protestatară este un risc asumat pentru Octavian Paler, el fiind „unul dintre cei mai consecvenți luptători împotriva răului absolut încarnat de regimul totalitar”³⁸

³³ Octavian Paler, *op. cit.*, p. 71.

³⁴ Gabriel Chifu, „Narațiunea unui proces de conștiință”, *Lecturi din contemporani*, în rev. *Ramuri*, nr.5, 15 mai 1982, p. 4.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Octavian Paler, *op. cit.*, p. 221.

³⁷ Mircea Muthu, „Omul și cobra”, în rev. *Steaua*, XXXIII., nr. 3, p. 14.

³⁸ Cornel Moraru, „Conștiința a nemulțumită”, în rev. *Vatra*, 20, nr. 6, 1990, p. 6.

Bibliografia operei:

Paler, Octavian, *Viața pe un peron*, Editura Litera, Colecția *Jurnalul Național*, București, 2009.

Bibliografia critică:

Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Colecția „Studii”, Editura Paralela 45, Pitești București, 2002.

Burța-Cernat, Bianca, „Spovedanie într-o sală de așteptare”, în rev. *Observator cultural*, 6, nr. 23, 2005.

Chifu, Gabriel, „Narațiunea unui proces de conștiință”, Lecturi din contemporani, în rev. *Ramuri*, nr.5, 15 mai 1982.

Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Editura Cartea românească, București, 2012.

Crihană, Alina Daniela, *Scriitorul postbelic și teroarea istoriei. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române. București, 2013.

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginații simbolice, imaginarul*, trad. de Anișoara Boboce, Editura Nemira, 1996.

Glodeanu, Gheorghe, „Octavian Paler sau tentația romanului parabolă (I)”, în *Tribuna*, 8, nr. 28, 1996.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela45, Pitești, 2008.

Marcea, Pompiliu „Eveniment literar”, în rev. *Contemporanul*, nr. 9, 26 februarie 1982.

Manu, Emil, „Asceza parabolii”, în rev. *România literară*, XV, nr. 25, 17 iunie 1982.

Marian, Barbu, *Aspecte ale romanului contemporan*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1993.

Martin, Mircea „Morală parabolii”, în rev. *România literară*, XV, nr. 49, 2 decembrie 1982.

Moraru, Cornel, „Viața pe un peron”, în rev. *Vatra*, XII, nr. 4, 20 aprilie, 1982.

Muthu, Mircea, „Omul și cobra”, în rev. *Steaua*, XXXIII., nr. 3, 1982.

Simion, Eugen, „Romanul parabolic”, în rev. *România literară*, XV., nr. 7, 11 februarie 1982.