

THE SECOND PERSON PROSE AVANT BUTOR: FELIX ADERCA - THE GOD OF LOVE

Lucian Băiceanu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Through the novel The God of Love, Felix Aderca proposes a complex romanesc experiment by combining all the three narrative perspectives (at the pe I, II and III person), configuring an innovative model of writing, atypical for the historical period of the appearance of his novel (1920). This is the reason why we believe that the text failed to impose the true value that incorporates. This novel is a good example of a style of writing that, decades later through Michel Butor, imposed a new novel, which, today, it aims to be one of the most modern narrative formula: the second person prose. Thus, we propose a careful analysis of the process that leads to achieving the perspective of the second-person narrative projected through three different YOU forms: alter-ego YOU, adressative YOU and figural YOU .

Keywords: second person prose, point of view, novel, intersubjectivity.

Experimentul reprezintă o metodă ce s-a dovedit utilă în investigațiile aflate la limita dintre lingvistică, filologie, psihologie și medicină: modul de producere a sunetelor vorbirii, legea complexului sonor de anumite semnificații, învățarea limbii de către copii, patologia limbajului etc. Apelându-se la experiment, și în literatură s-au realizat o serie de noi constructe textuale. Putem aminti, de exemplu, literatura comportamentistă: textele lui Ernest Hemingway au oferit o nouă perspectivă atât în privința tehnicii narative, cât și ca efect al actului de lectură.

Proza la persoana a doua a apărut tot în urma unui *experiment*. Michel Butor propune în perioada noului roman francez, în anul 1956, un roman cu totul inedit: *La modification*. Scris ca o verigă în plus la coloana sa vertebrală („Je n’ecris des romans pour les vendre, mais pour obtenir une unité dans ma vie; l’écriture est pour moi une colonne vertébrale”, Butor, 1972: 16), textul autorului francez a impus de-a lungul timpului un model pentru o scriitură ce stă sub semnul *inovației*.

În literatura română există (cum poate și în alte literaturi sunt alte cazuri) un roman care apare înaintea textului lui Michel Butor, în 1921¹, și care experimentează perspectiva la persoana a doua: *Zeul iubirii* de Felix Aderca. Cu toate că prozatorul nu își scrie textul în întregime la persoana a doua, dar alege să debuteze în forță, cu o adresare către cititor: „O mai cunoști pe Alina? Adică o mai cunoști?”(Aderca, 1992: 21). Nu trebuie să ne entuziasmeze faptul că descoperim acest experiment narativ atât de devreme în literatura noastră (cu toate că, trebuie să mărturisim, e un lucru important!), pentru că el este doar un joc textual, care provoacă și incită. Din cele 18 capitole ale romanului, doar în primele patru găsim strecurate o serie de pasaje la persoana a doua, foarte atent inserate în discurs.

Un prim aspect de notat cu privire la textul lui Aderca este discuția despre natura sau categoria de persoană pe care autorul o invocă prin *TU*-ul utilizat. La o primă lectură, capitolul unu din *Zeul iubirii* pare să debuteze cu un dialog imaginar cu cititorul, care devine părtaș al acțiunii și, respectiv, un amic al autorului: „Căci cu tine împreună am avut asupra-i

¹ Scris în perioada 1918 - 1919, dar publicat în 1921 cu titlul *Țapul*, preluat ulterior de autor doar ca subtitlu.

iluzia cea mai plină de adevăr, de părerea că emană mai curând din ființa ei, decât din excelența sentimentului nostru.”(Aderca, 1992: 21). Am putea crede, așadar, că avem în față un *TU-mesofictional*², care nu mai este un participant al evenimentelor narate, ci este chiar lectorul. În acest caz vorbim despre o narațiune construită aproape ca un discurs, în care întreg textul este adresat unui interlocutor, cititorul. Nu întâmplător avem inserate și o serie de adresări directe, precum interogațiile din incipit sau structuri exclamative: „Hei, amice! Dacă-ți mai amintești mărturisește că, abdicînd de la abstracții, eram pe punctul în atingere cu o gură mică, de a preschimba pustietatea în dulce primăvară!”(Aderca, 1992: 22). Mai mult, pe parcursul întregului roman, de multe ori sunt inserate interogații fără răspuns, ale cărui destinatar, intuim, este cititorul. De exemplu, naratorul simte că ar fi fost întrebare de către cititor despre cum arăta odaia Alinei și repetă întrebarea, ca și cum ar dori să se asigure că a înțeles dorința lectorului: „Odaia Alinei?”(Aderca, 1992: 73). Apoi, răspunde printr-o minuțioasă prezentare, în care îl introduce și pe cititor ca părtaș al observației: „O cameră mică, în care patul scund, de alamă, lucindu-ne în față obscen, invitându-ne cinic, pornea de la un colț pînă-n mijlocul odăii.”(Aderca, 1992: 73). Același proces se întâmplă și atunci când ne este prezentată Alina, descrierea sa fiind un răspuns la o întrebare pe care naratorul o resimte din partea cititorului: „Cine e Alina? O inteligență remarcabilă, pe care simțurile n-au destrăbălat-o decât când a voit ea.”(Aderca, 1992: 96).

În urma unei lecturi atente a textului vom realiza faptul că acest *TU* este implicat în acțiune, că este prezent alături de narator la evenimentele importante și cunoaște personajele din text. Vom afirma, atunci că avem un *TU-narativ*, al doilea caz al acestei categorii: un *TU* care este un alt personaj al narațiunii. În această situație nu mai putem vorbi despre o deghizare a unui *EU*, ci de o deghizare a unui *EL* (persoanajul), care, aflat într-o relație directă cu naratorul (fiind într-o mică sau mare măsură conștient de cele spuse de narator) devine un *TU*. Matematic am propunem următoarea formulă: $EU \neq TU = EL$. Acesta e și motivul pentru care *TU*-ul e pus în permanență în raport cu *NOI* și, mai mult, este descris ca fiind prezent la locul acțiunii:

Tu nu-ți vei mai fi amintind cu aceeași precizie și savoare de banala serbare comunală, refugiata, sînt acum ani de zile, de căldură, în parcul Bilbescu din marginea Craiovei. Atîtea serbări s-au dat acolo, de atîtea ori tinerețile s-au emoționat în adîncurile lor, iar noi, emancipații de animalitate - spirituali, sceptici și nefericiți -, de atîtea ori am rîs de fericirea și ignominia lor, că amintirea unei asemenea serbări redeșteaptă și azi spiritul burlesc și superior al vîrstei noastre de atunci.(Aderca, 1992: 21).

Un alt argument care ne-ar face să credem că *TU*-ul este un personaj al acțiunii este reprezentat de scena în care personajul zugrăvit prin pronumele personal de persoana a doua pune mîna pe piciorul lui Nae, devenind o prezență carnală cu care se pot purta dialoguri:

*-Astă-seară Alina pare o neprihănită fecioară, îți soptii cu o mică ironie.
Mi-ai răspuns:
-Și totuși adineauri o fi scăpat din brațele lui Nedelcu.
-Crezi?*

² O categorie a adresării în care un cititor sau interlocutor implicit, care crede și acceptă lumea textului (sau mai precis, accepta cel puțin una dintre lumile textuale disponibile în lectura textului). Termen propus de către Dennis Schofield.

Și m-ai lămurit:

-De ce nu? (Aderca, 1992: 23).

Există, totuși, o serie de elemente care ne-ar putea face să credem că acest *TU* este doar un alter-ego al naratorului, o proiecție imaginară cu care el discută în încercarea de a depăna și analiza o serie de amintiri din viața sa trecută. Cu alte cuvinte, vorbim despre un *TU*-nativ: un *EU* vorbește despre sine utilizând persoana a doua. Un prim argument pentru a susține această teorie ar fi prezența pronumelui de persoană întâi, plural, cu toate formele sale (*noi, ne, nostru* etc.) care echivalează *TU*-ul într-un *EU*. Mai mult, acest *NOI* (cumul de *EU+TU*) trăiește experiențe comune, simte și gândește la fel: „Nu e ăsta parcul nostru? Desigur că, îmbinați de toate literaturile, gânditori cu nesimțire și inteligenți cu ignoranță, noi, care deplângeam în taină trista soartă..”(Aderca, 1992: 21). Un alt argument, ar fi faptul că textul este scris în cea mai mare parte a sa la persoana întâi, persoana a doua fiind în cele din urmă anulată, topită în *EU*. De asemenea, există pe alocuri o instabilitate în conturarea celor două avataruri (*EU* și *TU*), dând impresia unei dedublări: „Tu m-ai pierdut și eu te-am pierdut de câteva ori, plecând pe aiurea. Ne-am reîntâlnit la aceeași cafenea unică, spre a relua vechile animozități psihice și a merge la noi serbări comunale”(Aderca, 1992: 25).

Faptul că textul ne permite să jonglăm în alegerea unei interpretări adecvate pentru *TU*-ul narațiunii demonstrează că, de fapt, categoria corectă despre care putem vorbi este *TU*-ul *figural*: o situație retorică în care adresarea nu se referă la o persoană în particular. *TU* poate fi în același timp un *EU*, un *EL* sau poate să își păstreze valoarea. Putem propune următoarea formulă matematică care ar defini-o: $EU = TU = EL$. Așa cum am demonstrat, nu putem să conchidem într-o singură interpretare privind echivalența *TU*-ului din romanul lui Aderca, astfel încât el se încadrează în una dintre cele mai spectaculoase și rare cazuri ale acestui fenomen: *TU*-ul *figural*. Putem oferi ca exemplu care cumulează toate ipostazele amintite fragmentul următor, în care vom trece în paranteze valorile *TU*-ului pe care le identificăm: (*TU* ca personaj): „Dar m-ai atins pe sub masă cu piciorul.” + (*TU*-cititor, ca adresare directă către acesta): „Mă priveau vecinii?” + (*TU* ca alter-ego al *EU*-lui): „Te-ai sculat de la locul tău și ai mutat scaunul mai la o parte lăsând să treacă pe dinaintea mese noastre o tânără față gătită într-un costum de muselină albă. [...] Fata, o cunoșteam amândoi, n-am fi putut spune de unde...”(Aderca, 1992: 22). Aceste argumente ne permit să considerăm textul prozatorului român cu atât mai valoros prin unicitatea construcției narative pe care o propune într-un moment istoric în care literatura încă era slab dezvoltată și nu cunoștea un val impresionant de manifestări și direcții.

Dacă vorbim despre *TU*-*figural*, vorbim și despre *TU*-*impersonal* sau *generic-TU*³. Acest *TU* este unul non-specific, făcând referire la oricine și orice, singular sau plural. Îl putem identifica într-o frază precum: „În orașele mici, viața se alternează cu greu, ca un metal de preț. În cinci, șase, șapte ani, ca fixate într-o apă translucidă, sufletele ți se arată nici mai tinere, nici mai bătrâne, nici mai curate, nici mai mîrșave decât le știai.”(Aderca, 1992: 25). Pentru D. Schofield, acest *TU*-*generic* este un mod de discurs narativ, care are potențialul, nu numai de a radicaliza noțiunea de „persoană” și discursul narativ în general, dar, de asemenea, să radicalizeze noțiunea de „sine”. Astfel, raportul dintre *TU-EU-EL* este unul indefinit și instabil, provocând cititorului o senzație de ambiguitate în raport cu *persoana* transpusă în

³ Numit -„generic – you”(D. Schofield, 1998: 73).

text. În acest caz, procesul *intersubiectivității* este cel mai puternic realizat, tocmai prin interpătrunderea totală a instanțelor narative: *TU*-ul este atât personajul, cât și autorul, naratorul și cititorul. Toate aceste instanțe multiplică subiectivitatea textului, transformând acest experiment textual într-o inovație în literatură.

Dacă, în ceea ce privește prezența cititorului în text am lămurit oarecum problema, trebuie să vedem cum este prezent autorul în construcția romanească. Cel mai relevant exemplu de prezență a autorului în roman, subiectiv, prin comentariu, este paragraful în paranteză, întâlnit frecvent în text. El reprezintă un text în text, sub forma unui comentariu asupra ideilor expuse de către naratorul indefinit *TU*, ori de către naratorul definit *EU*: „Mi se pare că nu mă mai iubeste. (Nici n-ar fi avut de ce). De altfel, se ocupă cu politica..”(Aderca, 1992: 27). Există situații în care autorul își recunoaște identitatea textuală, echivalându-se cu un dublu narator, un narator care îl comentează pe naratorul definit *EU*, tot prin paragrafe puse între paranteze ori între linii de pauză: „Prezența unui violoncelist (a mea) și a unei voci mari, de dramă (Alina), nu lasă în pace mâna chinuitoare de cioc a lui herr Springer pînă nu izbuti să înjghebe o mică orchestră și să pună în repetiție - temerară întreprindere!- o scenă din Wagner.”(Aderca, 1992: 29).

Plasându-ne în afara categoriilor pe care le-am identificat în teoria literaturii în raport cu persoana a doua în proză, suntem de părere că mai există o interpretare a rolului pronumelui *TU* în romanul lui Felix Aderca, pe care trebuie să o aducem în discuție. Considerăm că pronumele *TU* trebuie analizat și dintr-o perspectivă psihologică, el fiind, în fapt un simbol al Zeului iubirii, Dionisos, care îi macină trupul și mintea personajului principal. Acesta e și motivul pentru care romanul a primit la debut titlul *Țapul*, iar ulterior a fost schimbat cu o variantă echivalentă, mult mai poetică: *Zeul iubirii*. Explicația titlului o aflăm abia în capitolul unsprezece, la mijlocul romanului. Nae recunoaște că se simte posedat de către o zeităte inexplicabilă, cea care îl îndeamnă spre plăceri interzise și căruia i se dăruiește în totalitate: „Abia atunci înțelesei cîtă bogăție feminină aveam în stăpânire și-mi spusei că pe-aici trebuie să vină și Zeul meu, Țapul meu, atotputernicul, atotstăpânitorul Dionisos, rătăcit cine știe pe unde!..”(Aderca, 1992: 75). Extatică, prezența zeității poate fi resimțită doar în și prin contactul direct cu muza iubită, cu jocul ei erotic și cu actul erotic în sine:

O rugai pe Alina să umble. Bună și caldă, Alina se duse pînă la ușă și vru să se înapoieze. Cînd trupul ei își răsuci rotunjimile, acum jucăușe în jumătatea de cerc a întoarcerii, pentru a treia oară mă simții ca ridicat de un val și cînd Alina reveni fără grabă, Țapul, în sfîrșit trezit, o cuprinse și o chinui sfredelind trupul scurt cu o scrișnire de dinți. (Aderca, 1992: 75).

Relația dintre Alina și personajul principal reprezintă contactul erotic indisolubil, contopira într-o singură umbră („Alina călca iute pe urmele mele și, alcătuiind iar amândoi o singură umbră compactă, ne oprirăm..”, Aderca, 1992: 68), dar această contopire este rezultatul unui catalizator magic: Zeul iubirii, Dionisos. Deși relația cu Alina este una în afara celei conjugale, o sursă a păcatului, ea naște iubire pură și obsesivă, halucinantă: „-O iubesc! Dar știi cât de mult?! Ah! O iubesc într-un fel neobișnuit..”(Aderca, 1992: 90). Iubirea devine, așadar, o formulă matematică care adună *spaima* cu *scîrba*, într-un joc erotic al păcatului: „Ce socoteală trebuie să-și fi făcut ea la întoarcere, în mintea ei clară? Spaimă + Scîrba = Iubire.”(Aderca, 1992: 102). Dorința erotică devine un impuls al unei forțe interioare, de

necontrolat, care anulează orice urmă de spaimă, lăsând ca pură prezență doar impulsul sexual și care este pusă sub semnul unei zeități arhaice:

Spaima, iscată brusc după cele dintîi îmbrățișări, dar cărora neștiința le dă acea savoare ideală, spaima trebuie să fi deșteptat cugetul ei și să-i fi arătat cît de nemărginit este ținutul dorințelor noastre și cît de mic cercul în care Zeul, Țapul frenetic din noi, își schimbă măștile lui voluptoase și tragice.(Aderca, 1992: 99).

Dedublarea în fața erosului este recunoscută și mărturisită chiar în final: „De cîte ori o femeie s-a repezit în brațele mele, am simțit că iau deodată înfățișarea cu instinctul lui Dionisos, Zeul cu picioare de țap..”(Aderca, 1992: 112). Interpretând textul din această perspectivă și raportându-ne la incipit prin prisma finalului, suntem de părere că TU-ul nu este altcineva decât acest dublu erotic, zeificat. El este atât un alter-ego magic, cât și un personaj, o umbră care îl însoțește pe personajul principal, care îi oferă păreri și informații. Psihologic vorbind, am putea considera că din această perspectivă Nae este afectat de boala erotică, care îl macină și care îl face să delireze. Astfel acel NOI (cu forme diverse: *ne*, *nouă* etc), reprezintă doar o formă a EU-lui și a dublului său. La explicația științifică pe care am oferit-o cu privire la TU-ul narativ, pe care l-am considerat un *TU-figural*, adăugăm acum și o explicație simbolică și psihologică. Astfel, interogațiile care deschid textul sunt, în fapt, adresate *alter-ego*-ului, dublului, Zeului iubirii care îl posedază pe Nae: „O cunoști pe Alina? Adică o mai cunoști? Căci cu tine împreună am avut asupra-i iluzia cea mai plină de adevăr, de părea că emană mai curând din ființa ei, decît din excelența sentimentului nostru.”(Aderca, 1992: 21).

Prin romanul *Zeul iubirii*, Felix Aderca propune, așadar, un *experiment* textual complex, în care îmbină toate cele trei perspective narative (la persoana I, a II-a și a III-a), configurând un model de scriitură inovator, atipic pentru perioada istorică în care a scris. Acesta e și motivul pentru care, credem, textul nu a reușit să se impună la adevărata valoare pe care o încorporează. Acest roman este un exemplu potrivit pentru o scriitură care cu zeci de ani mai târziu, prin Michel Butor, a impus un nou roman și care, astăzi, devine una dintre cele mai moderne formule narative.

Bibliografie:

- Butor, Michel, 1967, *La modification (Renunțarea)*, traducere și studiu introductiv de Georgeta Horodincă, Editura pentru literatură universală, București.
- Banfield, Ann, 1982, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Butor, Michel, 1972, *Essais sur le roman*, Editura Gallimard.
- Butor, Michel, 1979, *Repertoriu*, traducere de Constantin Teacă, Editura Univers, București.
- Culler, Jonathan, 1984, *Problems in the Theory of Fiction*, *Diacritics* 14 (1): 2-11.
- Deguisse, Pierre, 1961, *Michel Butor et le nouveau roman*, *French Review* 35, p.159.
- Felix, Aderca, 1992, *Zeul iubirii (Țapul). Femeia cu carnea albă*, ediție îngrijită și prefată de Henri Zalis, Editura Nemira.
- Fludernik, Monika, 1996, *Towards a "Natural" Narratology*, London, Routledge.

- Fludernik, Monika, 1995, *Pronouns of Address and 'Odd' Third Person Forms: The Mechanics of Involvement in Fiction*, New Essays on Deixis: Discourse, Narrative, Literature, ed. Keith Green, Amsterdam: Radopi: 99-129.
- Fludernik, Monika, 1994a, *Second-Person Narrative: A Bibliography*, Style 28 (4): 525-48.
- Fludernik, Monika, 1994b, *Second-Person Narrative and Related Issues*, Style 28 (3): 281-311.
- Fludernik, Monika, 1994c, *Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism*, Style 28 (3): 445-379.
- Fludernik, Monika, 1993, *Second Person Fiction: Narrative You as Addressee and/or Protagonist*, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 18 (2): 217-47.
- Hantzis, Darlene Marie, 1992, *You Are About To Begin Reading: The Nature and Function of Second Person Point of View in Narrative*, diss. Louisiana State U, 1988. Ann Arbor, UMI, DA 8904541.
- Jauss, Hans Robert, 1983, *Experiența estetică și hermeneutică*, traducere și prefață de Andrei Corbea, Editura Univers, București.
- Martin, Mircea, 2002, *G. Călinescu și complexe literaturii române*, 1981, ed. a II-a, Editura Paralela 45.
- Oppenheim, Louis, 1980, *Intentionality and Intersubjectivity: A Phenomenological Study of Butor's La Modification*, Lexington, Kentucky, French Forum, Publishers.
- Richardson, Brian, 1994, *I etcetera: On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives*, în Style, 28 (3): 312-28.
- Richardson, Brian, 1991, *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, în Genre 24 (3): 309-30.
- Schofield, Dennis: 1998, *The Second Person: A Point of View? The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction*, Deakin University, Geelong, Australia, (<http://members.westnet.com.au/emmas/2p/index2.htm>).
- Zamfir, Mihai, 2006, *Cealaltă față a prozei*, Editura Cartea românească, București.