

American. In this poem the poet's voice derives its inspiration from Harlem and comments ironically on the life in the United States in general and the city of Harlem in particular (Hokanson 2008, 127-128).

Additionally, Hughes's task as a social reformer was to improve the social conditions of the African Americans by register the “bitter irony” of the discrimination against the African Americans. This registration arouses the mythical status of Harlem City to be the “Mecca of the Blacks” through the poetry of Hughes who regarded this city to be the starting place toward the full rights for Black community. Most interestingly, the aesthetics of Hughes concerning the philosophy of equality and socialism is also being asserted in many of his Columns, poems and short stories. Hughes in his Column *The Soviet Union and Women* explains to unknown listener that:

„Then there will be light”, He told me how there was only candles and lanterns and allow flares now, and most of the villagers in the mud huts scarcely had those. „But” he said „when the dam is built, there will be light! And not just for us” he said „but for all the world too, because this dam will be so powerful that we can send light over the borders into Indian and China! That is why do not mind giving our labor after hours to build this first building here-this works barracks-and we will give many extra hours to that dam, too-because when it is done-tell your people in your America-when it is done there will be light! Light to study by and to see and it won't be dark any more”.

(Hughes 1993, 180)

Finally, Hughes devotes himself to assert the social democracy for black people in the United States through his highly skilled method of writing. Hughes's social arts and his philosophy of equality work together toward the establishment of a public sphere that activate the American nationalism and the parallel between higher and popular culture.

Conclusion

Hughes reflects in his early career the trends of communism by calling for communism, as a perspective expressed through his urging to equality and wealth share among people. Many of the expressions in Langston Hughes's poems begin in situations of anxiety, despair and hopelessness. Despite his difficult surroundings, he believes that black individuals can find inherent inner power, allowing them to persist, against the odds. He portrays the glories of liberty and equality as out of reach and individuals who are trapped under partiality, persecution, and poverty. Hughes views communism as a chance to bring communities with all their differences

together. Furthermore; his standpoints to justice, freedom, and his dreams, and methods of dealing with the Negroes and with the working class, their place in society, where the connotation of racial and color discrimination has appeared. He hopes that the situation will be changes and the social status of the black individual will improve rather than to live discriminated and under the line of poverty. He believes in the communism not as a doctrine, but he likes the goals of the communism which are the equality and full rights for all the classes of the society.

However, Hughes had the ability to gain the hearts of the black people in the United States by calling for his perspective expressed through his urging to equality and wealth share among people. But many politicians of the United States express this perspective as a communist trend, so that Hughes suffers a lot from his portraying for the communist trends. Hughes devotes himself to assert the social democracy for black people in the United States through his highly skilled method of writing. Hughes's social arts and his philosophy of equality work together toward the establishment of a public sphere that activate the American nationalism and the parallel between higher and popular culture. For Hughes, the conditions of the blacks people were very miserable and full of sorrow, so the poet wants to tell that such life and circumstances had been in need for a democratic system that could guarantee equality and freedom for people. He believes that socialism is the solution for his people to obtain equal rights.

So that it could be decided that Hughes was never one of the Communist Party, but he headed its politics of the communist party for a time as he declared formally after the investigation of the congress committee that he wasn't a part of the communist party and he would never be.

Sources

- Hughes, Langston. 1993. *The Big Sea, 2d Ed.* New York: Hill and Wang.
- Hughes, Langston. 2004. *Let America Be America Again and other Poems.* U.S.A: Vintage Books.
- Rampersad, Arnold. 1997. *Langston Hughes: Life and Career.* U.S.A: Oxford University Press.
- Rampersad, Arnold, ed. 2000. *The Collected Poems of Langston Hughes.* New York: Vintage.
- Rampersad, Arnold, ed. 2001. *The Collected Works of Langston Hughes: The poems, 1921-1940-volume 1.* Columbia and London: University of Missouri Press.

Rampersad, Arnold, ed. 2001. *The Collected Works of Langston Hughes: The Poems, 1951-1967- volume 3*. Columbia and London: University of Missouri Press.

REFERENCES

- Best, Wallace. 2013. *Concerning "Goodbye Christ": Langston Hughes; Political and African American Religion*. religionandpolitics.org. (accessed March 19, 2017).
- Dawahare, Anthony. 2003. *Nationalism, Marxism, and African American Literature Between the Wars: A new Pandora's Box*. U.S.A: University Press of Mississippi.
- Friedland, Roger. 2009. Institution, Practice, And Ontology Toward A Religious Sociology, in *Institution and Ideology*. Edited by Renate Meyer, Kerstin Sahlim, Marc Ventresca and Peter Walgenbach. UK: Emerald Group Publishing Limited.
- Fuller, Henry. 1968. *The Darker Brother*. New York: New York Times Company.
- Gates, Henry L. 1993. *African Americans Voices of Triumph*. United States of America: Time Life Education.
- Hokanson, Robert. 2008. Jazzing it Up: The Be-p Modernism of Langston Hughes, in *Langston Hughes, new edition*. Edited by Harold Bloom. New York: InfoBase Publishing.
- Jabari, Asim. 2004. *The Politics and Poetry of Langston Hughes*. <http://www.washingtonpost.com> (accessed March 19, 2017).
- Smethurst, James. 1999. *The New Red Negro: The Literary Left and African American Poetry, 1930-1946*. U.S.A: Oxford University Press.
- Thompson, Julius. James, Conyers Jr., J. and Dawson, Nancy, eds. (2010). *The Frederick Douglass Encyclopedia*. California: ABC-CLIO, LLC.
- Thurston, Michael. 2001. *Making Something Happen: American Political Poetry between the World Wars*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

SOCIAL ASPECTS IN CARYL CHURCHILL'S PLAYS

Florentina ANGHEL

University of Craiova
florianghell@yahoo.com

Abstract:

Caryl Churchill, a contemporary British playwright, has explored various aspects of social commitment and interactions focusing on family and workmates. Her plays are responses to important political or technological events, revealing their impact on the individual and the family and implying that an individual's evolution and behaviour are contextually determined. The social aspects analysed in the paper are specific to the British context during the Thatcherite period in *Top Girls*, are a response to cloning in *A Number* and reflect the impact of the Romanian revolution in 1989 – *Mad Forest. A Play from Romania*. The plays are examples of social reorganisation as a result of major changes in the society.

Keywords: *British drama, social aspects, family, social reorganisation*

Though sociology as a science emerged at the end of the 19th century with Durkheim's work on the division of work in society (1893) and *The Rules of Sociological Method* (1895), social aspects have always been integral to literature. Social categories, social groups and social inter-relations, religion and morality form a net into which literary works are carefully woven. Aristotle highlighted in his *Poetics* the fact that drama is the imitation of people's action and that the plot and characters are the most important elements. He identified categories of people based on their morality and class, showing that literary works should enhance the features of the characters (men must be represented as better or worse or as they are), should present conflicts between members of the same family, as these have a greater impact, the language should be embellished with artistic ornament. He also attempts a gender classification with the woman being inferior to man and, despite this, being good but not clever or manly. Characters are also intended to be better than ordinary men, which implies making them handsomer than they are (in Barnes, 1984: 2327). The exaggerations and the artistic decorations of a Greek play do not change the social system

Aristotle briefly presented and which endorsed literature with the quality of a social document.

Literary works have constituted the basis for sociological analyses since the beginning of the 20th century in the USA. Among the first books in the discipline of sociology was *Introduction to the Science of Sociology* by Peter E. Park and Ernest W. Burgess (1921) which uses literature as a source for social situations, types of social relations and social classes. It is mentioned the fact that poets and artists studied man and human nature before psychologists and sociologists and examples from critics and novels uphold the authors' statements, such as the reference to Balzac's *Cousine Bette*: "the ravages that the amorous temperament of a man [Baron Hulot] makes in his home, in his family, and in society." (Park and Burgess, 1921: 142). The interest of the sociologists for literature continued with works by Florian Znaniecki – *The Method of Sociology* (1934) for whom "sociology is a science of cultural communities" studying the "mutual influence or interrelation between economics, religion, literature, art, science. (Znaniecki, 1934: 98) Though Wolf Lepenies, *Between Literature and Science: The Rise of Sociology* (1988), refers to a *contention* between writers and sociologists and associates this with a "divorce" which was maintained by "the confrontation of cold rationality and the culture of the feeling" (Lepenies, 1988: 2), the interest for literature in relation to sociology has remained: John H. Cartwright and Brian Baker – *Literature and Science* (2006), Mariano Longo – *Fiction and Social Reality. Literature and Narrative as Sociological Resources* (2015) and others.

Literature, as a more or less altered reconstruction of reality, reflects social aspects such as social categories, social interrelations and interaction, social problems emerging from racism, politics, wars, etc. Not only do Churchill's plays represent an example in this sense, but the author is well known as a socialist. She generally focuses on various instances of the family within different contexts hosting moments of crisis. Churchill's preference for social themes in her plays is complementary with her interest in feminism to such an extent that propaganda messages can be identified even in the absence of a female character, as may suggest the dysfunctions in the motherless family in *A Number* where Salter finds it difficult to raise his son and clones him.

Churchill creates characters and families that evolve as a direct response to the social, political and cultural environment that she reconstructs through her characters' actions, reactions and opinions. She chooses nodal points which on the one hand mean progress, such as revolutions, technical discoveries, turning moments of emancipation, and on the other hand imply a loss, such as the death of an individual,

abandonment, or another form of sacrifice. As sociologists have noticed, progress is related to sacrifice. Suzan Mizruchi (1998) illustrates with examples the change of the form of sacrifice, but acknowledges its being unavoidable, in accordance with other sociologists such as René Girard who states that “whole categories of human beings” are “systematically reserved for sacrificial purposes in order to protect other categories.” (in Mizruchi, 1998: 31), and with Simon Patten who, starting from racism, observes that “progress everywhere waits on death – the death of the inferior individual – and nowhere more so than in racial problems.” (in Mizruchi, 1998: 31) Unlike Patten, Girard creates a nobler and even more aristocratic aura around the victims who are supposed to be innocent people or belong to groups that are loosely integrated in the society, avoiding thus the contamination with violence or the risk of vengeance. (Mizruchi, 1998: 32) Mizruchi however considers that within a historical context “the identities of sacrificial victims appear even less arbitrary and playful than the already suspicious Girard presumes.” (Mizruchi, 1998: 32)

The plot of Churchill’s plays folds on the dynamics of social interactions resulting from social conflicts and tension and aiming to set a new order, not necessarily better, as the unexpected outcomes, implying man’s impossibility to control or predict the flow of social actions and reactions, counterbalance the exuberance of the social change. Any such change drags on stage agents favouring it, victims and change-resistant characters. The playwright chooses topics deeply rooted in reality, with a focus on “contemporary anxieties and concerns”, as an amazing and sudden reaction to striking events, criticising the contemporary society for not being able to master the technological evolution, for the obsession with power, for the effect of social uprising, of colonialism and feminism.

Churchill creates both homogenous and heterogeneous groups which contrast within the same play. Within the homogenous group people share the same ideas and way of doing things, it is harmonious, there is imperceptible freeplay (Derrida 1978) of the members and little or no tension. In this case Churchill makes an external factor cause disturbance. If the group is heterogeneous, as a family is, there is tension combined with the impossibility of changing the structure – individuals have to solve problems or to work on themselves.

Top Girls, a play “begun in 1979, and performed in 1982, [that] is an incisive and reflective response to the immediate times” (Naismith, 1991: 45) and tackles problems related to feminism and the impact changes in women’s role can have on society, is structured into three acts and focuses on three types of social groups. Act 1 brings together six women belonging to different times and different cultures and was criticised for its lack of

realism and its apparent dissonance with the rest of the play. Yet, it shows five top nonconformist women, therefore a homogenous group, who made a difference when they lived and who contributed to the emancipation of women. The sixth, Marlene, is a character of the twentieth century whose achievements will be revealed in the other two acts. This surreal meeting familiarizes the audience with specific problems encountered by the women within their social and cultural contexts and presents the audience with the solutions they found to cross the boundaries, become models and reset the systemic structure. Isabella Bird, for instance, refuses to take up domestic chores and chooses to read, travel and have no children. Lady Nijo, the Japanese Emperor's courtesan, reacts against the Full Moon Ceremony when men and the Emperor beat women over their loins to bear sons and not daughters. She orchestrates a similar punishment for the Emperor, which leads to his promise to never order anybody to beat women again. She leaves the palace, becomes a nun and travels without knowing anything about the children she gave birth to. Pope Joan is the only woman who becomes a Pope. Dull Gret represents the warrior woman that pillages Hell in the painting by Peter Breughel the Elder, in the 16th century. Griselda stands for the obedient wife in "The Clerk's Tale" in Chaucer's *The Canterbury Tales*. Marlene has just become the managing director of an employment agency in London during the Thatcherite period and has won the right to join the group of women that have been models for her.

In the second act two similar competitive and determined women appear as Marlene's colleagues. The three women think and act in accordance with each other, forming another homogenous group, but in contrast with the other women who try to change their jobs and hope for advice and help from the agency though they do not fit the profile of the new woman. As Naismith states, the new woman is the outcome of the changes in laws, culture and media in Britain in the 1970s. Besides many publications by women or in favour of women, the laws passed in the Parliament led to a sense of confidence, self-consciousness and freedom:

Several Acts of Parliament had a sudden and major influence on women's changing sense of personal independence and their relationship with employment. In 1967 the Abortion Act made abortion far easier to obtain; in 1969 the Divorce Reform Act broadened grounds for divorce; in 1970 the Equal Pay Act stipulated that equal pay for men and women doing the same job was to become law; in 1974 contraceptives were made freely available on the National Health Service; and in 1975 the Sex Discrimination Act banned sex discrimination in employment, education and advertising and set up the Equal Opportunities Commission to see that the new Act was

observed. Also the Employment Protection Act guaranteed pregnant women their jobs after maternity leave. (Naismith, 1991: xxvii)

Though legislation at the time permitted women to get jobs, they could not get the highly paid ones or they chose part time jobs, due to their family responsibilities, or jobs in education and health. Marlene's colleagues who consider her a model form a group with rules set to exclude women who do not comply and men. They follow different principles from the traditional ones and conflicts appear as they are dismissive of women who choose to have families and children and offer them jobs without travelling perspective and badly paid. It is a way in which in the process of social reorganisation the weaker and inadequate become victims of the social sacrifice, as no progress is possible otherwise. It is obvious, however, that they are perceived as models by younger women and as soulless and with a masculine behaviour by traditional women like Mrs Kidd. Emancipation seems possible only if women choose to abandon part of their womanhood (getting married, having children, being part of a family), which leads to identity drift. The change in the social system is upheld by changes in the women themselves.

The last act reveals Marlene's family. This group is fractured and heterogeneous as the members do not share the same ideas and have not chosen to be part of it. Conflicts, disagreement and tension reveal the problems and concerns of each woman (Marlene, Joyce, Angie, mother) and also that emancipation is achieved with the sacrifice of the family. While individually feminism brings satisfaction to women, socially it appears as a self-consuming process as in this play the top girls adhere to men's principles and unbalance the macro-social system. The roles in the family are changed and responsibilities transferred: Joyce, Marlene's sister, plays the role of the mother bringing up Marlene's daughter, Angie, who feels closer to Marlene whom she believes to be her real mother (Act 2), and hates Joyce without any particular reason.

KIT. (...) That aunt. What's so special?

ANGIE. She gets people jobs.

KIT. What's so special?

ANGIE. I think I'm my aunt's child. I think my mother's really my aunt.

(Churchill, 1982: 41)

The third act reveals that Marlene's success, though achieved with hard work, implied the sacrifice of her daughter: Angie remained with her aunt, did not know that Marlene was her mother, she instinctively rejected

Joyce despite the latter's love and care, and could not evolve properly as she grew up in the poor environment Marlene fled for her own benefit. When Joyce reveals Marlene Angie's flaws ("She's stupid, lazy and frightened"), Marlene does not seem worried and lets her be among the sacrificed, concluding that she will not succeed:

MARLENE. I don't mean anything personal. I don't believe in class. Anyone can do anything if they've got what it takes.

JOYCE. And if they haven't?

MARLENE. If they are stupid or lazy or frightened, I'm not going to help them get a job, why should I?

JOYCE. What about Angie?

MARLENE. What about Angie?

JOYCE. She's stupid, lazy and frightened, so what about her?

MARLENE. You run her down too much. She'll be all right.

JOYCE. I don't expect so, no. I expect her children will say what a wasted life she had. If she has children. Because nothing's changed and it won't with them in.

MARLENE. Them, them, / Us and them?

JOYCE. And you're one of them.

MARLENE. And you're us, wonderful us, and Angie's us / and Mum and Dad's us.

JOYCE. Yes, that's right, and you're them. (Churchill, 1991: 86)

The family as a heterogeneous group is formed of "us" who represent the women of the old wave, and "them" – the new women, meant to bring a change. The evolution happens at the expense of the weak and innocent like Angie. Evolution is selective as it is also shown in Act 2 with Jeanine (who wants a family and a well-paid job), Louise (who is not promoted, despite her qualities as an employee, while the new women get promoted) and Shona (who is too young and does not know to do anything).

The family as a social group is also explored in *A Number* in which the playwright criticises the technological evolution and its impact on the family and individuals. It was written as a response to the cloning of Dolly, the sheep, fictionally extending the process to human beings. It is also a gender oriented play, criticising the father who replaces his own child for his comfort. In this play the members of the family are men, father (Salter), son (B1) and the clones of B1 (B2 and Michael). B1's mother seems to have died in an accident or committed suicide, but women are no longer necessary being replaced by technology. The family in *A Number* is heterogeneous not only because the members have divergent opinions, but also because they are created differently. Incompatibility is rendered at the

communicative level: Salter easily manipulates and plays with B2, which he cannot do with his real son; Michael cannot properly answer Salter's questions as they have lived in different contexts and have been shaped on different values and life standards. Both Michael and B2 have flat personalities in comparison with Salter and B1.

In this play Churchill chooses the blood sacrifice for B1 and B2, both being inadequate presences for their kinds: B1 has been rejected by his father, already sacrificed when he was cloned and abandoned despite his *perfection*. Though not explicit, B1's perfection may be related to his appearance and health, reasons good enough for cloning him. As a son, B1 was too demanding for Salter, his anger made him kill B2 and commit suicide. On the other hand, B2 faces a confusing situation: he is told at the hospital that he is one of twenty clones of B1 and his father speaks of B2's damaged uniqueness through cloning. B2 is in fact the creation, an indirect son obtained through cloning, and the victim of Salter's decisions and manipulation. Technically, B2 is a copy, a number in a series, and, considering statistics, he is not unique:

MICHAEL: "We've got ninety-nine percent the same genes as any other person. We've got ninety percent the same as a chimpanzee. We've got thirty percent the same as a lettuce. Does that cheer you up at all? I love about the lettuce. It makes me feel I belong." (Churchill, 2007: 62)

His uniqueness rather lies in the way his personality is shaped and it bears the print of the environment and, implicitly, of his *father*. Salter's playing with B2's mind and his continuous adaptation of the past so as to fold on B2's expectations and understanding of the situation create instability and vulnerability. Both B1 and B2 are weak and live on the border, displaced from their appropriate environments and having troubled personalities.

Churchill shows the decline of the traditional family vs. the rise of the families of clones. Salter's decisions are value related and reflect the decline of the cultural context in which the traditional family functions while contributing to this decline. This interrelatedness is suggested by Max Weber who sees people as "*cultural beings* endowed with the capacity and the will to take a definite attitude toward the world and to lend it significance." (Weber 81) Salter's attitude towards his son B1 shows his lack of morality and his readiness to adapt to the new technological discoveries, his adherence to the new world in which he lives. Paul Hirst, explaining Weber's theory, considers that "[t]he significance of an object does not stem from the fact that the knower personally values it but because

he seeks its relatedness to cultural values. Value-relatedness makes possible the determination of the cultural significance of events, persons and ideas.” (Hirst 28) Salter assigns value to B2 when he suggests his son to sue the hospital for the damage of his uniqueness and B2 gets drawn into the game and the value increases to eventually reveal that everything has a price, including uniqueness. Simultaneously, Salter considers that the other clones are *things*, knowing that B2 is a clone himself, that he had a price the moment Salter paid for B1’s cloning.

Former moral rules that would have strengthened the traditional family have already been broken (Salter clones a child, abandons him, lies to both sons playing with their past which is in a continuous reconstruction), and the restructuring of this small group contributes to the organisation of a higher scale system in which traditional families are replaced by families of clones. Michael, a clone that was brought up and educated in full awareness of his identity, has a stable family whose members live in harmony, a copy of what the traditional family was supposed to be. It seems that for Churchill the clones lack *human* features so obvious in Salter and B1. They are not aggressive or selfish, therefore they are uninteresting. Churchill shows that a change within the small social unit that the family is determines a reset of the whole system: nineteen clones have probably built families similar to Michael’s.

Caryl Churchill was also interested in showing how revolutions contribute to changes in the social system which led to three plays: *The Hospital at the Time of the Revolution* (never staged), *Light Shining in Buckinghamshire* and *Mad Forest*. She synthesizes the Romanian revolution in 1989 in *Mad Forest*, “an extraordinary and unique attempt to reflect on the end of [Ceaușescu’s] regime from an outsider’s point of view” (Luckhurst, 2009: 63) written and performed within a year after the event, which orchestrates a great number of characters belonging to different social groups and classes, and focuses on two families presented shortly before and after the revolution. The structure follows the chronology of the events: the family during the pre-revolution period; different categories of people during the revolution; the family during the post-revolution period. The two families Churchill outlines belong to different social classes better defined before the revolution and with differences blurred after it: the Vladus represent a working class family and the Antonescus represent a middle class family of intellectuals.

The first act builds the social and political context of the communist regime into which the two families are integrated. While parents seem more consistent with their position in the social system, find ways to communicate and live with the restrictions and the monitoring, the young

people have a tendency to change the order trying to interrelate beyond national, ethnic or class borders. The tendency to alter the homogeneous social nets (Blau in Gondal 141) creates tension in both the social and the political systems which are interdependent. In order to preserve the *status quo*, people's actions leading to possible changes in the systemic order were closely monitored and sometimes hindered or blocked by both the representatives of the system and by parents, the latter trying to protect their children. Thus the communist regime seems a preserver of race homogeneity and appears to be led by the principles of patriotism and nationalism. Lucia is a daring character because she wants to marry an American, but also selfish since she exposes her family to closer monitoring and delays her sister's marriage with Radu. Both her brother and father are asked to sign an agreement with the Securitate. They renounce their principles to offer Lucia a chance to leave the system for the American dream, which turns them into victims of the regime. Florina and Radu cannot get married, being also victimized, as the Antonescu parents try to protect their son from entering a family that is monitored. The attempt to change the structure of the system creates tension and is discouraged by members of the macro social and political system and by individual members of smaller social groups.

The revolution covering the second act amasses people of different social classes who share their experience during the event, and reveals their anxieties, fear or courage. The characters that populate the first and third acts do not appear in the second, which is a much larger and uncontrolled upheaval. The families are brought on stage in the last part with a new wedding, Florina and Radu's, and with the characters' freedom to speak. While the first wedding signified Lucia's achievement and the promise for a better life for her, the second wedding, apparently, unfolds within a more favourable context suggesting that the borders have been crossed due to the revolution, but the guests are concerned with the outcomes of the revolution rather than with the young couple.

Churchill uses the weddings as pretexts, both suggesting new beginnings and hope, but also the intersection of two families and a general reorganisation of the system. The first act reveals a better-clotted community, whose members are sympathetic and concerned with the other, ready to support any attempt to change things. Yet, the wedding based on social and economical reasons does not last, and the post-revolution society seems more attractive for Lucia who returns to Ianoş, a Romanian citizen of Hungarian origin, the man she has always loved. The latter wedding is more hopeful for the society and for the young people, yet the environment is shattered, confusing and threatening. Symbolic characters like the Vampire

and the Angel, reunited, continue to comment on the flow of events and anticipate possible dangers. Everybody expressing their opinions about the revolution at the end as a synthesis of what remained of it shows the freedom to speak acquired through the sacrifice of the heroes of the revolution, and also their anxieties due to the uselessness of the sacrifice. The disorder reflects a chaotic system in the process of restructuring and heterogeneity, and suggests conflict between the members of the two families who are not prepared for the new situation and who worried that the same people are leading the country.

Churchill also uses the family as a reflection of the larger community: “Churchill ties familial politics to a larger macropolitics [...]: Cobbe chafes against his father; Becky against her stepmother; the Vladu and Antonescu children against their parents and the self-proclaimed Father of Romania, Ceaușescu.” (Gobbert 154) Any change in the society reverberates, having an impact on the family. Churchill’s exploration of the family’s reaction to such movements as social, political, technological revolutions provides a more concrete example for the way in which a person can be immediately affected. The playwright, as critics have tremendously appreciated so far, has experimented with each play, innovating new devices to render concrete aspects of real social life in the most unexpected and significant ways, having the power to synthesize ample social events and reflect them in the family, the most accessible social group for the audience.

BIBLIOGRAPHY

- Aston, Elaine and Elin Diamond. (eds.) 2009. *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barnes, Johathan. (ed.) 1984. *The Complete Works of Aristotle*. Volume two. Princeton: Princeton University Press.
- Blau, Peter Michael. 1977. *Inequality and Heterogeneity: A Primitive Theory of Social Structure*. New York: Free Press.
- Cartwright, John H. and Brian Baker. 2005. *Literature and Science*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, Inc.
- Churchill, Caryl. 1982. *Top Girls*. London: Methuen.
- Churchill, Caryl. 1991. *Mad Forest. A Play from Romania*. New York: Theatre Communications Group.
- Churchill, Caryl. 2007 (2002). *A Number*. New York: Theatre Communications Group.

- Derrida, Jacques. 1978. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass. London: Routledge, pp 278-294.
- Durkheim, Emile 1982. *Rules of Sociological Method*. Translated by W.D.Halls. New York: The Free Press.
- Durkheim, Emile. 1947. *The Division of Labor in Society*. Translated by George Simpson. New York: The Free Press.
- Girard, René. 1977. *Violence and the Sacred*. Translated by Patrick Gregory. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gobert, R. Darren. 2014. *The Theatre of Caryl Churchill*. London: Bloomsbury.
- Hirst, Paul Q. 1976. *Social Evolution and Sociological Categories*. New York: Routledge.
- Lepenies, Wolf. 1988. *Between Literature and Science: The Rise of Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luckhurst, Mary. 2009. "On the Challenge of Revolution" in Aston, Elaine and Elin Diamond. (eds.) 2009. *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press, pp 52-70.
- Longo, Mariano. 2015. *Fiction and Social Reality. Literature and Narrative as Sociological Resources*. Surrey: Ashgate.
- Mizruchi, Suzan. 1998. *The Science of Sacrifice. American Literature and Modern Social Theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Naismith, Bill. 1991. "Commentary and Notes" in *Top Girls*, by Caryl Churchill. London: Methuen Drama.
- Park, Peter E. and Ernest W. Burgess. 1921. *Introduction to the Science of Sociology*, Chicago, Illinois: The University of Chicago Press.
- Patten, Simon N. 1895. *The Theory of Social Forces*. Philadelphia: American Academy of political and Social Science.
- Weber, Max. 1949. *The Methodology of the Social Sciences*. Illinois: The Free Press of Glencoe.
- Znaniecki, Florian. 1934. *The Method of Sociology*. New York: Rinehart & Company, Inc.

OVIDIU BÎRLEA – PASIUNE ȘI „OBSESIE” ÎN CERCETAREA DE TEREN

Ionela Carmen BANȚA,
Universitatea din Craiova,
carmenbanta74@yahoo.com

Abstract:

Ovidiu Bîrlea is representing an important scholar of the “golden generation” of folkloric studies that carried out authentic field research. Starting from Dimitrie Gusti's sociological school model, he conducted a consistent field work in several regions of the country, including Branistea, from Bistrița-Năsăud County, where he has recorded 38 stories, 24 snoats, 3 fairy tales, 16 songs, 10 winter carols, a ballad etc. All these texts can be found in the “Folk Archive” of the Romanian Academy Institute from Cluj-Napoca, at the index entitled *Indicele pe localități a materialului etnologic*.

Keywords: *field research, folkloric studies, registered texts, lyrical, epic, archive*

Cercetarea aprofundată de specialitate în domeniul folcloristicii are în Ovidiu Bîrlea un exemplu de netăgăduit. Pe lângă cele mai importante opere științifice (*Poveștile lui Creangă*¹, *Metoda de cercetare a folclorului*², *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hașdeu*³, *Problemele tipologiei folclorice*⁴, *Istoria folcloristicii românești*⁵, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*⁶, *Poetică folclorică*⁷, *Folclorul românesc*⁸, *Eseu despre dansul popular românesc*⁹) a publicat articole în reviste sonore ale vremii: „România literară”, „Satul”, „Orizont”, „Revista de folclor”, „Revista de etnografie și folclor”, „Sociologie românească”,

¹ Editura pentru literatură, București, 1966.

² Editura pentru literatură, București, 1969.

³ Editura Minerva, București, 1971, 362 pag. (în colaborare cu Ion Mușlea).

⁴ Editura Minerva, București, 1971, 362 pag. (în colaborare cu Dumitru Caracostea).

⁵ Editura Enciclopedică și Pedagogică, București, 1974.

⁶ Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

⁷ Editura Univers, București, 1976.

⁸ vol. I-II, Editura Minerva, București (vol. I, 1981, vol. II, 1983).

⁹ Editura Cartea românească, București, 1982.

„Analele Universității din Timișoara”, „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, „Ateneu”, „Revista Fundațiilor Regale”, „Steaua”, „Tribuna”etc.

Metodele de cercetare aplicate în Școala sociologică a lui Dimitrie Gusti au fost punctul de plecare al unor studii de teren asiduu a lui Ovidiu Bîrlea. Astfel, Virgil Florea susține că

„a preluat de la Școala sociologică tot ceea ce aceasta a avut mai bun: cercetarea cuprinzătoare a fenomenelor de cultură populară, prin prisma factorilor lor generatori, a funcției pe care o îndeplinesc, a cadrului în care ele se manifestă. Fără a eluda sau a minimaliza importanța acestor principii, ci, dimpotrivă, a accentua, Ovidiu Bîrlea merge mai departe, dând prioritate, conform pregătirii sale filologice, factorului estetic, mai greu detectabil, și, ca atare, adesea neglijat în studiile de specialitate, dar și structurii și, respectiv, particularităților stilistice și modalităților compoziționale ale creațiilor populare” (Florea: 2008:155).

În timpul facultății a luat parte la campaniile de cercetare sociologică ce antrenau pe cei mai buni studenți în plasa Dâmbovnic și Transnistria, conduse de Mihai Pop și de Anton Golopenția, simțindu-se atras de studiile temeinice de folclor ale lui Dumitru Caracostea și Constantin Brăiloiu cu care va colabora și ulterior, după ce va fi angajat la Institutul de Folclor al Academiei Române (1949-1969) (Banța 2013: 16).

Bîrlea mărturisește încântat cum a mers pe teren alături de Constantin Brăiloiu, „furându-i meseria”, aplicând metode de lucru învățate în propria-i cercetare. De exemplu, în toamna anului 1942, Anton Golopenția l-a trimis într-o cercetare statistico-folclorică la românii de dincolo de Bug, în mai multe sate de lângă Kirovograd. Era o cercetare interdisciplinară, cu specialiști folcloriști, sociologi, tehnicieni. Pentru prima dată Bîrlea l-a văzut la lucru pe Brăiloiu și de atunci a avut o întreagă admirație față de geniul-cercetător.

„Avea o intuiție extraordinară. Descoperea interlocutorii cei mai interesanți cu o ușurință uimitoare. Începea discuția cu o întrebare banală și sfârșea prin obținerea unui volum de informații impresionante. Cine avea norocul să stea în preajma lui avea ce învăța [...] când asculta anumite piese care-i plăceau foarte, care-l mulțumeau pe el, vedeam cum din toată ființa lui radiază muzică. Și observațiile lui de specialitate ieșeau așa ca niște roiuri de albine...ala ieșeau; musteau vorbele omului înțelept. Toată ființa lui se confunda cu muzica. Și mai era ceva: avea o extraordinară capacitate de a memora piesele care îi mergeau lui la inimă. Le memora și apoi, în cilipeala de răgaz, le cânta. Chiar împreună cu colaboratorii. Avea o voce de tenor, foarte frumoasă, cultivată” (Taloș 2008:178-179).

Ovidiu Bîrlea cunoștea foarte bine metoda de lucru a școlii gustiene dar

„avea încă un avantaj: era folclor *din creștet până-n tălpi*. Puțini sunt aceia care au simțit și înțeles folclorul și viața satului ca dânsul. Avea o intuiție fără gres, era informat despre mișcarea folclorică europeană, citea în mai multe limbi, iar devotamentul lui față de cultură populară era sincer, simțit, nu învățat din manuale.” (Florea 2008: 186).

A înregistrat pe bandă magnetică peste o mie de povești, basme, legende, snoave, orații de nuntă etc. de pe întreg cuprinsul țării dar a selectat numai 154 de piese pe care le-a transcris fonetic, recurgând la un sistem diacritic simplu și le-a publicat în *Antologia de proză populară epică*¹⁰ care ”constituie astăzi martor-tezaur al unei subcategorii trecute în fondul latent al culturii populare” (Știucă 2007). O parte dintre textele culese se regăsesc interpretate în *Metoda de cercetare a folclorului*¹¹.

În scrisoarea din 24 noiembrie 1972 adresată lui George Maniuc¹², Ovidiu Bîrlea mărturisește: „Am înțeles că mă invidiezi că am putut peregrina prin țară. Da, pot zice că o cunosc destul de bine, mai cu seamă partea muntoasă. Acolo poți să-ți dai seama cât e de plină ziua de vară când stai cu obrazul cufundat în pajiștea plină de miresme [...]. Iar când te uiți în limpezimea cerului, în lumina blândă a soarelui ce apune cu ceafa sprijinită în palme, simți cât e de familiar cerul țării tale prin linia orizontului care se odihnește organic pe o culme de munte. Se poate să fie ceva „atavice”, cum zici tu, doar nu degeaba regii daci și-au avut capitalele în munți sau în preajma lor, iar „descălecatul „Țărilor s-a făcut tot în munți, încât pentru neamul nostru e clar că muntele e matca, demographic, folcloric”.

Cercetarea de teren în mai multe zone ale țării i-a deschis noi perspective asupra culturii populare. În anul 1962 a întreprins, în localitatea Braniștea (județul Bistrița Năsăud), o anchetă de teren amplă unde a cules și înregistrat mai multe texte epice (povești, snoave, basme, legende, anectote), lirice (cântece de joc, de cătăne, malade, colinde etc.) alături de Doina Truță și Virgil Medan. O mare parte din înregistrări au fost transcrise fidel de cei doi cercetători dar și de L. Dubău, G. Sbîrlea, I. Hustin. Toate aceste texte se regăsesc în arhiva „Arhiva de folclor” de la Cluj a Institutului Academice Române la *Indicele pe localități a materialului etnologic*. Materialul este foarte interesant și merită, în continuare, să îl reproducem integral, așa cum l-

¹⁰ vol. I-III, București, Editura pentru literatură, 1966, vol. I – 609 p., vol. II – 586 p., vol. III – 519 p.

¹¹ București, 1969.

¹² București, 24 noiembrie, 1972.

am întâlnim în indice, pentru a demonstra bogăția de informații inedite culese de pe teren.

38 de povești înregistrate:

11.II.1962: *Cu doi oameni; Cu un împărat, Pățania și întâmplarea unei fete, Poveste cu trei fete și cu un fecior de împărat, Povestea unui om sărac* informator Machedon Sechei, 59 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

12.II.1962: *Povestea cu fata de împărat care n-a răs niciodată; Cu vâju, cu baba și cu cocoșelu (transcriere Doina Truță); Cu nașu, cu baba și cu plăcintele (transcriere Doina Truță); Cu capră, cu lupi și cu iezii(transcriere Doina Truță); Cu copilul lui Ioan (transcriere Doina Truță); Cu omul care-o arat pe deal (transcriere Doina Truță); Soacra cu trei nurori (transcriere Doina Truță); Cu moșu și capra(transcriere Doina Truță); Cu Pahon (transcriere Doina Truță); Cu Parhon (transcriere Doina Truță)* informator Gușat Florica, 76 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

12.II.1962: *Povestea cu Sfarmă Piatră, Strâmbă Lemne; Povestea cu cenușotca;* informator Machedon Sechei, 59 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

14.II.1962: *Povestea Iovului; Fata care a găsit un lan de holde; Cenușatca (transcriere Doina Truță); Cu măștehoaica(transcriere Doina Truță); Cu doi frați (transcriere Doina Truță); Cu feciorul catană (transcriere Doina Truță); Povestire (transcriere Doina Truță); Povestea sasului(transcriere Doina Truță); Soacra cu trei nurori (transcriere Doina Truță); Povestea cu un băiat mic (transcriere Doina Truță); Cu păcuraru (transcriere Doina Truță); Cum s-a făcut vinu (transcriere Doina Truță)* informator Rusu Veronica, 73 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

15.II.1962: *Cu Aleodor Împărat (transcriere Doina Truță); Mâțu cu cuțitu legat la gât (transcriere Doina Truță); Omul sărac cu copii mulți (transcriere Doina Truță); Cu feciorul morarului (transcriere Doina Truță); regele și copilul de țăran (transcriere Doina Truță); Corbul și vulpea (transcriere Doina Truță);* informator Dolha Ioan, 59 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

24- snoave

12.II.1962: *Omul îmbrăcat cu un fir de tort (transcriere Doina Truță);* informator Gușat Florica, 76 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță) loc. Braniște, jud. Bistrița Năsăud

14. II. 1962: *Povestea sasului (transcriere Doina Truță);* informator Rusu Veronica, 73 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

Sasu cu românii (transcriere Doina Truță); informator Dolha Ioan, 59 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

15.II.1962: *Românul invitat de sas* (transcriere Doina Truță); *Copilu la trei luni* (transcriere Doina Truță); *Cu spuma de mare* (transcriere Doina Truță); *Țiganu cu balmoșu*(transcriere Doina Truță); *Cu o nevastă din Bihor*(transcriere Doina Truță); *Popa care nu știa glasurile* (transcriere Doina Truță); *Țiganul în armată* (transcriere Doina Truță); *Neamțu la bărbier* (transcriere Doina Truță); *Țiganul dărăban* (transcriere Doina Truță); *Țiganul la spovadă* (transcriere Doina Truță); *Țiganu în haină de vară*(transcriere Doina Truță); *Cu țiganu și cu bolmoșu*(transcriere Doina Truță); *Cu țiganu* (transcriere Doina Truță);

informator Dolha Ioan, 59 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

16. II.1962: *Popa și nevasta-n spovadă* (transcriere Doina Truță); *Povestea grofului din Bistrița*

informator Sechei Machedon, 58 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

A țiganului cu rotaru (transcriere Doina Truță); *A preutesi cu fātu* (transcriere Doina Truță) *Cu popa și cu fieraru*; *A sasului cu sluga* (transcriere Doina Truță); *Popa cu sluga* (transcriere Doina Truță); *Povestea băiatului nepoftit nici la o petrecere* (transcriere Doina Truță)

informator Sechei Ioan, 58 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

3 -basmе

15. II.1962: *Fata cu peșitorii*

informator Dolha Ioan, 59 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

16. II.1962: *Povestea cu trei copiii*; *Poveste omului zgârcit*

informator Sechei Machedon, 58 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

1 anecdotă

15. II.1962: *Cu Hitler și ci Mosolini* (transcriere Doina Truță)

informator Dolha Ioan, 59 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

1 legendă

12.II. 1962: *Dochia cu cojoacele* (transcriere Doina Truță)

informator Gușat Florica, 76 ani (culegători O. Bîrlea, Doina Truță)

16 –cântece

12.II.1962: *Tu muiere, tu muiere* (transcriere Dubău L., Sbîrcea G.);

M-a pus naiba la-nsurat (transcriere Dubău L., Sbărcea G.)

informator Sechei Ioan, 58 ani (culegători Medan Virgil, Ovidiu Bîrlea)

14.II.1962: *Mergem sara pe uliță* (transcriere Husti I.)

informator Sechei Ioan, 58 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Doina Truță)

17.II.1962: *Spusu-mi-o frunză-n vie* (transcriere Husti I.)

informator Sas Otilia, 31 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

Cucule pasăre mândră (transcriere Husti I.)
informator Dalha Ion, 59 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)
Pădure verde, pădure (transcriere Husti I.)
informator Sechei Ioan, 58 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)
19.II.1962: *Câte păsări îs în cadru* (transcriere Dubău L.); *Cât îi Banatu de mare* (transcriere Medan V.); *Să duc oile, să duc* (transcriere Medan V.); *Focu te-ar arde, ardear!* (transcriere Medan V.)
informator Rusu Veronica, 73 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)
20.II.1962: *Trage mândră cu geana; Mult mă mir și de-al meu bine; Săraca inima mea; Răzbună, doamne, răzbună*
informator Rusu Veronica, 73 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)
26.III.1962: *Bade de la secerat* (transcriere Husti I.); *Sus pe deal îmi cântă cucul* (transcriere Husti I.);
informator Sas Otilia, 31 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

1 rit nuntă

12.II.1962: *Hai mândră să trecem Oltul* (transcriere Dubău L., Sbîrlea G.)
informator Sechei Ioan, 58 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

2 - ritual de nuntă

12.II. 1962: *Ieșiți oameni și vedeți* (transcriere Dubău L., Sbîrlea G.)
informator Sechei Ioan, 58 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)
26.III.1962: *De trei zile n-am mâncat* (transcriere Husti. I.)
informator Sas Otilia, 31 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

1 - romanță

13.II.1962: *Când ieram de șapte anișori* (transcriere Sbîrcea G.)
informator Mureșan Viorica, 16 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

17 - cântece de joc

13.II.1962: *Cucule unde ți-i pune* (transcriere Sbîrcea G. Dubău L.); *De la salva la Vișeu* (transcriere Sbîrcea G. Dubău L.); *Azi e satul ca o floare* (transcriere Sbîrcea G.); *Fie dracu supărat* (transcriere Sbîrcea G.); *Măi bădișă nu minți* (transcriere Sbîrcea G.); *Mult am iubit ochii tăi* (transcriere Sbîrcea G.)
informator Mureșan Viorica, 16 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)
17.II.1962: *Moșule barbă cărunță* (transcriere Husti I.); *Nu gândi bade că-mi pasă* (transcriere Husti I.)
informator Sas Otilia, 31 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)
19.II.1962: *La-s să beau, futu-i amarul* (transcriere Medan V.); *Mânce-te-ar focu lumetă; Meoișcuță, moară-n vânt*

informator Rusu Veronica, 73 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

20.II.1962: *Dealul-i deal și valea-i vale; Mândră, când mă duc la voi; M-a făcut mama luna; Mi-a făcut maica gura*

informator Rusu Veronica, 73 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

1- cântec nou

13.II.1962: *Hai Mărie, Mărioară*

informator Mureșan Viorica, 16 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

4 cântece de cătănie

13.II.1962: *Mânțe-te focu nemțire*

informator Mureșan Viorica, 16 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

17. II.1962: *Ca Gheorghe băiat mai rar*

informator Sas Otilia, 31 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

20.II.1962: *Tu te duci bade sărace*

informator Rusu Veronica, 73 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

26.III.1962: *Războiu s-a terminat* (transcriere Hustin I.)

informator Sas Otilia, 31 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

1- Doina-repertoriu păstoresc

17.II.1962: *Horia oilor* (transcriere Hustin I.)

informator Sechei Ioan, 58 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan Virgil)

1 – baladă

19.II.1962: *Pă drumuțu de-alungate*

informator Rusu Veronica, 73 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan V.)

1 colind - Miorița

Trei păcurași pe munte

informator Rusu Veronica, 73 ani (culegători Ovidiu Bîrlea, Medan Virgil)

9 –colinde

20.II.1962: *La poartă la Țalingrad* (transcriere Medan Virgil), *La mijlocul raiului, Mândru corbuț cântă-n codru, Doi boieri bătrâni, Sus umbră în kisă verde, la masă rotundă; Scoală-ți gazdă, slujnicile; Mă luai, luai; Sculați gazde, nu dormiți.*

Se poate observa că această cercetarea pe care a întreprins-o alături de colegii săi în Braniștea (jud. Bistrița Năsăud) a abordat variate specii populare demonstrând preocuparea folcloristului pentru a aduna și înregistra tot ceea ce putea oferi „științific” zona.

Metoda de lucru pe teren a lui Ovidiu Bîrlea era inedită. Astfel, „întrebările inspirate, pe care le adresa informatorilor, felul în care nota gesturile povestitorilor, scrisul lui cu creionul chimic, cam nervos, și nu tocmai de citit, ca și puterea lui de muncă” (Taloș 2008: 182) conturează profilul unui cecetător perfecționist, tipicar, imbatabil.

Profesorul Voicu Ioan Macavei mărturisea entuziasmat „că omul acesta liniștit, calculat în tot ceea ce spune, fără nici un fel de exaltări, la un moment dat, când a început ancheta s-a transformat într-un mod miraculos. Era un altul, era totul nerv, era totul de un dinamism extraordinar, întrebările pe care el le punea aveau menirea de al încânta, a incita pe cel care dădea răspunsurile încât totul s-a transformat pentru mine într-un fel de muzică, un fel de dans al spiritului”¹³.

Putem afirma cu tărie că Ovidiu Bîrlea este considerat a fi unul dintre cei mai autoritari specialiști, care a determinat, prin lucrările realizate și prin direcțiile pe care le-a imprimat cercetărilor ulterioare, certificarea științifică a domeniului folcloristicii.

BIBLIOGRAFIE

- Banța, Ionela Camen. 2013. *Ovidiu Bîrlea - ediție critică din fondurile documentare inedite*. București: Editura Muzeului Național al Literaturii Române.
- Florea, Virgil. 2008. *Amintiri despre Ovidiu Bîrlea* în revista „Discobolul”, serie nouă, anul XI, nr. 121-122-123 (126-127-128)/ ianuarie-februarie-martie, p. 148-165.
- Știucă, Alexandra Narcisa. 2007. *Cercetarea etnologică de teren, astăzi (curs)*, București: Editura Universității.
- Taloș, Ion. 2008. *O operă impresionantă*, în revista „Discobolul”, serie nouă, nr. 121-122-123 (126-127-128) ianuarie februarie-martie, Revistă de Cultură, apare sub egida Uniunii Scriitorilor, p. 177-188.

¹³ Cristina Oancea, *Poveștile de taină ale apusenilor*, – serie documentară – emisiune prezentată la TVR Cultural. Interviu acordat de profesorul Voicu Ioan Macaveiu.

REPREZENTAREA PROSTITUATEI ÎN OPERA LUI MARCEL PROUST

Oana BĂLUICĂ

Doctorand, Universitatea din Craiova

oana.baluica@yahoo.com

Abstract:

The aim of this paper is to identify and subsequently explore the emblematic image of the prostitute, depicted in Proust's masterpiece – *À la recherche du temps perdu*, taking into consideration the general paradigm of the time: the social and cultural changes brought by The Belle Époque as well as the impact of what we nowadays call 'the modernist style', with all its characteristics – the stream of consciousness, the exploration of the unconscious and the intriguing view of sexuality. All these factors represent a great contribution to the idea of prostitution as depicted by Proust, mainly because the French author emphasizes another important aspect, the one concerning possession, linking the two of them in the most subtle and, at the same time, extraordinary manner – as we can see in the case Odette. Through the eyes of her lover (Swann) the reader is able to identify Proust's theory about possession, as is stipulated by one of his critics, Adam Watt, in his analysis of the work – *Marcel Proust in Context*: 'The basic Proustian truth is that it is impossible fully to possess or know another person, and least of all the object of one's most ardent desire'. The idea is explored with reference to the theme of prostitution, and this paper shall analyse the intricacies that arise from this particular illusion, that possession, desire and payment are inextricably linked; in fact, as Proust clearly stipulates, desire arises and creates inaccessibility, therefore, his depiction of prostitution is one of the most complex and, at the same time, the most valid in its prerogatives.

Keywords: *Belle Époque, Proust, prostitution, possession, sexuality*

Introducere

Lucrarea mea își propune să inventarieze și să analizeze emblematica imaginii a prostituatei în ciclul proustian *În căutarea timpului pierdut* apelând, astfel, la o reprezentare extrem de bine coagulată în opera romancierului francez – Odette de Crécy. Romanele însă nu ne prezintă doar

o imagine a prostituției, ci delimitează și un areal mult mai important și infinit mai complex și nuanțat: prin intermediul acestei figuri și a privirii iubitului asupra ei, lectorul poate intra în contact cu teoria lui Proust asupra posesiei/posesiunii, care este centrală în descrierea tuturor celorlalte elemente tematice ale romanului, inclusiv dorința, iubirea, gelozia, actul creator etc.

Într-un volum celebru dedicat operei proustiene și editat de reputatul Adam Watt, contribuatoarea Elisabeth Ladenson declara, în capitolul care se bazează pe descifrarea componentei sexuale că „elementarul adevăr al operei proustiene constă în imposibilitatea faptului de a poseda sau de a cunoaște pe cineva în mod deplin, cu atât mai puțin obiectul celei mai arzătoare dorințe¹” (Ladenson 2013: 116). Demersul proustian implică, în instanță, o mare doză de mitologizare a relațiilor tocmai pentru a le conferi o mai mare doză de veridicitate, chiar dacă aparentă, urmând, parcă, un dictat al lui Oscar Wilde conform căruia „orice act de îndrăgostire implică triumful speranței asupra autocunoașterii” (*apud.* de Botton 2013: 19), mitologizare care se află în strânsă corelație și cu procesul imaginativ; Proust declara cu malițiozitate că „femeile frumoase ar trebui lăsate bărbaților fără imaginație” (*apud.* de Botton 2013: 92). Tocmai aceste mitologizări se regăsesc și în construcția ficțională a imaginii prostituatei, care implică, din primă instanță, paradoxul suprem, coagularea posesiei instante și imposibilitatea acesteia în același timp, după cum remarca și Hillis Miller într-un eseu celebru – *Reading Proust's „Rachel When From The Lord”: Interpretation of the Wholly Other*. Odette este subsumată unei viziuni asupra prostituției care speculează ipostaza de seducătoare *per se*, ca o alegere către un stil de viață mai avantajos.

Înainte de a intra și mai mult în detalii, ar trebui să menționăm că un studiu de acest gen, asupra fenomenului prostituției în literatură implică o multitudine de alte aspecte și un apel constant la alte discipline sau arii tematice, de la sociologie, psihologie și studii culturale, la imagologie, studii sociale și politică. Mai mult decât atât, „terenul” (dacă îl putem numi așa) este destul de puțin exploatat din această perspectivă literară; cu excepția câtorva studii dedicate imaginii prostituatei în perioada victoriană și în literatura acelor vremuri, prezentarea acestor aspecte s-a realizat cu ajutorul altor discipline din domeniul legal, medical, sociologic etc. Tocmai de aceea, demersul nostru este motivat de absența unor cercetări mai riguroase privind eminamente un palier neglijat, cum este cel al ficțiunii, unde analiza să nu fie tributară unui aspect medical, criminalistic, psihologic sau

¹ Toate traducerile din articole și cărți al căror traducător nu este specificat în secțiunea dedicată bibliografiei, îmi aparțin.

sociologic. O altă motivație ar fi aceea că, foarte des, statutul prostituatei ne este livrat printr-o hegemonie instituită a vocii auctoriale, fără posibilitatea de a discerne fluctuațiile specifice.

De regulă, reprezentarea literară a prostituatei urmează trei categorii: prima o subscie tiparului victimei, asociind fenomenul cu analfabetismul, pauperizarea, abuzul sau impactul devastator al unui fenomen social, precum războiul – iar în această categorie intră romanele lui Stephen Crane, Charles Dickens, Émile Zola; o a doua reprezentare o înfățișează în rolul cochetei, seducătoarei, curtezanei, un rol care, de obicei presupune o certă alegere de a utiliza farmecul personal în schimbul unor avantaje economice², iar aici o regăsim pe Odette, sau putem să ne gândim la romanele lui Colette.

Cel de-al treilea spectru este vizat de alteritate și exotism, unde prostituata este reprezentată mereu ca făcând parte dintr-o minoritate etnică, dintr-un segment cultural vast diferit, cu incursiuni în Orient sau în culturi europene distincte – și ne gândim aici în principal la enorma reprezentare a prostituatei evreice, în opere precum cea a lui Proust, în *Craii de Curtea-Veche* a lui Mateiu Caragiale, în romanele lui Panait Istrati și, în general, în foarte multe romane franceze care aparțin *fin du siècle*-ului. Vom examina în continuare reprezentarea lui Odette în ciclul proustian.

Odette de Crécy și dialectica seducției

În ciclul proustian, trebuie să menționăm de la început, Odette nu este tratată ca o prostituată vulgară, ceea ce s-ar fi numit în Grecia antică *pornai* (de unde vine și termenul nostru pentru pornografie) sau în Roma antică *lupa*, denumirea uzuală din limbajul cotidian pentru cel mai de jos tip de prostituată (Stumpp 2012: 25). Deși lectorul realizează, de la bun început, că este o femeie întreținută, toate descrierile adiacente sunt oarecum voalate, eufemistice, cum este, de altfel, și actul sexual în sine, denumit prin

² În acest sens, o diferență între prostituata propriu-zisă și curtezană operează Ian Graham: „Curtezanele și amantele acceptau bani și/sau proprietăți în schimbul serviciilor lor, dar nu se considerau niște prostituate. În prostituție există o relație directă între bani și sex, dar pentru curtezane și amante nu exista nici un astfel de schimb direct, nici o plată pentru actul sexual în sine” (Graham 2015: 9). Mai mult, depinzând de talentul și rangul lor, curtezanele puteau ajunge să dobândească un statut aparte, de sfātuitoare la curtea regală, puteau determina anumite schimbări în peisajul politic și puteau, prin intermediul acestei ocupații, să își croiască o situație diferită de a soțiilor, care, într-un fel sau altul, erau claustrate în casă, nu participau la discuții importante dintre soții lor și demnitari și nu aveau o foarte mare capacitate decizională. În studiile feministe, această perspectivă, care aduce în prim-plan subversivitatea ocupației și respingerea rolului de gen este clasificată ca reprezentând *empowerment*-ul.

intermediul florii de *catleya*, artificii literare prin care vocea auctorială încearcă să reprezinte tocmai situația distinctă a personajului, pentru că, spre exemplu, atunci când vine vorba de Rachel, apar descrieri și apelative care nu lasă loc interpretării, cum ar fi mențiunea faptului că naratorul o întâlnește într-un bordel și descrierea ei ca „târfă”, cu valoarea de 20 de cenți.

De fapt, Odette este asimilată mai mult unui statut privilegiat, acela de curtezană, de femeie demimondenă, și tocmai de aceea nici nu există în roman o relație directă între serviciul sexual și plată pentru actul sexual în sine³. Deși nu atât de cultivată precum o curtezană, Odette are, totuși un comportament mult mai rafinat decât o prostituată stradală, o anumită știință a seducției⁴, aparține micului nucleu al Verdurinilor, nu unui bordel, oscilând într-o dialectică a evidentului și ambiguității. Totuși, un cert exotism primează și în atracția lui Swann față de ea, concretizat în interesul acestuia față de micul grup, ale cărui femei îi fuseseră, până atunci, inaccesibile tocmai pentru că nu frecventa asemenea cercuri sociale:

„Firește, micul nucleu n-avea nicio legătură cu societatea pe care o frecventa Swann, și niște mondeni autentici ar fi găsit că nu merită osteneala să ocupe în societate o situație excepțională ca a lui, pentru ca să fii prezentat Verdurinilor. Dar lui Swann îi plăceau atât de mult femeile, încât din ziua în care cunoscuse aproape toate femeile din aristocrație și nu mai avea nimic de învățat de la ele, nu mai ținuse la acele acte de naturalizare, care erau aproape ca niște titluri de noblețe, pe care i le acordase foburgul Saint-Germain, decât ca la o valoare de schimb. [...]. Căci dorința sau dragostea îi dădeau atunci un sentiment de vanitate de care era acum scutit în deprinderea vieții [...] și care-l îmboldea să strălucească în ochii unei necunoscute de care se îndrăgostise, cu o eleganță pe care singur numele de Swann n-o implica. Manifesta această dorință mai ales dacă necunoscuta era de condiție umilă. Căci, după cum un bărbat inteligent nu se va teme că va părea prost altui bărbat inteligent, un bărbat elegant nu se va teme că eleganța sa va fi nesocotită de un mare senior, ci de un mitocan“ (Proust 2008: 206-207, I).

³ Deși în trecut, Odette frecventase bordeluri, așa cum reiese din scrisoarea anonimă pe care o primește Swann în seara în care ar fi trebuit să ia prânzul cu Președintele.

⁴ În sensul în care ne bazăm pe faptul că ea îi atrage atenția lui Swann, personaj destul de blazat, putem fi de acord cu afirmația lui Gabriel Liiceanu, conform căreia seducția implică întotdeauna o anumită doză de putere: „[...] *un seducător este un personaj care te ia deoparte, unul care te duce în partea în care vrea el.* [...] Seducția este, desigur, o formă de putere. De vreme ce pot să duc pe cineva de partea de care vreau eu sau de vreme ce-l pot convinge să meargă de acea parte înseamnă că am asupra lui putere. Dar puterea este prin esența ei ambiguă. Cel care are putere o are în măsura în care este liber și el nu poate supune decât în măsura în care este *mai liber* decât cel pe care îl supune” (Liiceanu 2013: 155-157).

Atunci când o cunoaște, tendința proustiană către imaginație, amintită anterior, primează, pentru că la prima vedere nu i se pare nimic deosebit, nu îl atrage și nici nu o găsește deosebit de fermecătoare, dar totuși, se va îndrăgosti de ea și, în final, se va căsători cu ea:

„[...] îi apăruse lui Swann desigur nu lipsită de frumusețe, dar de un soi de frumusețe la care rămânea indiferent, care nu-i inspira nicio dorință, ba îi pricinuia chiar un fel de repulsie fizică, o femeie din acelea destul de obișnuite, dar deosebite pentru fiecare și opuse tipului pe care-l cer simțurile noastre“ (Proust 2008: 211, I).

Înfățișată ca o demimondenă versată, abilă și capabilă de manipulări și șantaje, Odette va reuși să îl mențină pe Swann într-o perpetuă stare de gelozie, primind diverși amanți în apartamentul ei chiar și când știa sau bănuia că Swann urmărea trăsura și era chiar afară, privind de peste drum. Începând cu indiferența, continuând prin gelozie furibundă și sfârșind într-o și mai mare indiferență domestică ani mai târziu, așa ne este prezentat parcursul amoros al lui Swann, și poate atracția unui bărbat educat și cultivat pentru o curtezană ar părea la început de neînțeles, dar aici intervine, desigur și contextul. Într-un studiu dedicat emergenței modernismului, *The Painting of Modern Life*, T.J. Clark evidențiază un aspect important: curtezana era, în acea perioadă,

„[...] o categorie, un fel de percepție și de reprezentare, reiterând o cultură pariziană în schimbare: [...] ea era forma necesară și concentrată a Femeii, a dorinței, a modernității... un căpitan al industriei tinereții și iubirii“ (Clark 1999: 110).

Naratorul o numește când „demimondenă”, sugerând, prin apelativ, munca de noapte a prostituatei dar și conștiința unei burghezii care marginalizează și stigmatizează clasele de jos, – când „cocotă”, un alt apelativ denigrant: în studiul său, *Grandes Horizontales*, Virginia Rounding operează distincția de rigoare: „cocotă” era termenul utilizat pentru a desemna o femeie care nu reușise încă să atingă nivelul mai înalt, de curtezană. Flaubert observa, pe bună dreptate, că „în Parisul anilor 1870 totul era fals: armată falsă, politică falsă, literatură falsă, credit fals și chiar curtezane false” (Clark 1999: 111).

Și, așa cum va scrie și autorul romanului *À rebours* paisprezece ani mai târziu, tocmai această falsitate pozând în autenticitate era chintesența *fin de siècle*. Conform argumentației Cynthiei Gamble în *The Cambridge Companion to Proust*, „Odette rămâne un monument pentru *Belle Epoque*, la sfârșitul romanului lui Proust” (Gamble 2002: 9), mai ales luând în

considerare și faptul că se va găsi plasată în mijlocul unei *cause célèbre*, afacerea secolului⁵. Totuși, unul dintre cele mai importante aspecte în opera proustiană rezidă în faptul că prezintă un traseu al seducției și al iubirii în cariera unei foste prostituate – până atunci, romanele timpului se mărginiseră la a prezenta „strălucirea și suferințele” lor (pentru a relua o formulă balzaciană), iar când iubirea își făcea, totuși, loc, precum în *Dama cu camelii*, lucrurile luau o întorsătură tragică. Cum se manifestă, deci, această dialectică a seducției? Cum ajunge Odette să devină Madame Swann în condițiile în care făcea parte dintr-o clasă marginalizată, discreditată și ironizată și cum se prezintă – în condițiile unei modernități emergente – sentimentul iubirii în opera lui Proust? Sunt câteva dintre întrebările la care voi încerca să răspund (în măsura în care îmi permite spațiul acestei lucrări).

Înainte de toate, ar trebui să răspundem însă la o altă întrebare, și anume – reprezenta Odette o clasă marginală din punctul de vedere al vizibilității, sau este doar efectul unei marginalizări a profesiei? Pentru aceasta, trebuie să vedem cum erau privite femeile în general în societatea franceză a veacului, iar studiile critice arată, de cele mai multe ori discrepanțele de gen și asupra percepției genului; așa cum întrevădem și din opera lui Proust, discuțiile din saloane erau chiar și ele supuse discriminării și segregării pe sexe, femeile fiind, de cele mai multe ori, purtătoarele unor conversații frivole, bazate pe intrigi și malițiozități, în timp ce bărbații erau cei preocupați de „starea națiunii”, cei care puneau în discuție statutul și axiologia operei de artă, în general, depozitarii „cunoștințelor serioase”.

Siân Reynolds remarca faptul că și reprezentarea iconografică parcurgea un traseu al demonetizării femininului, al claustrării acestuia în sfera domestică: „ideologia republicană din *fin-de-siècle* vedea rolul femeilor în societate ca fiind unul explicit reproductiv, așa cum o făcuse și republica iacobină cu o sută de ani în urmă”, în acest sens, „statul francez cerându-le femeilor să producă cetățeni, nu să fie cetățeni” (Reynolds 2004: 186).

În același timp, frivolitatea domina încă percepția femininului, în semn de *pattern* reprezentativ: statuia denumită *La Parisienne*, o emblemă a Expoziției Universale de la 1900, a devenit și un reper feminin replicat în imaginea tuturor monumentelor care încep să asalteze Parisul, numai că exista o deosebire între statuile care circumscriu sexul masculin și cele care

⁵ Am putea adăuga, nu fără urmă de ironie, că ea este emblematică și astăzi, mai ales având în vedere că publicația spaniolă *Numismático Digital* a anunțat un proiect cultural inițiat de Casa monetară franceză, ce presupune emiterea unor monede care să înfățișeze personaje legendare ale literaturii franceze, prima dintre ele prezentând-o pe Nana, iar o alta, cu valoare nominală de 50 de euro, chiar pe Odette. A se vedea <http://www.numismaticodigital.com/noticia/6861/ultima-hora/odette-de-crecy-de-marcel-proust.html>.

înfățișează imaginile alegorice feminine – „ele reprezentau ori bărbați îmbrăcați complet, precum politicieni, oameni de știință, eroi ai Republicii, ori femei mai puțin îmbrăcate, pe post de alegorii ale Republicii”, prezentate ca *fashionable* și frivole, astfel încât Reynolds decretează că „în iconografia specifică *Belle Epoque*, femeile erau în mod esențial decorative” (*Ibidem*). Odette incarna, deci, o ideologie imagologică (nefiind marginală din punctul de vedere al vizibilității, din moment ce bordelurile franceze atingeau apogeul), marginalizarea ei, ca femeie de moravuri ușoare, frivolă reprezintă o repercusiune a duplicității privirii din partea claselor favorite⁶.

Se înțelege, astfel, disprețul inițial cu care o privește Swann și lipsa de interes erotic din partea acestuia. Ceea ce îl atrage ulterior, însă, este tocmai ceea ce în îndepărtase la început – „relația prinde contur, mai ales datorită disponibilității femeii, exersată în arta seducției” (Ardelean 2017: 91). Din această artă face parte și capacitatea femeii demimondene de a-l atrage pe bărbat în interiorul micului grup din salonul Verdurinilor, Odette punând astfel în aplicare un scenariu concentrat pe binomul disponibilitate/inaccesibilitate; în același timp, pe măsură ce Odette avansează pe scara socială datorită relației cu Swann, acesta din urmă ajunge să preia din moravurile și comportamentul clasei pe care o disprețuiește – prezentat ca rafinat, selectiv și extrem de critic, se transformă, cuprins de gelozie, într-un *peeping Tom*, spionându-și amanta de pe trotuar și ascultând pe la uși. Ceea ce determină această schimbare de perspectivă și de manieră comportamentală este obsesia pentru adevăr (care îi va bântui în relațiile lor și pe baronul de Charlus, dar și pe Saint-Loup), corelată cu gelozia, unul dintre aspectele emblematice din *În căutarea timpului pierdut*.

Deși la prima vedere Odette nu pare genul de persoană care să exercite atracție asupra unui bărbat precum Swann, cel puțin nu o atracție care să se cristalizeze într-o certă stabilitate, în capitolul dedicat analizei iubirii în cadrul romanului proustian, Simon May oferă o posibilă explicație asupra faptului:

„*Tipul* persoanei pe care o iubim [...] este determinat de firea noastră deja formată, care caută ființe ori la polul opus, ori complementare ei. [...]

⁶ Situația nu este singulară, ea nu se reduce la peisajul francez prin excelență, ci reprezintă o manieră de raportare a indivizilor din sec. XIX-XX în genere, prostituția cunoscând o certă expansiune pe tot cuprinsul Europei Occidentale, iar economia dorinței este și ea supusă unei priviri lipsită de onestitate: „[...] viziunea unei morale triumfătoare nu corespunde cu ipocrizia burghezilor care, fascinați de goana socială și de presupusa animalitate a trupurilor de fete din popor, frecventează prostituatele, întrețin minidate și se delectează cu literatura erotică” (Corbin 2008: 165). Această descriere pe care Alain Corbin o realizează cu privire la mentalitatea britanică este aplicabilă și în cazul francez, clasele burgheze și aristocrate oscilând, astfel, între „o logică a dorinței și a repulsiei”.

Omul cultivat s-ar putea să fie în căutarea unei persoane necultivate, sensibilul s-ar putea să vrea o ființă insensibilă, nervosul poate tânji după o ființă calmă” (May 2014: 272).

Opera lui Proust reușește să imprime, astfel, o analiză complexă asupra imaginii prostituatei, care să nu fie tributară nici segmentului victimizant și nici aceuia demonizator, care o reduce pe aceasta la statutul de simplă vampă, de femeie de tip *succubus* – Odette fascinează prin însăși umanul cu care este creionată personalitatea ei, chiar dacă ea nu reprezintă, în esență, o îndepărtare de dogma socială, așa cum am arătat în rândurile anterioare; tocmai de aceea și traseul erotic al relației cu Swann urmează o traiectorie tipic umană, de la sentimentul de îndrăgostire, atracție, până la cristalizare și, în cele din urmă, eșuare în platitudine, blazare și plictis⁷, astfel încât putem vorbi, chiar și în acest caz, de pierderea ființei iubite, în sensul eșuării într-o domesticitate liniștită:

„Asediată și mistificată de nenumărate iluzii, asocieri și amintiri, iubirea se dezvăluie ca dialectică fără remușcări a angoasei și a dezamăgirii, a speranței și a plictisului, a încântării și a spaimii, dialectică manifestată într-un fel de atașament de durată numai prin pierderea finală a ființei iubite“ (May 2014: 266).

Simbolul floral – *catleya* – reprezintă, în acest context, atât erotismul de început, atracția irațională, cât și, poate mai important, condiția personajului feminin de cocotă, demimondenă abilă, seducătoare, care își depășește ulterior statutul, devenind soție, mamă, un ideal republican prin excelență, o *cortigiana onesta*.

Transformarea acestui act incipient delimitează, în esență, arealul dintre erotism și sexualitate, așa cum este el reiterat și de Octavio Paz:

„[...] actul sexual exprimă mereu același lucru: reproducerea. Erotismul e sex în acțiune, dar, fie că o deviază, fie că o neagă, el suspendă finalitatea funcției sexuale. În cadrul sexualității, plăcerea servește procreării; în ritualurile erotice, plăcerea e un scop în sine sau are scopuri diferite de cel al reproducerii” (Paz 2017: 12-13).

Catleya dispare astfel, făcând loc vieții casnice și transpunând-o pe Odette într-o ordine firească a lucrurilor, stabilită cu rigurozitate de parametrii unei societăți uniformizatoare – Swann nu scapă nici el acestui

⁷ De altfel, chiar așa este descrisă iubirea în opera proustiană de către Simon May – „Iubirea ca spaimă și plictis”.

deziderat al imaginii bărbatului cu un statut clar, în cele din urmă, după ce iluzia iubirii pentru Odette se disipează, regretă angajarea într-o relație cu o femeie care nu îl atrăgea și nu reprezenta un ideal personal:

„[...] exclamă în sinea lui cu acea grosolănie intermitentă care se ivea iarăși la el îndată ce nu mai era nenorocit și pe care totodată nivelul moralității sale o cobora: „Când te gândești că am pierdut ani din viața mea, că am vrut să mor, că mi-am închinat dragostea cea mai mare unei femei care nu-mi plăcea, care nu era genul meu!” (Proust 2008: 395, I).

Dacă translăm la o scală mai mare, putem vedea în Odette o emblemă a societății franceze a veacului, care, în primele decenii reiterează vibrația, pasiunea, creativitatea, vitalitatea pentru ca, în cele din urmă, să afișeze „sentimentul unui sfârșit”⁸, eșuarea în *spleen* și comoditate, depășind un secol al salonului, decadenței și artificialului estetic pentru a ajunge, într-o formulă cioraniană, la „urâtul clarității”⁹ (Cioran 2011: 25).

Acest paradox este reiterat nu doar de iconografia vremii (așa cum am menționat anterior), ci și de revistele franceze din *Belle Epoque*; într-un efort continuu de a susține o imagine prevalentă a femeii moderne, acestea nu reușeau decât să construiască noi paradigme ale ambivalenței, în timp ce publicul feminin devenea din ce în ce mai obsedat de ideea principală, *having it all*, așa cum specifică și Rachel Mesch, analizând reviste precum *Femina* și *La Vie Hereuse*, care, în această perioadă de profundă schimbare socială și culturală,

„adoptau o poziție contradictorie cu privire la femeia modernă, înfățișând-o ca progresivă în lupta pentru egalitate, dar, în același timp, conservatoare în ceea ce privește acceptarea diferențelor convenționale de gen, care presupuneau prezența unui soț, a unei familii împlinite și a unei case frumoase” (Mesch 2013: 3-4).

Fascinația lui Swann față de Odette rezidă în misterul inițial pe care îl degajă persoana ei, însă eșecul pe termen lung este cauzat de însăși viziunea proustiană asupra dragostei, așa cum este ea descrisă de Octavio Paz:

⁸ Utilizez, aici, titlul unui volum semnat de Julian Barnes.

⁹ Scriind despre Franța, Cioran descrie atât elementele care primează în secolul al XVIII-lea, cât și consecințele unei dispariții a vitalității: „Secolul *cel mai francez* este al XVIII-lea. E salonul devenit univers, e veacul inteligenței dantelate, al fineții pure, al artificialului plăcut și frumos”. Apoi: „Nu cred că așa ține la francezi dacă nu s-ar fi plictisit atât de mult în decursul istoriei lor. Dar urâtul lor e lipsit de infinit. E urâtul clarității. E oboseala de lucrurile *înfelese*” (Cioran 2011: 25).

„Dragostea este dorință de posedare și este și dărnicie; la Proust este doar dorință de posedare, de aceea viziunea lui despre dragoste este negativă” (*op cit.* 55). Dată fiind imposibilitatea de a posedea complet o ființă umană, Odette rămâne, pentru Swann, doar o fantasmă, însă una angrenată într-un joc al seducției atât de bine regizat încât personajul masculin nu realizează incongruența dintre aspirațiile sale și realitate decât târziu, când deja este la finalul acestui joc seductiv – mariajul.

BIBLIOGRAFIE

- Ardelean, Florin. 2017. *Seducția. Voluptate, cruzime și amăgire*. București: Eikon.
- Carter, William C. 2008. *Proust in Love*. New Haven and London: Yale University Press.
- Cioran, Emil. 2011. *Despre Franța*. Stabilirea textului, prefață și note de Constantin Zaharia. București: Humanitas.
- Clark, T.J. 1999. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. New Jersey: Princeton University Press.
- Corbin, Alain. 2008. „Întâlnirea corpurilor”, în Alin Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.). *Istoria corpului. II. De la Revoluția Franceză la Primul Război Mondial*. Traducere din limba franceză de Simona Manolache, Camelia Biholaru, Cristina Drahta, Giuliano Sfichi. București: Art.
- de Botton, Alain. 2013. *Eseuri de îndrăgostit*. Traducere de Oana Cristescu. București: Humanitas.
- de Botton, Alain. 2014. *Cum îți poate schimba Proust viața*. Traducere de Mihaela Ghiță. București: Vellant.
- Finch, Alison. 2001. „Love, Sexuality and Friendship”, în Richard Bales (ed.). *The Cambridge Companion to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gamble, Cynthia, „From Belle Epoque to First World War”, în Richard Bales (ed.). 2001. *The Cambridge Companion to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graham, Ian. 2015. *Vieți scandaloase. Curtezane, concubine și amante celebre*. Traducere de Ciprian Șiulea. Iași: Polirom.
- Ladenson, Elisabeth, „Sexuality”, în Watt, Adam (ed.). 2013. *Marcel Proust in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liiceanu, Gabriel. 2013. *3 eseuri. Despre minciună. Despre ură. Despre seducție*. București: Humanitas.

- May, Simon. 2014. *Istoria iubirii*. Traducere din limba engleză de Dana Ionescu. București: Nemira.
- Mesch, Rachel. 2013. *Having it all in the Belle Epoque. How French Women's Magazines Invented the Modern Woman*. Stanford: Stanford University Press.
- Paz, Octavio. 2017. *Dubla flacăară. Dragoste și erotism*. Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu. București: Humanitas.
- Proust, Marcel. 2008. *În căutarea timpului pierdut*. Vol. I. *Swann*. Traducere de Radu Cioculescu. București: Leda.
- Reynolds, Siân. 2004. „Albertine's Bicycle, or: Women and French Identity during the *Belle Epoque*”, in Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Views. Marcel Proust*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Rounding, Virginia. 2004. *Grandes Horizontales. The Lives and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans*. London: Bloomsbury.
- Samuels, Maurice. 2006. „Metaphors of Modernity: Prostitutes, Bankers, and Other Jews in Balzac's *Splendeurs et Miseres Des Courtisanes*”. *The Romantic Review* <https://www.questia.com/read/1G1-147466552/metaphors-of-modernity-prostitutes-bankers-and>. (Accesat la 15 martie 2017).
- Stumpp, Bettina Eva. 2012. *Prostituția în Antichitatea romană*. Traducere de Octavian Nicolae. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

VICTIMIZING BLACK INTEGRITY IN TONI MORRISON'S *THE BLUEST EYE*

Sorin CAZACU
Universitatea din Craiova
cazacu@hotmail.com

Abstract

The cosmogony of black identity is, in Toni Morrison's view, heavily indebted to women and their yielding though resilient nature. From the moment they enter life as notable appearances (both physically and psychologically) till the stance of their retirement, African American women play the role of binding agents on one hand between their own culture and the white culture, and on the other hand within their own families and communities. This article investigates how blackness is negotiated in Toni Morrison's *The Bluest Eye*, with a view to identifying sources of trauma, instances of racial, gender and class identity.

Keywords: *identity, race, gender, class, trauma*

Toni Morrison's novel *The Bluest Eye*, published in 1970, opens with a glimpse at the idyllic "Dick and Jane" primer prose which functions as an ironic frame for the entire novel's epic line. It creates a safe landscape of the American society as the standard for domestic behaviour and beauty:

"Here is the house. It is green and white. It has a red door. It is very pretty. Here is the family. Mother, Father, Dick, Jane live in the green-and-white house. They are very happy. See Jane. She has a red dress. She wants to play. Who will play with Jane? See the cat. It goes meow-meow. Come and play. Come and play with Jane. The kitten will not play. See Mother. Mother is very nice. Mother, will you play with Jane? Mother laughs. Laugh, Mother, laugh. See Father. He is big and strong. Father, will you play with Jane? Father is smiling. Smile, Father, smile. See the dog. Bowwow goes the dog. Do you want to play with Jane? See the dog run. Run, dog, run. Look, look. Here comes a friend. The friend will play with Jane. They will play a good game. Play, Jane, play." (Morrison, 7)

This primer prose is recurrent and it seems to gain impetus as the words began hurdling together:

Here is the house it is green and white it has a red door it is very pretty here is the family mother father dick and jane live in the green-and-white house they are very happy see jane she has a red dress she wants to play who will play with jane (Morrison, 7)

At its third occurrence the pace becomes uncontrollable:

Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddooritisveryprettyhereisthefamilymotherfatherdickandjaneliveinthegreenandwhitehousetheyareveryhappyseejanesheshasaredressshewants to play who will play with jane... (Morrison, 8)

A visual impression is created in order to bridge the familiar sincerity of the childhood version and the anarchy of the second and third visitations. Later, fragments of the uncontrollable version are used as chapter openings to remind of the contrast between this omnipresent milled-class myth and the tragic disintegration of the novel's protagonist, Pecola Breedlove and her family, who prove themselves in the impossibility of reaching their most dear dream myth.

The double jeopardy of being both poor and "ugly" excludes Pecola, or any equally "ugly" male or female, from sharing in whatever social or economic rewards that may be offered. From "Autumn", the novel shifts to "Winter" and the chapters therein detail the cold, sterile undercurrents within the community. It is a relatively new Northern black neighborhood which, in its physical and psychic disengagement from the South, is attempting to reestablish some reified social order. But their basis for continuity patterns a white, bourgeois social model that, for Morrison, denies all "passions" and "human emotions" (Morrison, 68) in black life. The narrator recalls the urban black woman's adaptive development with scathing description:

"They go to land-grant colleges, normal schools, and learn how to do the white man's work with refinement: home economics to prepare his food; teacher education to instruct black children in obedience; music to soothe the weary master and entertain his blunted soul. Here they learn the rest of the lesson begun in those soft houses with porch swings and pots of bleeding heart: how to behave. The careful development of thrift, patience, high morals, and good manners. In short, how to get rid of the funkiness.

The dreadful funkiness of passions, the funkiness of nature, the funkiness of the wide range of human emotions.” (Morrison, 68)

In this passage Morrison laments the lack of sensuality and spontaneity in the lives of these dispossessed, Northern black women. It accentuates the emotional void which has been precipitated by the tremendous influence of the white, social model. Implied within her lament, in the denial of “this Funk” is an alternative social code that, within the novels’ context, has been repressed. This alternative code is encompassed within the historically enriched social theories of Bethel’s “woman-identification” and Ogunyemi’s womanism which, for Morrison, translates into what she calls the “neighborhood”; as she tells Robert Stepto:

And there this life-giving, very, very strong sustenance that people got from the neighborhood. One lives, really, not so much in your house as you do outside of it. Within the ‘compounds’, within the village, or whatever it is (Stepto, 474):

But in the explicit neighborhood of *The Bluest Eye* there lives instead “one such girl from Mobile ... who does not sweat in her armpits nor between her thighs, who smells of wood vanilla . . . Her name is Geraldine” (70-71). Geraldine, her husband, Louis, and her son, Louis Junior, are, as Geraldine tells her son, “colored people”; and she explains to him the difference between “colored people” and “niggers”: “They were easily identifiable. Colored people were neat and quiet; niggers were dirty and loud” (71). In Geraldine we see the status quo personified; she embodies the community’s strictly codified caste system; and into this “compound” wanders Pecola who is positioned here as both an oppositional and connective force within the novel.

Claudia’s journey towards the discovery of self is defined by economic fear and social prejudice, which are, in her case, universal. She formulates her personal theory of the ultimate terror, which she identifies as “the threat of being outdoors” (Morrison, 11). This menace was aiming all the members of her community and it could have various sources, all related to the allurements of excess. The exhaustion of resources such as food or coal, or the indulgence in gambling or drinking could lead to anyone’s eviction from their own home. Claudia is sympathetic with those who end up outdoors after their landlords put them there because, as she explains, “you could not control your income”. This stance of acceptance is opposed by the outrage she feels for people who put their own kind outdoors, which she calls “a crime”.

Yet Claudia continues going beyond this surface and explains in detail her theory of the outdoors:

There is a difference between being put *out* and being put *outdoors*. If you are put out, you go somewhere else; if you are outdoors, there is no place to go. The distinction was subtle and final. Outdoors was the end of something, an irrevocable, physical fact, defining and complementing our metaphysical condition. Being a minority in both caste and class, we moved about anyway on the hem of life, struggling to consolidate our weaknesses and hang on, or to creep singly up into the major folds of the garment. Our peripheral existence, however, was something we had learned to deal with – probably because it was abstract. But the concreteness of being outdoors was another matter – like the difference between the concept of death and being, in fact, dead. Dead doesn't change, and outdoors is here to stay. (Morrison, 11)

She defines again the borderline psychology of Pecola's people, namely "a minority in both caste and class", and touches on the idea of cultural negotiation. Through Claudia's words, Morrison locates the home space of Pecola's kind on the "hem of life". Further on she explains that the Afro-American people learned how to deal with this "peripheral existence" motivating that they saw it as "something abstract". The shock comes when they are faced with vicissitudes of exclusion from both worlds, when they feel neither rejection nor indifference. Claudia sees this as the difference between "the concept of death" and "being dead".

A possible way through which Pecola could better negotiate her position and thus transgress her world of periphery would be to augment her beauty. For her, the quintessence of aesthetic perfection is to have blue eyes and thus she entwines herself around the dream of changing her anatomic appearance:

Pretty eyes. Pretty blue eyes. Big blue pretty eyes. Run, Jip, run. Jip runs, Alice runs. Alice has blue eyes. Jerry has blue eyes. Jerry runs. Alice runs. They run with their blue eyes. Four blue eyes. Four pretty blue eyes. Blue-sky eyes. Blue like Mrs. Forrest's blue blouse eyes. Morning-glory-blue-eyes. Alice-and-Jerry-blue-storybook-eyes. (Morrison, 34 - 35)

The primer prose is now focused on Pecola's obsessive wish for blue eyes, which has both a conjuring and a descriptive function. Pecola's insistence on something which cannot be reached speaks, on one hand, of her idealism and resilience, and, on the other hand, refers to the author's desire to negotiate Afro-American status with the dominant culture. The

“blue eyes” are not to be seen as a means of acculturation of Pecola’s people but as a bridge between the two cultures. Pecola wants her blue eyes because she wants to be noticed by both worlds she is not granted access to: her African American community and the dominant white community. Thus, “the blue eyes” can be replaced here with the moment of truce between the two cultures, a goal which is worth waiting for.

Each night, without fail, she prayed for blue eyes. Fervently, for a year she had prayed. Although somewhat discouraged, she was not without hope. To have something as wonderful as that happen would take a long, long time. (Morrison, 35)

Apart from this metaphysical desire to transgress into the realm of acceptance by enhancing aesthetic appearance, Morrison continues on the idea of possession as a way of empowerment. She introspects Pecola’s mind to reveal that for her, this act of ownership represents another channel of negotiation. In Pecola’s view, owning simple things, feelings or memories makes her belong to her world.

She owned the crack that made her stumble; she owned the clumps of dandelions whose white heads, last fall, she had blown away; whose yellow heads, this fall, she peered into. And owning them made her part of the world, and the world a part of her. (Morrison, 36)

But it is the agony of dispossession, both physical and psychological, which determines Pecola to wish with such ardor for her blue eyes. The scene in which she goes to the corner shop to buy herself a candy is relevant to her theory of the outdoors. By describing the moment when the shopkeeper and Pecola interact, Morrison alludes to Ralph Ellison’s concept of invisibility. The aged white immigrant storekeeper does not look into Pecola’s eyes even though she tries hard to make that happen. Morrison creates a new hybrid space to place the contact between Pecola and the shop owner, or the absence of it, and that is “between retina and object” or “between vision and view”. This attitude is explained by the fact that even though he was white and had blue eyes, the owner was himself an immigrant who lived all his life with the feeling of emptiness, which made him loose even his curiosity.

Pecola realizes then that the color of her skin stands as a barrier between her and the white business owner who, from a higher but fragile economic position, chooses not to look into her eyes. This gesture represents

for Pecola not an act of rejection but an act of cowardness and resignation on the part of the storekeeper.

She looks up at him and sees the vacuum where curiosity ought to lodge. And something more. The total absence of human recognition – the glazed separateness. She does not know what keeps his glance suspended. Perhaps because he is grown, or a man, and she a little girl. But she has seen interest, disgust, even anger in grown male eyes. Yet this vacuum is not new to her. It has an edge; somewhere in the bottom lid is the distaste. She has seen it lurking in the eyes of all white people. So. The distance must be for her, her blackness. All things in her are flux and anticipation. But her blackness is static and dread. And it is the blackness that accounts for, that crates, the vacuum edged with distaste in white eyes. (Morrison, 37)

In the end she timidly points her finger towards the lollypop she wanted to buy and which equates now with a child's treat but also functions as a metonymy for a black kid's desire to surpass his/her condition – a sort of a passport to a better life. In her way, Pecola sees not only the barrier of her skin colour but also the barrier of her age and the fact that she is a girl, i.e. the gender barrier. Still, she believes that it was her "blackness" that produced the distance/vacuum in Mr. Yakobowski's eyes.

With the same attention to details and the same chromatic interest, Toni Morrison designs the hibernal portrait of Claudia's father. His eyes are compared to "a cliff of snow" which is on the verge of starting an avalanche, only to be tempered by his eyebrows which look like "black limbs of leafless trees". This whole passage is bearing the mark of winter, a season normally associated with snow therefore whiteness. The other colors used in this descriptive excerpt are black and yellow, where black prompts the opposition with white and yellow is associated with the sun and fire:

My daddy's face is a study. Winter moves into it and presides there. His eyes become a cliff of snow threatening to avalanche; his eyebrows bend like black limbs of leafless trees. His skin takes on the pale cheerless yellow of winter sun; for a jaw he has the edges of a snowbound field dotted with stubble; his high forehead is the frozen sweep of the Erie, hiding currents of gelid thoughts that eddy in darkness. Wolf killer turned hawk fighter, he worked night and day to keep one from the door and the other from under the windowsills. A Vulcan guarding the flames, he gives us instructions about which doors to keep closed or opened for proper distribution of heat, lays kindling by, discusses qualities of coal, and teaches us how to rake, feed, and bank the fire. And he will not unrazor his lips until spring. (Morrison, 48)

Morrison portrays the ideal father figure to contrast the hibernal element, as if in a continuous struggle for survival. The father's efforts to keep the family united and away from troubles makes her associate him with a wolf hunter, a hawk fighter and, in the end, a Vulcan – the Roman god of fire. If we metaphorically read winter as the dominant culture, for Claudia, the lessons in controlling the fire represent the ultimate art of survival. Whether she will learn how to rake, feed and bank the fire, she may be able to reach the spring and thus pass over her knowledge. Her father's lessons on how to cope with fire in order to protect the family from the frozen winter is another indication to the status of the African American community. Claudia's people are advised not to accept subordination but to try to designate their own space in which they can grow by their own customs and traditions. The urge therefore is to try to embrace winter and its harshness and learn how to live with it instead of totally rejecting it.

Using the same source of metaphorical language, Morrison sketches the portrait of a new student who came to Claudia's school and who attracted everyone's interest from the first time she stepped into the neighborhood. This time she sees spring in the girl's eyes, her skin is like summer and her walk like autumn.

There was a hint of spring in her sloe green eyes, something summery in her complexion, and a rich autumn ripeness in her walk. (Morrison, 48)

Again, Toni Morrison is entering a realm of negotiation, of hybridism, as she notices a hint of spring in the girl's eyes, which is a season of transition from winter to summer, and she repeats the technique in the autumn-like walk. Therefore, Morrison does not place the winter-like father figure and the summery-like new student in total opposition but she creates bridges through which the two representatives of different worlds can interact.

But Morrison is more vehement when she places Pecola in relation with her own community. In fact she is fiercely scapegoated, her defects are hyperbolized and she is continuously compared with white standards of beauty. She is placed on the lowest position on the social ladder through the routines that make up their daily lives, such as schoolyard games. Pecola's peers use this strategy in order to feel better about themselves and buy time to cover their own deficiencies and complexes:

“Black e mo. Black e mo. Yadaddsleepsnekked. Black e mo black e mo ya dadd sleeps nekked. Black e mo...”

They had extemporized a verse made up of two insults about matters over which the victim had no control; the color of her skin and speculations on the sleeping habits of an adult, wildly fitting in its incoherence. That they themselves were black, or that their own father had similarly relaxed habits was irrelevant. It was their contempt for their own blackness that gave the first insult its teeth. They seemed to have taken all of their smoothly cultivated ignorance, their exquisitely learned self-hatred, their elaborately designed hopelessness and sucked it all up into a fiery cone of scorn that had burned for ages in the hollows of their minds – cooled – and spilled over lips of outrage, consuming whatever was in its path. They danced a macabre ballet around the victim, whom, for their own sake, they were prepared to sacrifice to the flaming pit. (Morrison, 50)

It is thus obvious that Morrison intends the scapegoating of Pecola as a microcosm of the larger scapegoating process necessary for the negotiation of a narrative of national innocence. It is relevant to recall Claudia's commentary on scapegoating ends the novel:

“all of us—all who knew her—felt so wholesome after we cleaned ourselves on her. We were so beautiful when we stood astride her ugliness. Her simplicity decorated us, her guilt sanctified us, her pain made us glow with health, her awkwardness made us think we had a sense of humor. Her inarticulateness made us believe we were eloquent. Her poverty kept us generous... We honed our egos on her, padded our characters with her frailty, and yawned in the fantasy of our strength. (Morrison, 159)

Thus, Claudia links the transference of the town's self-hatred onto a hyperembodied Pecola to the widespread scapegoating of Blacks in The United States, concluding, “The land of the entire country was hostile” (Morrison, 160).

This attitude is brought to the extremes by Geraldine who tries to control her son's playmates and activities in such a way that he becomes sadistic. He takes pleasure in torturing Pecola and brutally kills his own cat to put Pecola in a dangerous position. Despite efforts to gain subject status through mimetic attitudes and identification with the dominant social order, African Americans do not overpass the status of others. Their morbid indulgence in victimization or the objectifying of their own peers for gaining subjectivity threatens their position. Claudia realizes that her own community together with the white society are “bad for certain kinds of flowers” and that “the victim had no right to live” (Morrison, 206). Thus, although “the primary function of the black community is that of protecting its members”, Pecola's community betrays her badly. Pecola evades to a

realm where she can be “beautiful,” a realm of pure fictional integrity, where she can reach the object of her desire – the blue eyes.

Geraldine is very thorough in explaining to her son Junior the difference between colored people and niggers, demonstrating that she is not far from Pecola in her desire to identify with the white ideals. The efforts to cut boys’ hair short to avoid the aspect of wool and the treatment of skin during the winter to prevent its ashening effect are examples of her negotiating attitude.

They were easily identifiable. Colored people were neat and quiet; niggers were dirty and loud. He belonged to the former group: he wore white shirts and blue trousers; his hair was cut as close to his scalp as possible to avoid any suggestion of wool, the part etched into his hair by the barber. In winter his mother put Jergens Lotion on his face to keep the skin from becoming ashen. Even though he was light skinned, it was possible to ash. The line between colored and nigger was not always clear; subtle and telltale signs threatened to erode it, and the watch had to be constant. (Morrison, 67-68)

Even Pecola’s mother acts in the same way when an incident happens in the house where she works for a white family. Eager to defend her status as a good servant, she beats her daughter but hushes the white kid:

The little girl in pink started to cry. Mrs. Breedlove turned to her. “Hush, baby, hush. Come here. Oh, Lord, look at your dress. Don’t cry no more. Polly will change it.” She went to the sink and turned tap water on a fresh towel. Over her shoulder she spit out words to us like rotten pieces of apple. “Pick up that wash and get on out of here, so I can get this mess cleaned up.” (Morrison, 85)

Mrs. Breedlove seems to be very happy with her white job. The mere fact that she can be in the Fishers’ house, being able to tacitly admire their possessions, gives her immense satisfaction. The same as Pecola wishes for blue eyes to transgress her black condition, her mother needs to be in the presence of fine linens and silk draperies to feel complete.

“It was her good fortune to find a permanent job in the home of a well-to-do family whose members were affectionate, appreciative, and generous. She looked at their houses, smelled their linen, touched their silk draperies, and loved all of it. The child’s pink nightie, the stacks of white pillow slips edged with embroidery, the sheets with top hems picked out

with blue cornflowers. She became what is known as an ideal servant, for such a role filled practically all of her needs. When she bathed the little Fisher girl, it was in a porcelain tub with silvery taps running infinite quantities of hot, clear water.” (Morrison, 89-90)

The difference between Pecola and her mother is that Pecola is ready to change herself radically whereas Mrs. Breedlove fully embraces her subordinate condition and only asks to be allowed access to the white world. She accepts the status of an “ideal servant” because, as she explains, that role satisfied all her wishes. She lives a dual life, being forced to divide her existence between a world of illusion where she is just an accessory and the real world where she is wife and mother.

“More and more she neglected her house, her children, her man – they were like the afterthoughts one has just before sleep, the early-morning and late-evening edges of her day, the dark edges that made the daily life with the Fishers lighter, more delicate, more lovely.” (Morrison, 99)

Thus it can be said that Mrs. Breedlove is one of Morrison’s characters who strike a cultural truce with the dominant culture. She offers her total devotion in exchange of the permission to use the Fishers’ household facilities, even if not for her own interest. The ultimate sign of surrender is the acceptance to have her name altered by the white family: “They even gave her what she had never had – a nickname - Polly” (Morrison, 99). In the Fishers’ eyes Mrs. Breedlove is as valuable as a servant can ever be. She is appreciated for her hard work and the dedication with which she fulfills her daily chores.

“We’ll never let her go. We could never find anybody like Polly. She will *not* leave the kitchen until everything is in order. Really, she is the ideal servant” (Morrison, 99)

It is clear that the Breedlove family is definitively modified by the cultural environment in which they live. On one hand they are ostracized by the black community and on the other they are rejected by the white world. In a family where the mother is obsessed with white people’s lifestyle, the daughter finds refuge in her imaginary quest for blue eyes, the father seems to be more rational, though reckless and immature.

He seems to understand differently the relationship with the dominant culture, and one proof of that is Cholly’s image of God:

“God was a nice old white man, with long white hair, flowing white beard, and little blue eyes that looked sad when people died and mean when they were bad.” (Morrison, 108)

Cholly Breedlove is more lucid because he accepts his condition without many questions, while Pecola and her mother remain in their fantasy worlds and are never to achieve their wishes. In fact, their alienated pursuits keep them away from fully understanding their positions and from appreciating their beauty and self-worth. Because they are too much involved in trying to assimilate the white culture lands them in the impossibility to keep the pace with the realities of their own existence. Mrs. Breedlove remembers, “the onliest time I be happy seem like was when I was in the picture show.... White men taking such good care of they women, and they all dressed up in big clean houses with the bathtubs in the same room with the toilet. Them pictures gave me a lot of pleasure, but it made coming home hard, and looking at Cholly hard” (Morrison, 97). Instead of trying to accept her own life and adapt to her reality, Pauline learns to reject it, and she adopts an orderly but sterile life as a housekeeper.

In Pecola's case, feelings and actions are taken to the extreme. Overwhelmed by rejection and meanness from both black and white communities, she finds retreat in madness, starting to believe that her wish was actually granted and that she had blue eyes. This can be interpreted as a mechanism of defense that she triggers with a view to neutralizing all the contradictory interrogations that define her being. Although seen by the others – both white and black communities – as not the natural development of an existence, Pecola's refuge into the land of illusions stands as another metaphor for the accommodation of African-American self to the dominant white culture.

The effects of this never-ending transition from one cultural identity to another are distributed at all levels of African-American human development. It is relevant to note Morrison's expression of black hierarchy, as it is seen through the eyes of women. By placing the female figure at its core, she analyzes the structure, functions, layers and relations of interdependence within the African-American universe:

Then they had grown. Edging into life from the back door. Becoming. Everybody in the world was in a position to give them orders. White women said, “Do this”. White children said, “Give me that.” White men said, “Come here.” Black men said, “Lay down.” The only people they need not take orders from were black children and each other. But they took all of that and re-created it in their own image. They ran the

houses of white people, and knew it. When white men beat their men, they cleaned up the blood and went home to receive abuse from the victim. They beat their children with one hand and stole for them with the other. (Morrison, 108)

African American women liaise on a vertical axis, as part of their work under white “masters”, taking orders from children as well as grown-ups, but at the same time, they liaise on a horizontal axis, when they fulfill family duties and accept orders from their husbands. Performing all these tasks hardens them in such a way that they become resilient to otherwise unacceptable ordeals but it also modifies their perception of reality. They no longer read their lives in their own language but start developing the habit of translating them into the language of the dominant culture. In the process, they abandon and sometimes lose track of their own selves and adopt a visitant self which gives them a false impression of righteousness, value and safety. As Morrison points out, what remains is the freedom they feel after a life of hardship, at the age of senectitude, when their service is no longer necessary or wanted.

BIBLIOGRAPHY:

- Bethel, Lorraine. 1982. 'This Infinity of Conscious Pain': *Zora Neale Hurston and the Black Female Literary Tradition, But Some of Us Are Brave*, Gloria Hull, Patricia Scott and Barbada Smith, eds, Old Westbury, New York: The Feminist Press.
- Davis, Christina. 1994. *Interview. Conversations with Toni Morrison*. Ed. Danille Taylor Guthrie. Jackson: UP of Mississippi.
- Davis, Cynthia A. 1982. *Self, Society and Myth in Toni Morrison's Fiction*. *Contemporary Literature* 23.
- Morrison, Toni. 1970. *The Bluest Eye*. Holt, Rinehart and Winston, New York, Chicago, San Francisco.
- Ogunyemi, Chikwenye Okonjo. 1985. *Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English*. *Signs*, Vol.11, No.1.
- Stepto, Robert. 1979. *Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison*. In Michael S. Harper and Robert Stepto (eds), “Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art and Scholarship”, Urbana, IL,
- Willis, Susan. 1987. *Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison, Specifying: Black Women Writing the American Experience*. University of Wisconsin Press, Madison.

REPREZENTĂRILE ȘI PROBLEMATICA RĂZBOIULUI ÎN ROMANUL *ÎNTUNECAREA* DE CEZAR PETRESCU

Loriana-Corina CRÎNGUȘ

Doctorand, Școala doctorală a Universității din București
corina.popa1111@gmail.com

Abstract:

In this article we analyse some aspects of the issue of the novel *Darkness* by Cesar Petrescu. I started from historical events that are artistically mirrored in the novel. The theme of the war was one of the author's favorite themes. The novelist wanted to create a cycle titled *War and Peace* being integrated into the *Romanian Chronicles of the 20th Century*. We wanted to show that the hideous wound on Radu Comsa's face is an internal scar not only of his, but also of a generation of combatants during World War I, a cheated generation that could not be reintegrated when returning from the front in life.

Keywords: *the scar, mondenity, World War I, descriptive realism*

I. Fundalul romanului

„Tragedia fără nume”, cum numește Izabela Sadoveanu Primul Război Mondial – cu referire la romanul *Întunecare* de Cezar Petrescu–, a început în România, acum 102 ani, în august 1916, când țara a fost anunțată de mobilizarea generală, eveniment surprins admirabil în roman. Critica literară a considerat că romanul în discuție reprezintă cea mai valoroasă contribuție a scriitorului.

Chiar dacă datele reale din istorie, prezentate în romanul *Întunecare*, sunt cunoscute sau se pot obține cu ușurință din diverse surse, sunt necesare câteva precizări referitoare la evenimentele la care se referă autorul.

La 28 iunie 1914 era asasinat Franz Ferdinand, moștenitorul tronului austro-ungar, la Sarajevo (sârbii doreau unificarea slavilor de sud, și a slavilor care se aflau în Imperiu austro-ungar). La 28 iulie 1914 guvernul austro-ungar declara război Serbiei. Începe Primul Război Mondial. Austro – Ungaria (din care făcea parte Transilvania) nu învinge Serbia și în 1915 se aliază cu Germania și încearcă ocuparea Serbiei. Se aliază și trupele bulgare. Armata franceză de Răsărit vine în ajutorul sârbilor.

Regatul României se afla în neutralitate. Ministrul I. C. Brătianu decretează neutralitatea. În 1883 regele Carol I încheiase un acord secret de alianță cu Germania, guvernul află în 1914 de acest acord. Ferdinand I, urmașul la tron, se alătură Antantei. În august 1916 se decretează mobilizarea generală, România declară război Austro-Ungariei, se dorește eliberarea de sub ocupație austro-ungară a românilor din Ardeal (Cezar Petrescu surprinde discuțiile despre război ale diferitelor categorii sociale)

Bulgaria declară război României, în septembrie 1916 trece Dunărea, sparge apărarea românească (aspectul apare reflectat în roman). Armata română reușește să reziste până în noiembrie 1916. Armata germană intră în București. Guvernul, regele, populația părăsesc orașul și se stabilesc la Iași, linia de apărare se organizează pe Siret. La Iași tifosul exantematic seceră vieți omenești (apar imagini ale retragerii, ale aglomerării din Iași și ale bolii).

Aliații ruși sunt cei mai mulți pe pământul românesc în această perioadă istorică. În timpul iernii din 1916-1917, armata română se reface. În iulie 1917 începe asaltul la Mărăști, la 6 august la Mărășești, Oituz - 8 august. În aceste lupte românii înving trupele germane și austro-ungare. În Rusia sunt frământări interne și agitații bolșevice. La 8 noiembrie 1917 Lenin preia puterea politică în Rusia și rușii se retrag din război. Urmează Armistițiul umilitor pentru România, din 9 decembrie 1917. După 6 luni, regele Ferdinand ordonă reluarea luptelor. Germania va capitula.

Cezar Petrescu nu reconstituie evenimente istorice, autorul urmărește să analizeze și să descrie artistic imaginea țării și confruntarea personajului central, dar și a celorlalte personaje cu realitatea istorică europeană, confruntarea personajelor cu ele însele.

II. Personalitatea scriitorului în viziunea criticii literare

În urmă cu mai bine de șaptezeci de ani, Tudor Vianu, unul dintre cei mai autorizați critici ai artei scriitorilor români, remarca unicitatea operei lui Cezar Petrescu în *Arta prozatorilor români*, în capitolul *XII Romancierii (Al treilea realism)*. Personajele sunt numeroase, fiecare cu neîmpliniri. Spre deosebire de Balzac, Tolstoi și Flaubert care sunt într-o oarecare măsură indiferenți față de personajele lor, Cezar Petrescu îl prezintă pe Radu Comșa ca un personaj plin de lirism. Reprezentările realizate de autor cuprind un număr mare de situații și reacții sufletești. Criticul remarcă „estetismul modernist” (Vianu, 1981: 327), ca mijloc stilistic predilect, trimerile la arte, la științe, diversele asociații, exemplificate cu definiția dată de Luminița Vardaru pentru cuvântul Portugalia, citită din dicționar pe terasa Cazinoului, cu amintirile legate de Muzeul Oceanografic din Monaco, cu numele din mitologia greacă, cu „elemente puse la dispoziție de aluzia

literară, de arte, de științe, feluritele asociații” (ibidem) puse în gura personajelor (ibidem).

Originalitatea operei lui Cezar Petrescu (1892-1961) este precizată de Tudor Vianu și în *Studii de literatură română*, capitolul *Introducere la o antologie a prozei românești*: „Cezar Petrescu într-o vreme activa ca ziarist politic, se găsea într-o situație privilegiată pentru a înțelege desfășurarea evenimentelor în opera sa și creează „romanul cronică”. Cezar Petrescu fixează momentul aventurii politicianiste în împrejurările țării ieșite din război, o dată cu martorul ei îndurerat și aprehensiv, intelectualul curat, în privirile căruia se lămurește drama socială a vremii.” (idem, 1965: 327-328) Afirmările lui Tudor Vianu punctează temele romanului *Întunecare* și specificul acestuia: aspectul jurnalistic, complexitatea romanului cronică, politicianismul, războiul, intelectualul mutilat fizic și sufletește, care conștientizează dramatismul vieții sale și al societății.

Al. Philippide îl definește pe autor un „puternic spirit de observație cu o mare putere de exprimare. În literatura noastră ocupă un loc unic. E singurul romancier care are curajul de a aborda subiecte de felul aceloră din *Întunecare*.” (Petrescu, 1986: 319)

Ov. S. Crohmălniceanu încadrează opera lui Cezar Petrescu la capitolul *Caleidoscopul mediilor*, (*Literatura română între cele două războaie mondiale*). Înainte de a analiza câteva romane, criticul enumeră ciclurile *Cronicii românești a veacului XX*, ideea de ciclu fiind preluată de la Balzac. Criticarea societății se împletește cu „o doctrină conservatoare, ca la Balzac” (Crohmălniceanu: 1972). Redăm mai jos titlurile ciclurilor *Cronicii românești*, pentru a sublinia contribuția literară, efortul și inventivitatea scriitorului: I. *Rodul pământului*; II. *Război și pace*; III. *Târgurile unde se moare*; IV. *Capitala care ucide*; V. *Fantasticul interior*; VI. *Satyricon*; VII. *Rădăcinile din celălalt veac*. (Crohmălniceanu:1972) Criticul prezintă câteva date din viața autorului, punctează activitatea de ziarist la *Curentul*, *România* și *Viață românească*. Reamintește activitatea de director de la revista *Gândirea* (1921, timp de 3 ani), de la Cluj.

De asemenea, Crohmălniceanu menționează că romancierul a dobândit considerație literară, în ciuda faptului că o parte a criticii (E. Lovinescu, G. Călinescu) l-a considerat un autor prolix și nu prea substanțial (ibidem: 317).

Eugen Lovinescu încadra opera autorului în *neosămănătorismul moldovean* (capitolul VIII din *Istoria literaturii române contemporane*, volumul III), alături de I. Dongorozi și Al. Lascarov – Moldovanu (scriitori necunoscuți). Tradiționalismul în care se înscrie opera lui Cezar Petrescu reprezintă o armonizare între „tradiție și actualitate, nu cultivarea excesivă și excusivistă a unui specific național, a trecutului, a peisajului rustic etc.,

încremenite, și nici respingerea influențelor pozitive ale literaturii occidentale, numai pentru că acolo se afixau și formule moderniste.” (Gafița, 1963: 60)

Romanul *Întunecare* (1927-1928), inclus în ciclul *Război și pace* (*Întunecare, Plecat fără adresă, Ochii strigoiului, Războiul lui Ion Săracu, Tapirul*) este structurat pe trei dimensiuni temporale: înainte, în timpul participării României la Primul Război și după război. Prozatorul a dorit să realizeze o cronică a României dintre anii 1916-1927 „de-a lungul căreia are loc ridicarea și decăderea lui Radu Comșa.” (Bălu, 1972: 53)

Teodor Vârgolici prefătează romanul *Întunecare*, editura 100+1 Gramar plecând de la evenimentul istoric, care constituie tema centrală a operei dezbătute: „Participarea României la Primul război mondial, în perioada 1916-1918, având ca țel suprem reîntregirea națională, a aflat un amplu și profund ecou în literatura română.” (Petrescu, 1995: 1) Vârgolici enumeră alte creații românești, inspirate din război: *Roșu, galben și albastru* de Ion Minulescu, poeziile lui Perpessicius din volumul *Scut și targă...*, volumele de publicistică chiar din timpul conflagrației, *File sângerate* de Mihail Sadoveanu, *În cumpăna vremii* de E. Lovinescu, *Cuvinte către oastea țării* de Ion Agârbiceanu. (*ibidem: 1*). Criticul prezintă pe autorii, care abordează tema războiului și care fac subiectul tezei de doctorat – Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat - Bengescu.

În 1963, Mihai Gafița făcea câteva distincții, încadra romanul în literatura română și în cea europeană, arătând că autorul a fost printre primii care au abordat tema războiului; a scris romanul *Întunecare*, începând din 1924, a lucrat trei veri la rând, la una din căsuțele din jurul mănăstirii Agapia.

În studiul său monografic despre Cezar Petrescu (de 323 de pagini), Mihai Gafița, remarcă meritul principal al romancierului, acela da a fi realizat o cronică vie a evenimentelor și a oamenilor din prima jumătate a secolului al XX-lea. Secvențele romanului, adevărate decupaje cinematografice sunt de o extraordinară actualitate, romanul dobândește valoare și prin excelenta peliculă cinematografică a lui Alexandru Tatos, ecranizare cu același titlu, având în distribuție actori valoroși ai cinematografului românesc, jocul actorilor nu caricaturizează, ci e plin de vigoare și de tensiune. „Realismul descriptiv și anecdotic, amănuntul umil și cunoscut imprimă romanului un caracter pe care l-am putea numi sociologic.” (Petrescu: 1986: 315)

Ambițiile cărții sunt mai mari, spune Crohmălniceanu - ea vrea să fie rechizitoriul pe care-l face societății românești postbelice o generație înșelată. (*Crohmălniceanu, 1972: 318*). Prin acest rechizitoriu, opera este actuală, sunt situații din roman pe care le întrezărim la tot pasul, în zilele noastre. „Romanul, așa cum va fi conceput și *Întoarcerea de pe front*, a lui

Remarque, luminează contrastul între experiența combatanților, tragică, amară și reacțiile celor rămași acasă și reveniți automat la preocupările lor curente, atunci când măcelul ia sfârșit.” (ibidem)

Semnificațiile și actualitatea operei lui Cezar Petrescu au fost sesizate de Mihai Gafița în monografia dedicată lui Cezar Petrescu:

„Faptul de a fi arătat că parvenirea în ordinea burgheziei capitaliste înseamnă de fapt un eșec sub raport uman, o înfrângere tot atât de evidentă ca și neputința de a ajunge acolo, însoțită de decepția nereușitei, este unul din meritele ciclului de romane ale lui Cezar Petrescu” (Gafița, 1963: 125)

Demersul nostru se axează pe analiza relațiilor și dramelor acestor personaje, confruntarea personajului principal cu absurdul războiului, cu anormalul, potrivit omului. Autorul romanului *Întunecare* nu a fost pe front, cum a fost Camil Petrescu. Reprezentările sale despre război erau constituite din relatările celor apropiați și ale soldaților care trăiseră pe viu tragedia. Romanul a fost gândit în primii ani de după război, în același timp cu *Scrisorile unui răzeș*, „îl purtam cu mine cu amănunte și atmosferă, tipuri și episoade, așteptând să mi se lămurească linia centrală. Mi-a precizat-o destinul generației mele: generația sămănătoristă”, mărturisește autorul (Bălu, 1972: 51).

Cezar Petrescu obișnuia să spună că o frântură din Radu Comșa trăiește în fiecare dintre cei care au făcut războiul. „Dacă se poate vorbi de un roman, nu atât rechizitoriu, dar icoană a războiului nostru, cu toate stările lui de suflet, de variații ale societății, cu pervertiri sau eroisme anonime ale neamului nostru, este desigur, vastul roman *Întunecare* al domnului Cezar Petrescu” (Perpessicius, 1936: 32-45).

Romanele lui Cezar Petrescu „sunt confecționate abil, dând totuși impresia de autenticitate, au o intrigă condusă limpede, tipuri clare, psihologie rezonabilă.” (Manolescu, 2002: 208)

Cele două cărți ale romanului *Întunecare*, roman de peste 500 de pagini cuprind titluri sugestive: *Acolo șezum și plânsem*, subtitlul cărții întâi și *Întoarcerea unde au fost jurămintele*, subtitlul cărții a doua. Cartea întâi are opt capitole, primul constituindu-se ca un prolog: *I. A zburat o pasăre neagră; II. Mergeau cântând vitejește, III. Vrem România mare, IV. Războiul stegulețelor, V. Avuzul cu pești japonezi, VI. Acolo șezum și plânsem, VII. Măinile albe și mâinile negre, VIII. A fost odată un mic copilaș*. Titlurile cărții a doua sunt; *I. Pe cer s-a arătat un semn mare, II. În întuneric se află lumină, III. Ca să fii tare, fii singur, IV. Trăiască România Mare!, V. Fierul, fonta și oțelul, VI. Strigoii, VII. Întoarcerea unde au fost jurămintele, și epilogul, Lângă lacul negru, Asfaltit* (editura 100+ 1 Gramar, 1996).

Despre felul în care au fost primite creațiile lui Cezar Petrescu de publicul larg opinează Nicolae Manolescu, situându-l alături de Ionel Teodoreanu (cum făcuse și Crohmălniceanu) și de Gib Mihăescu la capitolul *Soldatul fanfaron* din *Doricul* romanului: „Ei constituie cea mai bună dovadă că o dată cu societatea s-a schimbat și cititorul și o dată cu cititorul, literatura.” Succesul pe care l-a avut opera se datorează și faptului că a știut să folosească „realitatea snoabă”, opera devenind „un triumf al romanescului în latura picturii exterioare”. (ibidem)

Bucureștiul, imaginile de la mare reclădesc locurile în care apar oamenii bogați și influenți, cum este familia Vardaru, o familie unită, deasupra căreia se situează autoritar Alexandru Vardaru, deputat, moșier, avocat. Imaginea Bucureștiului „de mare metropolă”, luxul dau senzația de civilizație occidentală”; cu „starurile de cinematograf”, și „aventurile vremii”. (ibidem). Mondenitatea este aspectul central al primei cărți; de confortul, risipa și traiul bun sunt atrași intelectualii, profesorii și suplinitorii, poeții, într-un fel, jinduind la felul în care trăiesc cei înstăriți, invidioși chiar pe cei care sunt la un pas de a trece, prin mezalianțe, în rândul celor înstăriți.

III. Mondenitatea și discuțiile despre război

„Citit astăzi, *Întunecare* ne apare ca un document notabil... Întâia parte este spiritual-sentimentală; a doua, numai melodramatică. Cezar Petrescu este un pictor alert al mondenității” (ibidem, 208), dar și al mizeriei, al sărăciei, al tragismului. Impresia este aceea că, în spatele luxului unei pătri de îmbogățiri, se ascund defecte, nelegiuiri și mizerie morală.

Episoadele se succed sau se încrucișează, completându-se și înlănțuindu-se, pare-se, la întâmplare, dar integrându-se într-un tot bine încheiat și construit, într-o sinteză vie și organizată. (Izabela Sadoveanu, 1986: 322)

Prologul primei cărți (*A zburat o pasăre neagră*) aduce în fața lectorului o secvență dialogată, care are loc pe faleza Cazinoului din Constanța. „Primele pagini ale romanului captivează” (Bălu, 1972:53). „Cu experiența adusă de ani,autorul grupează cu naturalețe la Cazinoul din Constanța un număr însemnat de personaje a căror evoluție va alcătui firul epic al romanului. Sunt schițate caracterele și prozatorul spune atât cât trebuie pentru a incita curiozitatea” (Bălu, 1972: 53). Colonelul Pavel Vardaru nu își face nicio problemă de conștiință, deși este ironizat cu blândețe de către naratorul omniscient și extradiegetic, ca fiind „cel mai nefericit comandant de regiment de pe planetă”, pentru că cele două zile de

concediu se sfârșiseră, trebuia să se reîntoarcă în satul de tătari, de aceea are tristețea școlarilor când se sfârșește vacanța de vară.

Colonelul, apostrofat de „tanti” Laura pentru că fumează, „are înfățișarea unui militar în glumă, de salon și de operetă.” (Vârgolici, 1996: 9). Fratele acestuia, Alexandru Vardaru, personaj cu personalitate puternică, protectorul lui Radu Comșa, nu dorește să fie deranjat atunci când citește veștile de pe frontul oriental. Este o notă de ludic în toată scena, de plăcere a vieții, de lipsă de griji, de frumusețe a clipei trăite, totul în jur e farmec și bucurie. Ludicul este prezent de-a lungul primei părți, în ciuda temei grave. Războiul este, deocamdată, pe alte fronturi, în alte țări.

Perspectiva narativa este antitetică, imaginea adolescentului Mihai Vardaru din primele pagini ale romanului contrastează cu prezentarea acestuia din finalul cărții întâi. Imaginea este a tânărului care abia a terminat liceul, este „bacaloriat”, pare răsfățat de toată familia, fumează cu Luminița, cam stânjenit, țigări Regale, este o înțelegere tacită între cei doi, o acceptare a „slăbiciunilor”, imaginea răsfățatului familiei persistă de-a lungul cărții întâi (până la moartea prematură a lui Mihai). Vorbele Luminiței, aruncate în vânt, cum că numai armata l-ar putea schimba pe Mihai, prefigurează destinul tragic al personajului, sortit unui sfârșit tulburător și absurd. Mondenitatea voioasă și inconștientă (la început) nu va fi ocolită de tragismul conflagrației.

Direcțiile romanului sunt vizibile încă din prima secvență. Alexandru Vardaru vorbește despre vânzarea grâului (spiritul practic și dorința de îmbogățire este pusă în evidență de la începutul romanului), în timp ce Pol Vardaru vorbește de Cadrilater, care, pentru el, nu era atât de cumplit cum îl prezenta celor din jurul său. Unchiul Pol are automobilul pe front, își păstrează toate obiceiurile, are baie cu duș, are bucătar special la popota regimentului, are aparat de înghețată și râșniță de cafea. Războiul este diferit pentru participanți, cei din tranșee duc greul, ceilalți încearcă să-și păstreze tabieturile și pe front.

Este perioada neutralității, nimeni nu se gândește la urgia ce avea să se abată asupra țării. Din discuțiile despre război spicim câteva; Alexandru Vardaru crede că până la sfârșitul recoltei, nu va fi decât pregătire de război. Va fi război pentru drepturile și dreptatea românească. Grâul românesc hrănește armata dușmană.

Familia Vardaru petrece fără să știe ultima zi de pace la mare. O conversație firească fără lungimi inutile se înfiripă, apoi un scurt popas necesar caracterizării lui Alexandru Vardaru, printr-o succintă retrospectivă biografică completată cu un portret fizic. Administrator al averii familiei, deputatul „născut pentru luptă și dominare” „răscolea lumea pe unde trecea și nu-și împlânzea privirea decât pentru cei din jurul lui” (Bălu, 1972: 53,

54). În această „îmblânzire protectoare” avea acces și Radu Comșa, fostul lui secretar vreme de doi ani, acum asociat în biroul de avocatură, viitorul soț al Luminiței (ibidem). Personajele vor fi prezentate ulterior „îndeaproape”, în jurul fiecăruia adunându-se altele; „prozatorul străbate harnic medii felurite, oferindu-ne o imagine globală a societății.” (ibidem)

Este descrisă amănunțit familia moșierului, obișnuită cu traiul bun și ușor, Alexandru Vardaru are grijă de toți, el este moșierul care deține două pământuri de la Elena, mama Luminiței, care murise în urmă cu 10 ani la Vichi. Deputatul administrează averea lui Mihai, acesta mai are două surori singure, Cora și Ralu; descurcă și gospodăria haotică a fratelui (întinsă pe cinci mii de pogoane). Vardaru este cel care i-l alege pe Radu Comșa, Luminiței, „singurul străin acceptat” de familia bogată a moșierilor. Mult mai ferm prezentată decât la Ionel Teodoreanu, familia de moșieri induce în sufletul cititorului lectura de plăcere, și-i dă imaginea unei lumi frumoase, cu ”fantezii idilice și farmec desuet”. (Manolescu, 2002: 210).

Peste toată această lume pestriță, autorul plasează iubirea dintre Luminița și Radu Comșa în atemporalitate, personajul, meditativ și interiorizat este atras de frumusețea și exuberanța fetei. Radu își face apariția la Cazinou cu profesorul Virgil Probotă, cel care formulează citate despre război: războiul – „o generație se sacrifică pentru a asigura traiul bun al generațiilor viitoare”; „Războiul este pentru generația noastră o datorie.” Probotă, profesor de științe, vorbește despre crustacee și viermi cu nume de zeități, prefigurând viermii și lipitorile de pe cadavre; ideile lui științifice nu vor mai avea nicio valoare pe front.

Radu și Luminița simt o iubire dincolo de cuvinte, autorul este un neîntrecut pictor al sentimentelor de iubire. Frumusețea fizică a lui Radu este subliniată prin motivul gurii de odaliscă, de multe ori amintit de-a lungul primului volum, devine reprezentare contrastantă pentru mutilarea sa în război, fața lui Radu va fi greu de suportat de cineva, personajul va deveni de nerecunoscut.

Naratorul realizează reprezentări contrastante între imaginile de după război și cele din perioada neutralității. Dincolo de cuvinte, în briza marină, în decor acvatic, ochii celor îndrăgostiți își spun ceva încântător, „adânc și nerostit”, sugerând plasarea iubirii în eternitate, dar și efemeritatea omului. Discursul narativ este delicat, dar anunță subtil lucrurile înfricoșătoare ce vor urma, iar faptul că Radu este așteptat și acceptat, și nu de la început prezent la masa bogătașilor, trasează diferențele dintre cele două lumi: mondenitatea și ceilalți. Virgil Probotă, „omul integru” (Crohmlăniceanu: 319), aspiră la o viață mai bună și, într-o mică măsură, îl invidiază pe Radu.

Prima confruntare a personajului cu absurdul, cu urâtul vieții este apariția poetului genial, Dan Scheianu, „victimă a mizeriei, a alcoolului și a stupefiantelor.”

Prin familia Vardaru, pătrundem în lumea aristocrației românești și a marii finanțe, prin prietenii lui Comșa de la pensiunea Cimbru, unde eroul lua masa ca student, avem prilejul să cunoaștem „intelectualitatea mic - burgheză, cu veleitățile, credințele și visurile ei.” (ibidem) Radu Comșa străbătând Bucureștiul și locuri din Moldova, cunoaște „ambele lumi”. (Petrescu, 1986: II)

Pasărea neagră care îi zvâcnește lui Radu Comșa pe plaja de la Tuzla are valoare premonitorie. Este o anticipare a războiului: Radu are o tresărire de teamă, aude scrâșnetul ghearelor pe fereastră, cerul este întunecat cu nori fumegoși, luna decolorată, pe cer apare o flacără albastră, prevestind furtuna cu fulgere lungi. Se observă simetria incipitului cu finalul.

IV. În sfârșit ne batem

Capitolul *Mergeau cântând vitejește* prezintă Bucureștiul înainte de mobilizare, orașul e plin de viață. O răcoare plăcută se înalță în urma unei stropitori de stradă, de care Radu Comșa se ferește să nu fie ud, în timp ce un copil își spală picioarele în apa stropitorii. Vânătorul ambulant de ziare anunță victoria italienilor pe frontul de la Gorisia și declarațiile domnului Carp. Motivul vânzătorului de ziare care răcnește și dă vești despre război este reluat de-a lungul romanului, anunță de fiecare dată un fapt senzațional, apare și în alte romane ale autorului (*Duminica orbului*).

Afaceristul neamț Mayer, asociat cu Alexandru Vardaru, cumpără grâu românesc, dar critică lipsa de organizare a românilor, aspect evident și la Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*: „... În România nu se potrivesc două ceasuri La Palat, orologiul arată douăsprezece, la Fundație, e douăsprezece și cinci; când ajungi la Independența, e abia douăsprezece fără cinci... Și până în Bulevard, zece pași, s-au făcut douăsprezece și un sfert... E ca și în politica dumneavoastră.”

Între Radu Comșa și Mayer sunt discuții contradictorii, avocatul, ofensat de orgoliul afaceristului, îi spune că germanii nu au fost niciodată buni psihologi și războiul nu se face doar cu tancuri și zepeline. Afaceristul neamț crede că românii nu rezistă mai mult de două luni în război, pentru că nu au tunuri. Bătăile cu flori ar arăta că românii privesc războiul ca pe o glumă, pe când germanii fac din război o chestiune de viață și de moarte. Mayer insistă pe lipsa de pregătire a românilor. Țăranul, oamenii simpli nu știu de Ardeal și de Bucovina, după ce au aplaudat „discursul” merg la

cupletele lui Tănase, foarte îndrăgit de bucureșteni. Poporul român e viteaz, e „brav”, dar nu e ambițios și „tenace”.

Ideea de delăsare și comoditate a orașenilor este accentuată de nota meditativă și subtilitatea descrierii naratorului, este prezentat orașul înainte de decretarea războiului și de mobilizare, moleșit de căldură, femeile cu fețe obosite, bărbații care își șterg transpirația, cărțile decolorate în vitrine, pentru că nimeni nu mai are chef de lectură pe o arșiță ca aceasta. Imaginea caniculară contrastează cu nămeții și troienele din Iași, după ocuparea și evacuarea Bucureștiului. Nicolae Manolescu consideră că în aproape toate romanele *Cronicii românești a veacului XX*, Cezar Petrescu, „unul din primii noștri romancieri moderni ai orașului, vede în oraș locul de pierzanie” (Manolescu, 2002: 175).

Nu avea ce să se întâmpile grav. „Nimeni nu înțelege pe nimeni” și „nimeni nu vrea să cunoască pe nimeni”. Sunt reflecțiile lui Radu Comșa care se gândește să pregătească un discurs pentru neutralitatea eternă, dar doctorul Mayer nu ar putea aplauda, pentru că are o mână de lemn, un aparat ortopedic într-o mănușă de piele. Este o primă confruntare șocantă a personajului cu ororile frontului, imagine sinistră care anticipează carnagiul, situație tratată de autor cu o notă ludică, dar plină de amărăciune. „Gravitatea plină de tristete, tonul de imputare” (Gafita, 1963: 34) sunt trasaturi ale stilului romancierului.

Vasile Breazu din locurile Tutovei crede că statul îi ține pe oameni în război, statul decide cu cine se vor lupta, cu nemții sau cu rușii, ideea de manevrare a celor care luptă apare și la Rebreanu în *Hora morții*, dar și în *Pădurea spânzuraților*, Vasile Breazu vorbește cu admirație despre poporul german, despre neamțul Iohan care găsea vindecare la orice suferință.

Radu Comșa (rupt de realitate) crede că nu va fi niciodată război, se întreabă ce legătură există între oameni ca să accepte o hotărâre luată în numele lor. Scena de dragoste între Zoe Vesbianu și Radu Comșa ar trebui să încheie un capitol din viața lui, bazat pe minciună și umilințe, dragostea e „împovărătoare” (Bălu, 1972: 57), prezența Zoei în textura romanului reprezintă un laitmotiv al romanului.

Ardeleanul Onisfor Sachelarie, curierul biroului de avocatură, admiratorul domnișoarei Betty, îl anunță cu entuziasm pe Radu că va fi război, „în sfârșit ne batem”; pentru a-l convinge îi arată ziarul cu decretul de mobilizare. Bucureștiul este agitat, pe Calea Victoriei se face baricadă de trăsuri și automobile, mulțimea se îngrămădește pe trotuar, vânzătorul de ziare anunță intrarea României în război. Același entuziasm este și pe chipul lui Titel Iliescu, întors în viața civilă, după două luni de concentrare. Radu are un sentiment de jenă, gândindu-se că el fusese cu Zoe Vesbianu „în timp ce războiul bătea la ușă”.

Pentru Onisfor Sachelarie, Ardealul devenise o chestiune vitală (capitolul *Vrem România mare!*). Peste o zi toți intrau pe front în linia întâi (în afară de Lăscăruș Codreanu, student la medicină). Lăscăruș este de părere că va fi război foarte greu, pentru că ungurii se vor apăra ”pas cu pas”. Aceasta este generația de intelectuali care va trece prin război „animată de identice idealuri generoase” (ibidem) și care va deveni generația pierdută.

Sachelarie e categoric: românii vor lupta foarte bine în război, le trebuie doar armament „că nu-i prinde nici dracu până la Pesta”.

O altă scenă îl surprinde pe Virgil Probotă care în trei zile trebuie să se prezinte la regiment, alții trebuiau să se prezinte în două ore. Înainte de a pleca pe front își petrece timpul cu fiul său Dinu, și se gândește la cadoul pe care avea să i-l facă preaiubitei sale soții.

Ca în fiecare an, familia Probotă petrece o lună la mare, această vacanță pare a fi „evenimentul central al existenței” lor. Cu luciditate, Virgil Probotă se gândește că peste o lună poate muri ca și tatăl colegei lui Dinu. Nota reflexivă reapare, de data aceasta în gândul lui Virgil Probotă; „De ce seucid oamenii? De ce se urăsc? De ce uită să se bucure de această nespusă fericire care e viața și care nu mai are întoarcere.” Gângania care i se urcă pe față și pe care nu o îndepărtează prefigurează felul în care vor sfârși ostașii de pe front, trupuri fără morminte, invadate de viermi.

Prozatorul îmbină ingenios narațiunile romanului, prezentând în continuare o zi din viața Zoei Vesbianu, cea care poartă ca un stigmat mușcătura lui Radu Comșa pe umăr. Viața acesteia, alături de un om ca Sofron Vesbianu e un calvar. E la fel de neîncrezătoare, ca și Radu, la aflarea veștii despre război. Aceasta se simte distrusă pentru că fusese respinsă de Radu. Se gândește cât de simplu se sfârșise relația lor care părea să dureze o veșnicie. Vesbianu, fire rapace, se teme că pierde bani foarte mulți pe care i-ar fi încasat pe cereale și petrol, peste o jumătate de milion de la Berlin.

Autorul introduce scrisoarea Elenei către Luminița, în care aceasta îi povestește cum i-a găsit mobilizarea; „numai pricini de întristare și griji din toate părțile.” Entuziasmul de dinaintea începerii războiului este redat de Elena Bilbor cu luciditatea femeii care se teme de ce va urma; „o nemaipomenită fierbere”, muzică militară în fața grădinii publice, liceenii poartă steagul, lumini aprinse la ferestre, toți vorbeau cu vitejie „de parcă erau gata să treacă Carpații”. Entuziasmul tinerilor germani, abia ieșiți de pe băncile școlii ca și Mihai, este vizibil la Remarque în *Pe frontul de vest, nimic nou*.

Încheie scrisoarea cu ideea că poate numai acolo unde a început războiul se petrece ceva înfiorător.

V. Oamenii pomenesc despre ceva plin de groază

Deși Alexandru Vardaru vrea să-l scutească pe Radu de front și să-l ferească de primejdii, acesta refuză și chiar se simte jenat că amână plecarea în război, vede reproșuri în ochii foștilor colegi. Gestul lui Vardaru „trezește în Comșa sentimentul frustrării personalității” (Bălu, 1972: 57). Se prezintă la minister pentru a se înrola, aici găsește un haos de nedescris. „Prezentarea la biroul special..., înfîlnirea cu alți tineri „învîrțiți” este hotărâtoare” (ibidem). Îl supără judecata ușoară a domnului Bărzotescu, optimismul unor astfel de oameni care consideră războiul, periculos pentru alții, nu și pentru persoana lor. În mintea lui Radu Comșa încolțește ideea că față de sine însuși, față de colegii săi are o datorie de îndeplinit.”(ibidem). În suflet are sentimentul că și-a găsit un ideal, „incompatibil cu mediul artificial creat în familia Vardaru” (Bălu, 1972: 57).

O apariție inedită în evenimentul cotidian este comunicatul. Trupele ajunseseră mult mai departe decât arătau oficialitățile, erau aproape de Budapesta. O jumătate de milion de ruși erau gata să intre în Ardeal. Decupajele jurnalistice descriu următoarele episoade: dirijabile și escadrile de avioane sunt trimise României de la Salonic; se vorbește despre Turtucaia; automobilele și camioanele sunt rechiziționate într-o jumătate de zi și devin fiaturile Crucii Roșii; oamenii vorbesc despre „c'est notre Verdun”; prizonieri austrieci și unguri trec în uniforme prăfuite, „cu mersul lălâu, de turmă”; soldații de la Turtucaia au brațele bandajate, prin bandaje se întrevede sângele. Oamenii pomenesc despre ceva plin de groază care s-a petrecut acolo, carne pisată de tun și cai aruncați în Dunăre, comandanți părăsind posturile, răniți măcelăriți de bulgari, copiii cu mâinile tăiate, ofițeri zburându-și creierii, batalioane luptând în cămașă până la ultimul om. (*capitolul IV*)

Astfel reprezentat frontul, războiul nu înseamnă zvonuri și acte de bravură, poeziile patriotice dispar, „războiul nu mai era o simplă expediție cu riscuri neînsemnate”. Radu Comșa lipsea de acolo. Eroul romanului cugetă la confruntarea cu moartea pe frontul care ucide viețile nevinovate. „În conștiința eroului prinde contururi o dramă ce se amplifică și se desăvârșește pe măsură ce se întoarce la matcă. Ascensiunea anterioară este pusă în antiteză cu coborârea de acum spre clasa de jos a țării, țărănimea de care se înstrăinase” (ibidem). Va descoperi fondul de umanitate ce se află în sufletul țăranilor aflați la război. „Comșa se întoarce spre sine, analizându-și critic ascensiunea în înalta societate: trăise o viață falsificată”. (ibidem)

Pentru adolescentul Mihai Vardaru, războiul este sensul existenței, el este dornic de a merge cât mai repede la război, chiar și voluntar, dacă l-ar lăsa unchiul său, iar când primește vești de la colonel, ascultă cu „lăcomia

unui însetat”. Își luase uniformă din banii de buzunar. Cei din jur sunt îngroziți la gândul că ar putea veni cu un picior retezat, sau cu orbitele goale. Nu se va mai întoarce din război, având un sfârșit înfiorător, cu fața mâncată de lipitori. Imaginea lui Mihai este alta decât cea în care apare suspinând pe mânușa și pe batista Carmencitei, cântăreața portugheză din clubul Alcazar.

Scrisorile aduse de Vanea reconstituie viața colonelului de pe front, acesta e voinic și voios, vrea să i se trimită mâncare și băutură bună, cutii de homari și sticle de coniac, mantaua de ploaie, uniforme și schimburi curate. Vanea povestește despre prăpădul care a fost la Turtucaia, toate au căzut la pământ, amestecate, îngropate, sârme, pari, trupuri omenеști. Colonelul l-ar fi înjurat pe general pentru tot ce a lăsat în urma sa, astfel că „duhul colonelului”,” vorbăreț, zăpăcit, indiferent și totuși viteaz, era prezent în toastă casa. Motanul Mem, din ”manageria” Laurei Vardaru (soția neglijată de colonel) doboară stegulețele tricolore (capitolul *Războiul stegulețelor*).

„Din momentul în care intră în linia de bătaie, toate personajele suferă o miraculoasă prefacere morală. Un colonel de operetă, ca unchiul Pol, devine subit erou și se comportă vitejește. La fel și Mihai, odrasla alintată a Vardarilor, își descoperă o tărie de caracter nebănuită” (Crohmălniceanu: 320)

Ion Bălu a arătat că fragmentele care redau scene de război sunt influențate de romanul lui Tolstoi, *Război și pace*, acestea împletindu-se „cu prezentarea amplă a vieții societății” (Bălu, 1972: 56).

Drama lui Radu este o părțică din drama generației, numită generația pierdută, ambele redau imaginea societății românești (și europene) postbelice. Cicatricea este „semnul alterării mondenității, care în acest fel pătată, își pierde imacularea caracteristică” (Manolescu, 2002: 210). Rănit grav, cu fața transformată, hidoasă, neubuit, nedorit de cei care îl admirau mai demult, simțindu-se înstrăinat de satul natal, găsește sinuciderea ca singură soluție de ieșire din contingentul sufocant.

Concluzii

Confruntarea cu moartea pe care o trăiește Radu Comșa este ultimul act al revoltatului care se așteptase la schimbări radicale, după atâtea pierderi materiale și umane de după război. Existența sub imperiul morții din timpul războiului întunecă sufletul lui Radu Comșa în așa măsură, încât chiar și pentru el însuși războiul este reflecția interioară hidoasă a cicatricei care i-a mutilat chipul, moartea lui trebuie să fie privită ca un aspect al fatalității, personajul este o victimă a societății în care trăiește.

BIBLIOGRAFIE

I. Surse primare

Petrescu, Cezar. 1928. *Întunecare*. Craiova. Editura Scrisul Românesc.

II. Literatura de război:

Papadat-Bengescu, Hortensia. 1975. Opere II. *Balaurul. Romanță provincială. Desenuri tragice*. Ediție și note de Eugenia Tudor-Anton, București: Editura Minerva.

Petrescu, Camil. 1995. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București: Editura 100+1 Gramar.

Rebreanu, Liviu. 1978. *Pădurea spânzuraților*. București: BPT. Ed. Minerva.

Remarque, Erich Maria, 2010 *Nimic nou pe frontul de vest. Cuibul visurilor* Traducere și note de Ilinca Pandele, București: Editura Adevărul Holding.

Vercel, Roger, 2004 *Căpitanul Conan*, Traducere din limba franceză și note de Laurențiu Zoicaș, Postfață și notă biografică de Frédéric Bonnor, București: Editura Polirom.

III. Referințe critice:

Bălu, George. 1972. *Cezar Petrescu*, București: 1972.

Călinescu, George. 1982. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Ed. Minerva.

Constantinescu, Pompiliu în *Repere istorico-literare la Cezar Petrescu, Întunecare*. 1986, vol. II, editura Minerva, București, (Cezar Petrescu: La Paradis General, în *Vremea*, an III, nr. 107, 27 martie 1930).

Crohmălniceanu, Ov. S. 1972. *Literatura română între cele două războaie mondiale*. Ediție revăzută, Vol. I. București: Ed. Minerva.

Gafița, Mihai. 1963. *Cezar Petrescu*. București: E.P.L.

Ibrăileanu, Garabet. 1976. *Creație și analiză*, în *Studii literare*, Editura Albatros: București.

Lovinescu, Eugen. 1981. *Istoria literaturii române contemporane, vol. III, IV. Evoluția prozei literare*. București: Editura Minerva.

Manolescu, Nicolae. 2000. *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, ED. 100+1 Gramar: București.

Perpessicius. 1936. Cezar Petrescu: *Întunecare*, cronică scrisă în 1929 și reprodusă din *Mențiuni critice*, seria a III-A, București, Fundația pentru literatură și artă.

- Protopopescu, Alexandru. 2002. *Romanul psihologic românesc* Ed. Paralelă 45, București. Sadoveanu, Izabela.1995. în *Repere literare* la Cezar Petrescu, *Întunecare*, Editura Minerva, București.
- Piru, Alexandru.1995. în *Repere istorico-literare* la Cezar Petrescu, *Întunecare*, Editura Minerva București.
- Vianu,Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, București.
- Vlad, Ion, 1981 *Lectura romanului*, Editura Dacia, București 1983.

Cărți, studii:

- Audoin-Rouzeau, Stéphane. 2013. *Războiul unei familii 1914-1918*. Traducere, note și cuvânt înainte de Florin Țurcanu. București: Corint.
- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*. Traducere de Marian Papahagi. Prefață de Ion Pop, Cluj- Napoca: Editura Echinocțiu.
- Boia, Lucian 2014. *Primul Război Mondial Controverse, paradoxuri, reinterpretări*, București: Editura Humanitas.
- Dogeanu, Liviu-Florian, 2013. *Istoria neamului românesc*, Editura ROOSA, Moscova, Gafița, Mihai. 1969 *Studiu introductiv* la vol. Cezar Petrescu, *Întunecare*, Editura Tineretului: București.
- Vianu,Tudor, 1965. *Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, Craiova.
- Mac Millan, M., 2015. *Războiul care a pus capăt păcii. Drumul spre 1914*. Traducere din engleză de Smaranda Câmpeanu, București: Editura Trei.
- Audoin-Rouzeau, Stephane, Becker, Annette. 2014. *Războiul redescoperit 1914-1918*, Traducere de Cristina Popescu, Elena Tudora Duță, Îngrijire ediție și prefață de Florin Țurcanu, Editura Corint, București.
- Astoria Antonella, Salvadori, Patrizia. 2005. *Istoria ilustrată a Primului Război Mondial*, 2005, Enciclopedia RAO, București.

FUTURE AS THE OTHER: ON THE AMBIVALENT CULTURAL AND ANTHROPOLOGICAL IDENTITY OF WHAT IS TO COME

Zbigniew DANIELEWICZ

Faculty of Humanities,
Koszalin University of
Technology (Poland)
azdanielewicz@wp.pl

Abstract:

The paper takes up the analysis of potential affinities and differences between the social/cultural “Other” and the future as “the Other”, the unknown now. The phenomena associated with cultural Otherness or alterity such as ethnocentrism and xenophobia appear to have their counterparts in the analysis of attitude towards the future as temporal Otherness; and these attitude are characterised by either fear or hope. Considering the near future of the *Homo sapiens* species as defined by progress in biotechnology and genetic engineering, the two types of Otherness converge.

Keywords: *otherness, ethnocentrism, xenophobia, futurism, presentism, carpe diem, secular apocalypticism, the future of the human species*

The present widespread discourse on the Other in our global village has long transgressed the limits of the academia and is thriving in the real world of politics, culture and economy. Occasionally, like with regard to the recent refugee crisis, it becomes acutely topical. The discourse has been held with the use of some characteristic lexis, to such an extent that one can hardly get involved in discussion without referring to xenophobia, ethnocentrism, prejudice, homophobia, stereotypes, intolerance, racism, nationalism. That lexical sauce makes the whole discussion taste rather bitter. And thus, such an indifferent and, in its potential, axiologically inactive term as “the Other” gathers negative, unwelcome connotations that can be expressed with another set of lexis: threat, fear, terror, and risk. These words become flesh when the real-life follow-up comes along, i.e. when we undertake the strategies of protection and try to ward off the threats posed by the coming Others.

Moreover, encountering the Other means facing the unknown. The “unknown” is another basically indifferent word, neither good or bad,

hopeful or threatening. Unfortunately, certain mysterious and complex mechanisms (be it political, psychological, sociological etc.) usually make “the unknown” soak up similarly shady connotations as “the Other”. We tend to give otherness – that which is foreign, ‘not-us’ – the shape of strangers or monsters since the place we encounter them is on “*intellectual and cultural borderlands*” or “*at the edge of knowing, on the verge of meaninglessness.*” (Beal 2003: 108). But such a distant location does not imply minor importance. On the contrary, “the Others” are indispensable to us in order to form our own identity (Bauman 2017: 156-157).¹

Interestingly enough, it is not only our social life that runs according to such mechanics. In quite a different area of human life, that is, in our understanding of the future time and our attitude towards the future, one can discover the operation of similar rules. Future then, is also the Other – it is the other “now”, only yet unknown. And just like with the immigrant Other, or, broadly speaking, the sociological Other, our practical attitude to the Future may be either hopeful and welcoming or full of mistrust and apprehension; in both cases based on unsatisfactory and fragmented knowledge.

Apart from these affinities, one might wonder if there are any differences between the cultural and the temporal Other. Possibly it is a matter of avoidance: it seems that the future cannot be avoided or discarded – it always comes in due course. Whereas in the case of “the cultural Other”, say waves of immigrants, things may appear to the contrary. We think that we can wall ourselves off from risky and potentially threatening encounters. But is that really so? Well, it may have been possible in the historic past, when time and space alone often set enough limits to stop the flow of cultural encounters, not to mention other factors hindering the cultural exchange. But in our world as a global village with its instantaneous communication that transcends, or rather abolishes space/time limitations this is no longer possible. No, nowadays we are capable of discarding neither the cultural Other nor the future Other.

Now, having presented some of the similitude between the cultural and the temporal Other, we can move on to presenting the objectives of this text. Firstly, we are going to discuss briefly the origins and nature of our predominantly fearful attitude towards the Other, be it cultural or temporal.

¹ Zygmunt Bauman remarks that in the binary opposition system between ‘us’ (those destined to be integrated) and ‘them’ (those who are barred and determined to stay off-limits), ‘they’ play the prior role, because “deciding and declaring who the people ‘unlike us’ are must have *preceded* the decision and declaration of who ‘us’ are; identification of ‘them’ was a necessary (and in numerous cases sufficient) condition of ‘our’ self-identification – and its explicit legitimation.”.

Secondly, we will focus on the future as the Other to consider the temporal equivalents of ethnocentrism and xenophobia. And lastly, we shall discuss a relatively new thematic area where the cultural and the temporal Others meet.

How did it come to be that we adopted such a fearful attitude? It seems as though our stance towards the Other is largely defined by self-defence: the appearance of the Other, the unknown alien on the horizon, wakes up the immune system in preparation for fight or flight. Unfortunately, in the end it turns out to be xenophobia, and not xenophilia. Self-defending against the Other – before any occasion to make acquaintance - probably stems from their false picture, in other words from a prejudice. It works like this: if it is us who are the “normal”, “real” people then all the other ones are abnormal, and not-real people. And so has claimed every form of ethnocentrism, which is a suspicion of outsiders who „are thought of as aliens, barbarians or morally and mentally inferior” and a historically and geographically universal conviction of superiority of one’s own culture (including norms, values, beliefs, traditions, customs, and historical heritage) to other cultures (Giddens 2009: 641-642).

Interestingly, so was also the case with attitudes towards the future within the history of western, Christian civilisation through most of its course. We have stubbornly kept some prejudices about the future, which like shields prevented us from seeing things as they are. And that stubbornness has its history. One of its instances is the perception of future in Christianity. Among the Judeo-Christian contributions to western civilisation, one has to name the linear concept of time, marked by the creation in the beginning and the end of the world ... in the end (Landes 1998: 58-59). The time of Christian religion falls somewhere by the end of that timeline. And for centuries, popular knowledge regarding the fast approaching end would quickly identify it with the Apocalypse – catastrophe, demolition, punishment and the Armageddon. However, things do not have to follow this path. The Greek word *apokalypsis* used in the New Testament does not imply any catastrophic, pan-historic and cosmic drama. It simply means revelation, uncovering what has been hidden from sight so far, and as such it conveys something joyous (Himmelfarb 2010:1)².

² The New Testament Book of Revelation at the very beginning introduces itself as the “*apokalypsis* of Jesus Christ” (Rev. 1:1). “Revelation” from the Latin *revelatio*, is the usual translation for *apokalypsis*. “For most people the term “apocalypse” summons up images of the cataclysmic end of the world, images that derive in large part from Revelation. But in Greek the term *apokalypsis* has nothing to do with the end of the world. Its basic meaning is “uncovering,” thus, more figuratively, “revelation.” The association with eschatology derives not from the meaning of the term but from the content of the book of Revelation and other related works.”

Together with the thoroughly positive message of the Gospel, the Book of Revelation consoles, brings hope and ultimately teaches of the best possible end of this world, i.e. salvation, redemption and the new creation. Just as the medieval mystic and nun, Julian of Norwich, famously wrote: “*All shall be well, and all matter of thing shall be well.*” Even the phrase “the end of the world”, used for instance in Matthews 24, 3, may be, so to say, panic-free since the Greek reading of *synteleias tou aionos* means both end and completion of the age (or world - *aion* means both), and thus implies positive, expected fulfilment. Putting the New Testament’s message about the future in a nutshell: it is the Good News. Not yet entirely, not without tribulations ahead, struggles and threats on the way, but the Good News.

If so, to what do we ascribe the terrifying, Armageddon-like associations of the future as the end of the world? St John’s Apocalypse is not the only apocalypse of the time. The intertestamental era knows the whole literary and theological genre of apocalypses which with the use of dramatic, catastrophic imaginary of cosmic proportions conveyed the idea of God’s salvific intervention in human history.³ Apocalypses reflected the anxieties and experience of upheavals typical of the period, a time of violence and revolts (K. Armstrong 2014: 122.)⁴. Such apocalyptic vision of the future did not end twenty centuries ago, but has continued through the ages till our times, becoming a common, shared perception of a whole sequence of generations. How can we come to terms with such a discrepancy? Why did the evangelical trustful hope not surface and prevail? The generations of our ancestors perceived the future as dramatic and terrifying, and they could not see it otherwise, because our conception of the future is usually a sheer projection; we just copy-paste the present onto the time to come. Karl Rahner, an outstanding German theologian discovered this cognitive mechanism when commenting on New Testament eschatology and apocalyptic narrations – he remarked that future apocalyptic scenarios are by no means reports from the future, but projections of now⁵. Thus, this is how, in Christian tradition, the hopeful and

³ Continuous researches into non-canonical “apocalyptic literature” have been done since 1830s. J. J. Collins, *Apocalyptic Eschatology in the Ancient World*, in: J. L. Walls, *The Oxford Handbook of Eschatology*, Oxford University Press, 2008, p. 40-55.

⁴ Karen Armstrong in her recent work on religion and history of violence aptly summarizes the climate of the times of Jesus of Nazareth: “*Jesus was born into society traumatised by violence. His life was framed by revolts.*”

⁵ Rahner claims that the hermeneutical principle consists in the fact that eschatological assertions of the New Testament are projections into future of what people experience, in grace, in their present. We transfer our present onto the future. Eschatology is not “*a preview of events to come later*” and “*it does not draw on future events*”. To do eschatology is

optimistic message of Jesus Christ about the future has given way to disbelief, to a conviction that the future instead of being a positive “other”, would not be different from the dreary now; possibly even worse.

And there comes another mental strategy involved in processing the future: if we fear what is coming and would love to avoid it, some specific solutions must be worked out in order to boost our self-esteem and to focus on what we are and what have now. In terms of the cultural otherness that strategy adopts the form of xenophobia and ethnocentrism, constantly strengthening one another. Whereas in case of temporal otherness the strategy takes the shape of “apocalypticising” the future (equivalent to xenophobia), and concentration on the present now, or on the seize-the-day lifestyle, just as if there was no future (equivalent to ethnocentrism).

Nowadays apocalypticising the future does not have to refer to religious dramas devised by the God Almighty and epitomised in the concept of the Armageddon. Apocalypse and even the Armageddon have already been domesticated in popular culture and gathered quite secular connotations.⁶ Interestingly, our man-made apocalypses are no less threatening than the transcendental ones of the past. What once was the last judgement and eternal damnation now comprises the catastrophic outcomes of climate change, nuclear warfare, pandemics, terrorism, asteroid collisions and, last but not least, losing control over scientific and technological development which, for instance in case of the artificial intelligence, may turn against its human creator and bring about a post-human era dominated by creatures superior to the *Homo sapiens* species.

All these looming threats of the unknown future continually strengthened by such nagging “trivialities” as employment insecurity or private health worries can quite understandably make people want to retreat towards what is well known and still relatively safe – the present. Following the *carpe diem* lifestyle, many people choose to escape from future into the

“to extrapolate from the present into the future”. K. Rahner, *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, IW Pax, Warsaw 1987, p. 348-349. (German original: *Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums*, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 1976); K. Rahner, *The hermeneutics of eschatological assertions* (thesis 5), in: K. Rahner, *Theological investigations*, vol. IV, The Crosswords Publishing Company 1973.

⁶ Millions of American Doomsday Preppers, who are presently “preparing for the end of the world as we know it”, “don’t mean apocalypse in the religious way.” D. Rushkoff, *Present Shock. When Everything Happens Now*, Current, New York 2014, p. 2 <http://channel.nationalgeographic.com/doomsday-preppers/about/43-246>; 12.04.2017. The process of secularization of the Apocalypse for the sake of popular culture dates back to at least the late 1970s and Francis F. Coppola’s *Apocalypse Now*. R. Jewett, J. S. Lawrence, *Eschatology in Pop Culture*, in: J. L. Walls, *The Oxford Handbook of Eschatology*, p. 655-670.

“now”. As the venerable lineage of Horace’s maxim suggests, such a strategy is nothing new whatsoever.⁷ Our own contemporary form of this escape from the ominous future is sometimes labelled “presentism”. Let us examine this phenomenon with reference to our assumption that we are trying to avoid the future, just like we want to avoid the unknown, cultural Other.

Douglas Rushkoff in “Present shock. When everything happens now” uncovers the paradigm of us living in a hyper-modern present. The opening paragraph reads: “*Our society has reoriented itself to the present moment. Everything is live, real time, and always on. It’s not a mere speeding up of everything.*” (Rushkoff 2013: 2-9). Rushkoff confronts our intensive orientation on the very present moment with a futurist approach that characterised the closing decades of the 20th C., a good example of which being “The Future Shock” by Alvin Toffler - a trustful and expectant study of what the development of technology, communication and media could bring to our society. Toffler’s book – as we now see it – was a swansong closing the triumphant, post-enlightenment 300-years-old march of progress. But in “Present Shock”, Dr Rushkoff proclaims: that expected, advanced future has already arrived. Future is now, the temporal Other is already present, and... this may well be something to be afraid of.

Why care about the “now” if it is by its very nature transient? In fact, our “now” is by no means simple, nor short. Due to the latest social and technological inventions related to digital and virtual reality, our “now” appears to be endless, widespread and overloaded with information. Our “now” is a distorted version of the classical idea of *nunc aeternum* – the eternal moment – because may be incessant. Our “now” is disconnected from the past, which has completely sunk into oblivion and does not matter anymore. But what is more important, the “now” is also disconnected from

⁷ Since it well expresses some permanent traits of human nature, we can easily trace it from Horace’s *Odes* (“*While we’re talking, envious time if fleeing: seize the day, put no trust in the future*”. Book 1, no. 11, line 7) to at least Søren Kierkegaard, who described it in a concept of aesthetic stage of life. The aesthetic stage or sphere “*is characterized by self-dispersal on the level of the sense. The aesthetic man is governed by sense, impulse and emotion*” but he is not simply grossly sensual man; he’s consciousness is free of “*fixed universal moral standards and of determinate religious faith (...)*.” He strives after a kind of infinity in the sense of the “*absence of all limitations other than those imposed by his own tastes.*” He wants to try a nectar of every flower and hates anybody who would like to limit this choice; his life never adopts a definite form, or rather formlessness is the form. For him, his existence is the expression of freedom. If such man becomes more conscious, he understands that he lives in a cellar of the building of life, which fills him with despair. Cf. F. Copleston, *A History of Philosophy*. Vol. VII. *Modern Philosophy: From the Post-Kantian Idealists to Marx, Kierkegaard, and Nietzsche*, Image Books: Doubleday New York 994, 341-342

the future, probably because our future is going to be fundamentally other and unknown, being... the post-human future, and as such it will be characterised by the presence of factors capable of changing almost every aspect of human life: strong artificial intelligence not only passing the Turing's test, but developed to the point where the machine's intellectual capability is functionally equal to a human's; human consciousness no longer contained in biological organisms (Ray Kurzweil's "Spiritual Machines"); genetically engineered and perfected bodies and minds (for those who can afford them, of course). Today, proclaims Yuval N. Harari „*culture is releasing itself from the shackles of biology. Our ability to engineer /.../ the world inside our bodies and minds is developing at breakneck speed*". At the dawn of the twenty-first century humans are breaking free of their biologically determined limits and transcending them. We are about to overstep the laws of natural selection and replace them with laws of intelligent design. Biotechnology is mastering creation.⁸

There are going to be humans among us who are no longer like us. In the coming decades we are expecting the appearance of actually a new species: Humans 2.0. And this is exactly where the concepts of the socio-cultural Other and the future as the Other meet: the human Other coming from the future that may be as other and alien as it gets.

Decades ago, in his prophetic "Brave New World", Aldous Huxley was wondering about possible changeableness of human nature and its consequences. He knew that the question of whether human nature is fixed or fundamentally changeable is of vital importance and was inclined to acknowledge the latter: "*Men do change*".⁹ Today it seems that we already know the answer. Not only the evolution does change our species, science is capable of doing that as well – only thousands times faster. In 2002, Francis Fukuyama, once the famous proponent of "the end of history", revised his opinion explaining that the history had not ended because science is not over yet. In the opening paragraphs of his book on the consequences of the biotechnological revolution he claims: "*The most significant threat posed by contemporary biotechnology is the possibility that it will alter human nature*

⁸ Y. N. Harari, *Sapiens: A Brief History of Humankind*, Vintage Books, London 2014, p. 459, 448-457. Humans may be considered just as one stage in the evolution of matter toward higher levels of complexity, and technology as the emerging seventh kingdom of life on earth (in terms biological taxonomy). Cf D. Rushkoff, *Ibid*, p. 254-256; R. Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines: when computer exceed human intelligence*, Penquin 2000. The breakneck rate of genetic engineering, nanotechnology and regenerating medicine fosters such prophecies as overcoming death even by 2100. Y. N. Harari, *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*, Harvill Secker, London 2015, p. 25.

⁹ Cf. the conversation of Mustafa Mond and the Savage in Chapter 17.

and thereby move us into a 'posthuman' stage of history." (Fukuyama 2002: 7). That transformation time, sometimes called the Singularity, is expected to arrive approximately in the next two or three decades. And it will actually consist in transcending the human species altogether (Rushkoff 2013: 251-255).

The future as the Other – possibly including another *Homo sapiens* as our hybrid – may yet become the experience of our lifetime (Ray Kurzweil is convinced of it) (Kurzweil 2005). Should we be worried or rather look forward to it with hope that scientific progress and biotechnology will help us overcome natural obstacles that has prevented us from longevity in happiness? Historically, our attitude towards the future has been unchangeably and predominantly frightful, since we have repeatedly projected present negative experience on the future. But if this cognitive mechanism has nothing to do with the reality of the future, then possibly and hopefully it will surprise us positively. After all, that coming phase is called the Singularity, which term, for theoretical physicists and cosmologists, stands for something absolutely incomparable to anything we know or have ever known. Some authors like Yuval N. Harari, have looked back on radical changes and downfalls of previously held beliefs as ultimately positive developments. "*Maybe the collapse of humanism will also be beneficial. People are usually afraid of change because they fear the unknown. But the single greatest constant of history is that everything changes.*" (Harari 2014 : 67).

However, is that really so? As for our times, it seems right to say that everything changes. But not of the historic past. Back then the rate of change was much slower, and transformations were extended over the scale of generations. Nowadays the scale is decades or even single years. The sheer factor of speeding up appears to be pivotal. Peter Gabriel, broadly reflecting on our times, also sang of a certain "single" constant: '*The only constant I am sure of, is this accelerating rate of change.*'¹⁰ So, to change is one thing, but the time in which it arrives another. Acceleration brings the future forward. The future, being the Other and unknown, comes quicker and already becomes the share of our generation, not of the ones to come. Whatever it shape it takes when it comes, we definitively have hardly any time to prepare for it, to adjust and accommodate to alterity. Hence the fear remains.

¹⁰ Peter Gabriel, *Downside-up*, (album: New Blood, 2011)

BIBLIOGRAPHY

- Armstrong Karen, *Fields of Blood. Religion and the History of Violence*, Vintage, London 2014.
- Bauman Zygmunt, *Retrotopia*, Polity Press, Cambridge 2017.
- Beal Timothy T., *Fearing the Other –Within and Beyond*, The Hedgehog Review, Fall 2003, p.108-114.
- Collins John J., *Apocalyptic Eschatology in the Ancient World*, in: Jerry L. Walls, *The Oxford Handbook of Eschatology*, Oxford University Press, 2008, p. 40-55.
- Copleston Frederick, *A History of Philosophy*. Vol. VII. *Modern Philosophy: From the Post Kantian Idealists to Marx, Kierkegaard and Nietzsche*, Image Books: Doubleday, New York 1994.
- Fukuyama Francis, *Our Posthuman Future. Consequences of the Biotechnology Revolution*, Profile Books, London 2003.
- Giddens Anthony, *Sociology*. 6th edition revised and updated with Philip Sutton, Polity Press Cambridge 2009.
- Harari Yuval N., *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*, Harvill Secker, London 2015.
- Harari Yuval N., *Sapiens: A Brief History of Humankind*, Vintage Books, London 2014.
- Himmelfarb Martha, *The Apocalypse. A Brief History*, Wiley-Blackwell 2010.
- Jewett Robert, Lawrence John S., *Eschatology in Pop Culture*, in: J. L. Walls, *The Oxford Handbook of Eschatology*, p. 655-670.
- Kurzweil R., *The Age of Spiritual Machines: when computer exceed human intelligence*, Penquin 2000.
- Kurzweil Ray, *The Singularity is Near. When Humans transcends Biology*, Viking: Penquin Group, 2005.
- Landes David, *The Wealth and Powerty of Nations. Why Some are Rich and Some so Poor*, W.W. Norton and Company, New York-London 1998
- Rahner Karl, *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, (trans. From German T. Mieszkowski, IW Pax, Warsaw 1987, sp. 348-349. (German original: *Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums*, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 1976).
- Rahner Karl, *The Hermeneutics of Eschatological Assertions* (thesis 5), in: K. Rahner, *Theological Investigations*, vol. IV, The Crosswords Publishing Company 1973.
- Rushkoff Douglas, *Present Shock. When Everything Happens Now*, Current. Penquin Group, New York 2013. Brown Stephen E., 30.03.2017) <http://channel.nationalgeographic.com/doomsday-preppers/about/> (access 12.04.2017)

RECEPTAREA POEZIEI EMINESCIENE ÎN PERIOADA TOTALITARISTĂ

Aura-Cosmina DOGARU

Doctorand, Universitatea din Craiova

auradogaru92@yahoo.com

Abstract:

Starting from the premise that Mihai Eminescu is the landmark of the Romanian poetry, literary criticism placing him in the centre of the canon, the article aims to highlight how the poet was perceived in the Communist era. Concerning the history of Romanian literature, we observe that the literature has suffered due to the atrocities of communism, being tolerated only the literature of propaganda. Literature, as the whole society, had to bring praise for the class hatred, to proclaim a tradition of class struggle and to create works which destroy the bourgeoisie (exploiting class), highlighting the achievements of the working class. The socialist industry, collectivization and all the success of communism they were to occupy the first place in literature. The creators of literature who could no longer defend their work they were brought into proximity of authoritarian ideology. Also the poetic creation of Mihai Eminescu had no escape from the rigors of communism. The study focuses on the wrong reception of Eminescu's poetry during the period of Romanian communism. An attempt was made to find common points between the poetry of Eminescu and communism ideology. The poem „Împărat și proletar” is the concrete example that satisfies the rules of communism, in the opinion of critics. After decades from his death, Eminescu couldn't defend his poetic creations from communism reception.

Keywords: *Communist era, literature of propaganda, Mihai Eminescu, poem, reception*

Istoria oricărei civilizații se constituie ca împletire de lumină și întuneric. *Dincolo de bine și de rău* se află prezentul la care a reușit să ajungă un anumit popor.

Privind spre trecutul României, recunoaștem limpede cea mai întunecată perioadă a existenței sale – totalitarismul. Acest sistem politic promitea egalitatea socială, dar adevăratele „realizări” ale sale au fost: demantelarea intelectualității, a burgheziei și încătușarea oricărui tip de

libertatea în rândul românilor. Ce poate fi mai rău pentru o nație decât interzicerea accesului la cultură și deformarea propriei istorii? România nu a omis nimic.

Trecând peste cărțile ce scot la iveală crudul adevăr al societății de atunci, amintirile înveninate de care nu au scăpat contemporanii regimului sunt mărturiile ale întunericului totalitarist.

Instaurarea noului sistem politic a fost impusă cu duritate, indiferent de mediu. În 1947, după vacanța de iarnă, copiii nu au mai găsit în clasă icoana și tabloul ce-l înfățișa pe regele Mihai împreună cu mama sa, regina Elena. Peretele pe care era așezată icoana era pustiu, iar din tablou rămăsese doar rama.

Lăsând deoparte acest aspect estetic, la prima vedere, școala, fabrica de oameni, nu avea voie să deschidă mințile copiilor, ci să-i reducă la tăcere, așa cum fusese redusă societatea. Elevii aveau ca primă sarcină eliminarea cuvântului „rege” din orice lecție, printr-o linie orizontală. Astfel, manualele erau sincopate ca întreaga Românie totalitaristă.

Cu alte cuvinte, dacă educația era bazată pe minciună, elevii învățându-se în jocul „De-a baba oarba”, cultura avea și ea de suferit, în mod incontestabil.

Chiar și literatura a suferit răni grave, cicatricile putând fi observate și azi, dacă privim către istoria literaturii române.

Propaganda era „scopul” literaturii primilor ani totalitariști, încercându-se prin orice mijloace îndoctrinarea, convertirea poporului la acest regim totalitarist, aspect surprins de Eugen Negrici în *Literatura română sub comunism. Proza*:

„Dacă în primul deceniu de comunism aparatul a impus o literatură numai de tip propagandistic, menită să sprijine direct regimul, după aceea, mimând, vreme de încă trei decenii, normalitatea, el a continuat să-și îndeplinească și astfel misiunea, controlând nu numai producția editorială, ci și conștiințele gata a fi cumpărate, folosindu-se de mediocritatea grafomană și de oportunismul etern intelectual, el a fost activ în organizarea de atrape, de piste false, de deturnări, de energii” (Negrici 2006: 11).

Cenzura era cea care dicta soarta unei cărți. Putea fi numit „fericit” autorul care reușea să își publice lucrarea, deși îi fuseseră interzise pagini întregi, se mulțumea cu puținul rămas. Orice încercare de ieșire din șablonul comunist putea anula tot ceea ce fusese scris, publicarea fiind imposibilă.

Aluzia la nedreptățile sistemului comunist sau negarea clară a valorilor sale ar fi trimis ineluctabil autorul către temnițele „însetate de cultură”. Elita trebuia să fie anihilată. Ea reprezenta un pericol pentru comunism, fiind

capabilă de conștientizarea și rostirea adevărului, notă marcată de Andrei Pleșu în lucrarea *Despre bucurie în Est și în Vest și alte eseuri*: „De teama elitismului s-a trecut la minimalizarea elitei” (Pleșu 2012: 60).

Totuși, comuniștii au ajuns să tolereze o parte dintre autori, implicit lucrările lor, dorind să-și recâștige credibilitatea în rândul intelectualității, lucru realizabil prin criticile la adresa burgheziei, ton specific regimului comunist. Eugen Negrici explică astfel posibilitatea publicării anumitor romane:

„Cu infinite dificultăți, au putut fi tipărite câteva romane (*Bietul Ioanide*, 1953, *Toate pânzele sus!*, 1954, *Moromeții*, 1955, *Străinul*, 1955, *Cronică de familie*, 1957, *Groapa*, 1957) care păreau că prelungesc tradiția prozei noastre interbelice și pe care autoritățile le numeau, nu întâmplător, «realist-critice» (adică demolatoare ale societății burgheze)” (Negrici 2006: 19).

Literatura, ca întreaga societate, trebuia să aducă laude pentru ura de clasă, să proclame o tradiție a luptei de clasă și să creeze opere care să distrugă burghezia (clasa exploatare), evidențiind realizările clasei muncitoare. Industria socialistă, colectivizarea și toate reușitele noului regim politic trebuiau să ocupe locuri fruntașe în literatură. Acesta era tributul pe care îl plăteau autorii pentru continuitate, deși vorbim despre o continuitate descendentă. Altfel spus, ei au diminuat forța literaturii române, care era deja deficitară, vorbind despre 1521 ca an auroreal.

Negrici punctează clar latura negativă a operelor literare socialiste, găsindu-i vinovați și pe autori:

„Cei care au dat un exemplu nenorocit, demoralizând conștiințele, dezorientându-i pe cititori și devenind campionii realismului socialist, au fost scriitorii din vechile generații, consacrați înainte de război: Mihail Sadoveanu, cu *Păuna Mică* (1948), *Mitrea Cocor* (1949) și *Aventura în lunca Dunării* (1954), în care marele povestitor era de nerecunoscut; Eusebiu Camilar, cu *Temelia* (1951); Ion Călugăru, cu *Oțel și pâine* (1952); Cella Serghi, cu *Cantemireștii* (1954); Cezar Petrescu, cu *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine* (1955)” (Ibidem: 31).

Astfel, autorii au avut propria lor vină, dincolo de directivele sistemului comunist.

Nu numai literatura a avut vinovați, ci întreaga societate, socialismul fiind adus pe pământ românesc și dirijat din interiorul pământului românesc, așa cum surprinde Gabriel Liiceanu:

„Produsul toxic aruncat în curtea istoriei noastre poartă numele de «socialism victorios». El a fost adus și aruncat aici de trupele Armatei Roșii, dar gestionarea lui s-a făcut cu și de către români. Și, până la urmă, de aici ni se trage totul” (Liiceanu 2013: 137).

Observăm cum regimul totalitarist nu a lăsat libertate nici măcar unui domeniu, dar ceea ce adâncește durerea din trecut este, mai ales, încătușarea culturii. Dacă rațiunea ne diferențiază de celelalte ființe ale Terrei, cultura ne unicizează ascendent sau descendent la nivel universal. Noi suntem datori până azi culturii universale, prin mai bine de 40 de ani de iluzie culturală.

Revenind la imaginea pe care am descris-o în primele fraze, putem spune că rama ce a mai rămas din tabloul regelui poate fi un semn extrem de sugestiv pentru ce avea să se întâmple cu societatea românească. România a rămas după abdicarea regelui într-o „ramă”, a fost limitată, întemnițată în zidurile opace ale socialismului și comunismului, lipsită de putere ideatică.

Propunând egalitatea, omogenizarea mediilor sociale, propaganda trebuia să eludeze orice tip de graniță din calea sa. Astfel, omul, indiferent de vârstă sau mediu social, era prins în avalanșa propagandei ce avea ca scop confecționarea unei haine strălucitoare pentru sistemul politic al vremii. Dacă în viețile părinților și bunicilor totul se petrecuse pe neașteptate, copiii erau educați în spiritul utopiei regimului. Dincolo de debutul fiecărui manual școlar cu imaginea lui Nicolae Ceaușescu, fiecare lecție, indiferent de materie, trebuia să strecoare o informație despre înaltele realizări ale tovarășului. Dacă literatura vremii a avut semne vitale prin supunerea la normele regimului, noua receptare a jucat și ea un rol semnificativ în acest sens.

Așa cum Harold Bloom îl așază pe Shakespeare în centrul *Canonului occidental*, G. Călinescu îl așază pe Mihai Eminescu în centrul canonului poeziei românești, numindu-l „poetul național” (Călinescu 1993). Așadar, comuniștii nu puteau rata prezența unui asemenea poet în rândurile simpatizanților. De aceea, figura lui Eminescu a fost supusă unor transformări și deformări, în ceea ce privește receptarea în totalitarism, poezia fiind așezată în proximitatea ideologiei. Credibilitatea regimului în fața poporului creștea prin atragerea personalităților importante ale culturii române, în opinia comuniștilor, dar noua receptare impusă avea să modifice adevărul ascuns în versuri, fiindcă acesta era, în general, scopul comunismului.

Proteismul este una dintre caracteristicile principale ale poeziei eminesciene, permițând o libertate interpretativă, o continuă emendare a părerilor noastre, dacă, firește, este probată cu argumente veridice. Probabil această specificitate a operei eminesciene a oferit receptării din perioada socialistă și comunistă posibilitatea de a distorsiona realitatea.

Reîntorcându-ne la ideea conform căreia elevii erau educați în spiritul regimului totalitarist, manualul școlar de limba și literatura română nu pierdea ocazia de a realiza un portret modificat al poeziei eminesciene. Ar trebui să compătimim profesorii de limba și literatura română care erau obligați să transmită elevilor aceste neadevăruri, fiind neputincioși în fața ordinelor de partid, deși erau conștienți de ineptiile predate. De pildă, în manualul școlar pentru clasa a XII-a sunt privite atent și poeme ce reliefează revolta împotriva burgheziei. *Scrisorile* sunt percepute ca poezii ce accentuează prin intermediul satirei situația politică și socială cauzată de burghezie:

„Lirismului eminescian îi trebuia un pretext pentru a se manifesta satiric. În *Scrisoarea I* el îl află în poziția vitregă a geniului față de societatea mărginită, incapabilă de mari elanuri ale gândului; în *Scrisoarea II* îl găsește în transformarea poeziei într-o formă a demagogiei politice; în *Scrisoarea III*, în falsul patriotism al politicianului burghez, iar în *Scrisorile IV* și *V*, în profanarea sentimentului erotic, așa cum se înfățișa acesta poetului dezamăgit în societatea vremii” (*Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a* 1989: 23).

Comuniștii au folosit la capacitate maximă titanul din poezia eminesciană spre a-l integra în rândurile ideologiei socialiste. Imaginea titanului eminescian este intens conturată și în manualul școlar, fiind dublată, pentru încredere deplină, de critica literară. Definiția pe care o dă D. Popovici figurii titanului eminescian printr-o grilă socialistă, așa cum cerea contextul politic, în volumul *Poezia lui Mihai Eminescu*, este citată și în manualul școlar amintit: „Imaginea titanului eminescian se va realiza de predilecție în punctul de conjuncțiune a revoluționarului romantic cu idealuri socialiste și a reminiscentelor mitologice” (Popovici 1972: 300). Criticul și istoricul literar D. Popovici nu l-a tratat pe Eminescu doar în spirit socialist, el scoțând la lumină și adevărata însemnătate a versurilor eminesciene, dar așezarea poetului în rândurile socialismului, pe alocuri, era obligatorie.

Constantin Dobrogeanu-Gherea a deschis calea pentru o nouă viziune asupra poeziei lui Eminescu, fiind influențat de socialism. Nu e de mirare că fiul său, Alexandru Dobrogeanu-Gherea, s-a numărat printre membrii fondatori ai Partidului Comunist Român. Gherea generalizează trăirile poetului, tristețea poetului era tristețea întregii societăți. Astfel, Eminescu era adus în rândul proletarilor, devenea familiar tinerilor, totul realizându-se cu ajutorul unor poezii în care trebuia să fie găsită chiar și o ușoară notă de socialism:

„Pentru tinerii care citeau și știau pe dinafară versurile poetului, îi cunoșteau tragedia și vedeau în el însuși Poetul, semioza interpretativă propusă de Gherea avea două avantaje: proiecta o *image accesibilă* asupra

lui Eminescu („poetul tuturor”) și, în același timp, răspundea frustrărilor unui public care se putea identifica cu *imaginea poetului proletar* prin vizibilizarea mai cu seamă a unui repertoriu poetic selectiv din textele poetice eminesciene (de la *Împărat și proletar și Epigonii*, până la *Scrisori, Luceafărul și Glossa*)” (Costache 2008: 169).

Noile interpretări ale criticii sunt subordonate ideologiei utopice. De pildă, studiul lui Mihai Beniuc din *Literatura noastră clasică, Izvoarele populare în creația lui Eminescu*, este scris, aproape în totalitate, în spiritul ideologiei socialiste. Critica precedentă este ironizată, fiindcă l-a prezentat greșit pe Eminescu poporului român, conform receptării socialiste, popor ce își dorea cu ardoare să-l găsească pe adevăratul poet. Acesta este modul în care Beniuc deschide *Izvoarele populare în creația lui Eminescu*:

„Poporul, din toate straturile sociale, de mai mult de jumătate de veac caută cu dragoste opera poetului și s-a apropiat de ea atât cât i-au îngăduit „savantele” îngrădiri burghezo-moșierești, care făceau din Eminescu un produs al romantismului și metafizicii germane, un fenomen abrupt, căzut ca un meteor pe pământul românesc” (*Literatura noastră clasică* 1953: 27).

Cuvântul „îngrădire” se potrivește perfect politiciii totalitariste, dar Mihai Beniuc îl folosește pentru a caracteriza burghezia, un element nociv al poporului. Dincolo de un portret falsificat uneori, receptarea construiește o imagine negativă criticii literare de până atunci, văzând-o ca pe o falsificatoare de adevăr. Elucubrațiile epocii pot fi probate în orice mediu, dar gravitatea întregii situații se distinge mai dur în panteonul culturii.

Studiul lui Beniuc are scopul de a reliefa influența pe care trecutul poporului român a avut-o asupra poeziei eminesciene, înțelegerea poemelor de către cititori fiind posibilă doar prin cunoașterea relației poetului cu propria-i patrie, cu propriul trecut istoric și cultural al țării. Sunt amintite și momentele în care poetul a mers să studieze în străinătate, etape importante în dezvoltarea sa, studiile determinându-l să aibă o conexiune și mai puternică cu poporul român. Autorul era de părere că poetul era împotriva influenței culturale de la diferite popoare, îmbogățirea culturală fiind posibilă doar prin valorificarea potențialului din interiorul patriei:

„Eminescu a fost totdeauna împotriva importului de forme culturale cosmopolite. El nu vedea posibilitățile dezvoltării unei culturi sănătoase decât dacă ea își scoate hrana din ceea ce constituie însăși viața poporului, năzuințele, frământările, realizările sale” (Ibidem: 28).

Portretul lui Eminescu este continuat în același ton, prezentând dragostea poetului pentru creația folclorică sau pentru manuscrise din vechime. Tocmai pasiunea pentru cronici, pravile, cărți populare pare că îi poate asigura acestuia o siguranță în ceea ce privește dăinuirea în timp. Beniuc nu se îndepărtează prea mult de directivele de partid și mai strecoară note de socialism în acest studiu dedicat poetului: „Eminescu ia atitudine împotriva exploatatorilor și a tuturor nedreptăților sociale” (Ibidem: 38).

După ce găsește în *Scrisoarea III* versuri cu un profund caracter patriotic, reliefând astfel dragostea incomensurabilă a poetului pentru țara natală, Beniuc se reîntoarce la ironia din debutul studiului, muștrându-l pe Maiorescu, cel ce încercase să îl prezinte cititorilor în mod greșit pe Eminescu, dar totalitarismul l-a salvat pe poet de o falsă receptare, ce vedea în el un creator abstract:

„Acesta e «abstractul» Eminescu, cel «indiferent» față de lumea externă, cum voia să-l înghețe pentru posteritate Maiorescu. Și patriotismul său nu al unui om din unul sau altul dintre cele două partide, ci al omului legat de marile mase populare, muncitori și țărani, urând asuprirea ori de unde ar veni ea, urând clasele exploatoare. Sinceritatea patriotismului eminescian, exprimat cu economie în stihurile sale, dar cu multă și susținută căldură, îl face să nu degenereze în atitudine patriotardă” (Ibidem: 39).

Din păcate, eruditul Maiorescu ajunge să fie contestat de către Beniuc. De fapt, acesta era scopul regimului politic totalitarist – ignorarea până la negare a elitismului.

Punctul suprem al ineptiilor expuse de Beniuc îl constituie finalul apoteotic al studiului său, un final dedicat în întregime elogiului Uniunii Sovietice, socialismului și cercetării științifice marxist-leniniste, dar își amintește și de un Eminescu parcă „făcut mare” de regimul politic al vremii:

„Acum abia, când clasa muncitoare, în frunte cu partidul ei, conduce întreg poporul pe un drum nou, luminat de mărețul exemplu al Uniunii Sovietice, spre socialism, construind o nouă viață, o nouă cultură, acum tot ce este de preț în trecutul cultural al poporului nostru se pune în deplină valoare, prin cercetarea științifică marxist-leninistă, putem spera că vom ajunge – și vom ajunge – la cunoașterea adevărată a întregii opere a lui Eminescu, la înfățișarea și răspândirea ei largă, precum și la cinstirea numelui poetului după măreția creației sale literare” (Ibidem: 43-44).

Cu alte cuvinte, Beniuc reliefează adevăratul scop al lucrării sale – preamărirea ideologiei socialiste și a celor ce au aplicat-o și pe teritoriul țării noastre.

Nici *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900* nu evită poezia socială a lui Eminescu, fapt ce nu ar trebui să surprindă, fiindcă anul apariției este 1979, iar tovarășul Ceaușescu era în plină glorie. Accentul cade, bineînțeles, pe *Împărat și proletar*, poem ce avea să fie utilizat cu scopul de a reliefa confundarea unor versuri cu ideologia socialistă:

„Expresia cea mai directă a poeziei sociale a lui Eminescu este poezia *Împărat și proletar* care, în redacțiile succesive, începând cu *Proletarul*, doar un rechizitoriu al societății, continuând cu *Umbre pe pânza vremii*, mai amplă dar fără concluzia pesimistă, rămâne cea mai radicală și mai aspră analiză a societății din întreaga literatură română. Critica lucidă și indignarea din prima parte a poemului nu pot fi umbrite de concepția resemnată, pesimistă din a doua parte. Pesimismul eminescian nu presupune și nu predisune la concluzii dezarmante, la negație, la acceptare necondiționată, ci este motiv de meditație, de reculegere” (*Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900* 1979: 324).

Dar totul era realizat prin extragerea unor versuri pe care le apropiiau ideologiei și prin eludarea celorlalte. Prin urmare, era ignorat adevărul.

Discursul proletarului, conform receptării comuniste, se putea topi în totalitarismul vremii, deoarece revolta împotriva exploatării proletariatului de către burghezie, revolta împotriva factorului religios sau dorința de egalitate între oameni erau elemente pe care le utilizau pentru obținerea unor atribute encomiastice ale regimului. Strofa ce părea că instigă la revoltă socială era considerată o reflexie a ideologiei:

*Zdrobiți orânduiala cea crudă și nedreaptă,
Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!
Atunci când după moarte răsplata nu v-așteaptă,
Faceți ca-n astă lume să aibă parte dreaptă.
Egală fiecare, și să trăim ca frați!*

Totul era doar o iluzie pe care o trimiteau spre simpatizanții regimului. Opoziția dintre împărat, cel ce *domnește pe deplin*, burghezia, și proletariat, *prostitul popor*, era o armă redutabilă a regimului pentru a declanșa ura față de dușmanul de clasă:

*Și flotele puternice ș-armatele făloase,
Coroanele ce regii le pun pe fruntea lor,
Ș-acele milioane, ce în grămezi luxoase
Sunt strânse la bogatul, pe cel sărac apasă,
Și-s supte din sudoarea prostitului popor.*

Erau selectate doar strofele sau versurile ce păreau că favorizează regimul, că se înscriu în canonul doctrinar. Totuși, dacă s-ar fi privit sau, mai bine zis, dacă s-ar fi putut privi cu ochi reali poemul, ar fi fost observată antiteza dintre ceea ce încerca receptarea să evidențieze și adevărul limpede. România era asemenea strofei citate mai sus, dar receptarea trebuia să o vadă la polul opus. Această situație a fost cauzată și de faptul că Eminescu nu putea să se apere, să-și apere creația.

Poezii precum: *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Împărat și proletar și Scrisoarea III* erau așezate și în paginile unei *Culegeri de literatură română patriotică și militantă*, apărută în anul 1977, ce se deschide cu vorbele tovarășului:

„Educarea tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, și în primul rând a tineretului, în spiritul dragostei față de țară și al patriotismului revoluționar, socialist, constituie o îndatorire permanentă care trebuie să ocupe un loc central în întreaga activitate politică și culturală. Dezvoltând recunoștința și prețuirea față de strămoșii care, cu sacrificii și jertfe uriașe, au apărat ființa națională a poporului, au purtat steagul luptei pentru libertate și neatarnare, pentru dreptate națională și socială, trebuie să sădim în conștiința oamenilor sentimentul răspunderii față de moștenirea înaintașilor, al hotărârii de a duce mai departe, în noile condiții istorice, făclia progresului și civilizației pe pământul României” (*Culegere de literatură română patriotică și militantă* 1977: 5).

Dacă o carte debuta în acest mod, nu putea nici Mihai Eminescu să evadeze din lanțurile regimului totalitarist.

Observând modul în care a fost receptat Eminescu în perioada totalitaristă, putem depăși bariera criticii literare, a manualelor școlare și a volumelor de literatură patriotică. Printre cărțile necesare oricărui om se numără, în mod ineluctabil, și dicționarul. Cine nu a avut, nu are sau nu va avea nevoie de o informație din dicționar? Așadar, imaginea distorsionată a lui Eminescu nu a lipsit nici din *Dicționarul enciclopedic român* (1964). Dacă în manualele școlare și dicționare, cărți obligatorii pentru elevi, erau inserate și noțiuni greșite, pentru că trebuie subliniat faptul că nu a fost demantelat în totalitate adevărul despre poezia eminesciană, ci doar acolo unde s-a putut strecura înșelăciunea, primul contact al elevului cu textele poetice se afla deja între adevăr și minciună. Astfel, *poetul național* era considerat ca având un puternic spirit revoluționar, cu dezamăgiri cauzate tocmai de societatea contemporană lui, totul fiind argumentat pe baza poemelor pe care deja le-am amintit pe parcursul studiului:

„În fond, Eminescu era un revoltat, însuflețit de idealurile patriotice pentru care militaseră revoluționarii pașoptiști. Ca atare, a criticat cu vehemență clasele exploatoare, condamnând în violente diatribe falsul patriotism, parazitismul și cosmopolitismul acestora (*Scrisoarea III*), condițiile vitrege de existență a personalităților creatoare într-o societate ostilă talentului și preocupărilor înalte (*Scrisoarea I, Scrisoarea II*), femeia frivolă educată în spiritul mentalității burgheze (*Scrisoarea IV și Scrisoarea V*) sau viața grea, de «martiri ai capitalului», dusă de către proletari (*Viața, partea întâi din Împărat și proletar*)” (*Dicționarul enciclopedic român* 1964: 257)

Tot în acest dicționar pare că este atins apogeul în ceea ce privește recunoașterea valorii creației eminesciene. Se face o diferențiere între capacitatea de receptare din perioada noului sistem politic și cea din contemporaneitatea poetului. Mihai Eminescu nu a fost apreciat și nu a fost înțeles în timpul vieții, dar regimul comunist „a reușit să descopere tainele operei eminesciene”. Astfel, se poate observa destul de facil faptul că noua receptare era superioară celei anterioare, aceasta fiind doar o proprie părere eronată. Mai mult, Eminescu a fost ales membru al Academiei, acțiune ce se datorează tot partidului: „Nedreptățit în timpul vieții și neînțeles de oficialitatea contemporană lui, Eminescu este cinstit azi, în anii de democrație populară, ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai culturii poporului român. Academia R.P.R. l-a ales membru post-mortem” (*Ibidem*: 259). Cu alte cuvinte, caracterul laudativ nu este atribuit creației eminesciene, ci noii receptării. Mai exact, Eminescu a fost pus în valoare abia în totalitarism. Acest aspect nu poate decât să evidențieze lipsa de respect față de opera *poetului național* care a fost intens conturată în perioada R.P.R.

Modul în care este receptat un autor de către critica literară are un rol însemnat în destinul acestuia, dar receptarea poeziei eminesciene din perioada socialistă și comunistă nu putea să modifice imaginea poetului, referindu-se doar la interpretările cu un puternic caracter militant. Receptarea ce urmărea definirea laturii totalitariste a poeziei eminesciene nu a reușit să inoculeze ineptiile respective, probabil, nici măcar în mintea elevilor. Indiferent de ceea ce a încercat receptarea comunistă să facă din poezia eminesciană, ar trebui să ne rămână în conștiință ceea ce scria Mircea Scarlat în *Istoria poeziei românești*: „Elogiat sau negat el s-a dovedit, până astăzi, reperul fundamental în poezia noastră, toți autorii care au scris după moartea lui avându-l, într-un fel, în vedere” (Scarlat 1984: 37).

Demersul de față a urmărit modul în care receptarea totalitaristă a transformat doar anumite poeme eminesciene în literatură de propagandă, fiindcă nu trebuie să uităm faptul că s-a scris și real. Prin urmare, am

încercat să evidențiem erorile receptării critice, nu generalizarea receptării din perioada totalitaristă.

BIBLIOGRAFIE

- Academia Republicii Populare Române. 1964. *Dicționar enciclopedic român*. Vol. II D-J. București: Editura Politică.
- Academia Republicii Socialiste România. Institutul de lingvistică, istorie literară și folclor al Universității „Al.I. Cuza” Iași. 1979. *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Călinescu, G. 1993. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Craiova: VLAD & VLAD.
- Costache, Iulian. 2008. *Eminescu. Negocierea unei imagini*. București: Cartea Românească.
- Editura de stat pentru literatură și artă. 1953. *Literatura noastră clasică*. vol. I. București: Editura de stat pentru literatură și artă.
- Liiceanu, Gabriel. 2013. *3 eseuri despre minciună, despre ură, despre seducție*. București: Humanitas.
- Ministerul Educației și Învățământului. 1989. *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Movileanu, George Sorin și Andronache, Dumitru. 1977. *Culegere de literatură română patriotică și militantă*. București: Albatros.
- Negrici, Eugen. 2016. *Literatura română sub comunism. Proza*, Ediția a II-a. București: Editura Fundației Pro.
- Pleșu, Andrei. 2012. *Despre bucurie în Est și în Vest și alte eseuri*. București: Humanitas.
- Popovici, D. 1972. *Poezia lui Mihai Eminescu*. București: Albatros.
- Scarlat, Mircea. 1984. *Istoria poeziei românești*, vol. II. București: Minerva.

LUMEA UNIVERSITARĂ ÎN ROMANELE LUI DAVID LODGE

Maria-Cristina GELEP

Doctorand Universitatea din Craiova

cristinagelep@yahoo.com

Abstract:

My paper's aim is to present and analyse the academic environment as it is reflected in the novels of David Lodge. His three novels, *Changing Places*, *Small World* and *Nice Work* form a campus trilogy. What these fictional writings have in common is the use of parody, irony and satire, which give them a comic quality. At the same time, the novels are metafictional but also realistic as these two modes of writing do not exclude each other. In other words, the novels are placed between realism, modernism and postmodernism as many critics have observed. *Changing Places* reflects in a comic manner the great impact of a cultural exchange between two professors. *Small World* shows David Lodge's great talent as a postmodern novelist and more precisely as a parodist. The quest for truth is the novel's main concern both in what regards literary criticism in general and the genre of romance together with the tentatives to circumscribe it, both of them being parodied in *Small World*. *Nice Work* rejects poststructuralist ideas and evidences a strong belief in human values, more exactly a profound attachment to humanism. Another element these three writings have in common regards the construction of characters and their ability to be very close to our present reality.

Keywords: *campus novel, irony, metafiction, parody, satire*

1. Introducere

Romanul de campus a devenit un gen de scriitură din ce în ce mai cunoscut în contemporaneitate. El se adresează publicului larg, dar și cunoscătorilor, celor inițiați în tainele subtile ale teoriei, istoriei și criticii literare pentru că poate fi citit și interpretat pe mai multe paliere și din mai multe perspective. Acest aspect este foarte bine reliefat în romanele lui David Lodge, referindu-mă aici la trilogia sa dedicată mediului academic (*Schimb de dame. Povestea a două campusuri, Ce mică-i lumea! O poveste din mediul universitar și Meserie!*), care îi atrage deopotrivă pe inițiații în jocul complex

al teoriilor, tehnicilor, stilurilor și procedeele narative cu care se jonglează abil pe parcursul romanelor, dar și pe cei mai puțin inițiați, care savurează comicul, ironia, numeroasele răsturnări de situație, sunt atenți la elementele care includ suspansul, sunt atrași de misterul numeroaselor situații tensionate, care includ printre altele detalii de alcov, răpiri, peripeții în căutarea iubirii, incursiuni în viața intimă și amoroasă, manifestări sociale și politice relevante în contextul dat cu finaluri neașteptate.

Ceea ce este interesant pentru toate tipurile de cititori și probabil cauza pentru care sunt satisfăcute mai multe gusturi ale unor cititori diferiți este perspectiva amplă care include mai multe planuri narative cu personaje diferite, care interferează la un moment dat, păstrându-se o anumită coerență, dar accentuându-se și diferențele dintre planuri, personalități, povești construite ingenios. Un prim exemplu al dublei perspective este reprezentat de primul roman al trilogiei *Schimb de dame*, în care sunt prezentate alternativ două personaje principale, profesorii universitari Philip Swallow și Morris Zapp cu precizarea că fiecare ajunge să ia locul celuilalt într-un schimb de experiență între universități. Astfel, primul personaj britanic ajunge în California la celebra Universitate Euphoria, iar cel de-al doilea personaj american va trebui să ia locul primului la mai puțin cunoscuta și mai modesta Universitate din Rummidge (Marea Britanie). Romanul, o „cronică duplex” (Lodge 1995: 7), este și o prezentare în paralel a stilului de viață și mediului universitar britanic în comparație cu cel american fiind cu atât mai spectaculos cu cât profesorii nu fac schimb de experiență doar în viața profesională, ci și în cea personală, fiecare trăind câte o aventură cu soția celuilalt profesor.

Perspectiva se poate pulveriza și în mult mai multe planuri și cadre narative. Este cazul romanului cu numărul doi al trilogiei *Ce mică-i lumea!*, unde, pe lângă poveștile și răsturnările de situație din viața celor doi profesori universitari din primul roman (Philip Swallow și Morris Zapp), avem de-a face cu alți numeroși universitari. Un loc semnificativ îl ocupă Persse McGarrigle, un tânăr universitar de la Universitatea din Limerick, aflat la prima sa conferință, unde o întâlnește pe frumoasa doctorandă Angelica Pabst de care se îndrăgostește fulgerător, urmând ca mai apoi după dispariția misterioasă a acesteia de la conferință, tânărul asistent universitar să o caute în diferite zone ale globului în care se țin conferințe.

Celelalte planuri aduc în scenă personaje precum Arthur Kingfisher, Siegfried von Turpitz, Fulvia Morgana, Joy, Lily Pabst sau Sybil Maiden, personaje care complică desfășurarea acțiunii și multiplică cadrele narative într-un roman preocupat de construirea subiectului prin acumularea unor secvențe încărcate de mister, neprevăzut, dar și de deconstruirea *romance-ului* și romanului cavaleresc. Legătura cu aceste două tipuri de scriitură apare

evidentă dacă ne referim la subtitlul din engleză: *An Academic Romance* (tradus ca *O poveste din mediul universitar*), după cum subliniază și Alina Crihană în articolul *Strategii transtextuale în romanele lui David Lodge*:

„Romanul are un subtitlu care presupune o triplă strategie: arhitextuală, intertextuală și autoreflexivă: *An Academic Romance* (O poveste din mediul universitar), termenul *romance* indicând în același timp preluarea unui tipar romanesc (romanul cavaleresc) în variantă parodică, dar și degradarea modelului devenit în epoca noastră roman „roz” (variantă parodiată, la rându-i, în interiorul romanului)” (Crihană: 2).

O dublă perspectivă ni se impune și în cazul ultimului roman al trilogiei *Meserie!*. Viziunea despre lume, viața personală și profesională, credințele aspirațiile și temerile lui Vic Wilcox, un inginer, om de afaceri, manager al unei companii, personajul romanului, ni se prezintă alături de parcursul profesional sentimental și al vieții cotidiene al lectorului temporar de la Universitatea Rummidge, Robyn Penrose. Personajele își vor pune amprenta unul asupra celuilalt și își vor influența perspectivele de abordare a realității incluzând propria profesie prin raportarea la un mediu străin activității lor zilnice, universitatea în cazul lui Vic Wilcox, respectiv fabrica în cazul lui Robyn Penrose. Totul are loc cu ocazia unui schimb de experiență între mediul academic și mediul industrial, în care Robyn trebuie să devină „umbra” omului de afaceri, să-l însoțească peste tot într-o zi pe săptămână, astfel încât să observe, să învețe și să experimenteze cât mai multe situații, care să o ajute să afle din interior cât mai multe lucruri despre comerț și industrie.

Scurtul periplu introductiv aduce în prim-plan câteva detalii semnificative ale celor trei romane, care urmează să fie dezbătute mai pe larg în cele ce urmează. Ele se caracterizează prin diversitatea tematică, care păstrează ca nucleu viața universitară. Aceasta a suferit numeroase mutații de-a lungul timpului, este vorba de perioada de dinainte de război și romanul universitar scris în această perioadă, care reflecta un topos mult mai unitar, mai echilibrat, după cum arată și Virgil Stanciu în postfața romanului *Schimb de dame*, intitulată *Un capitalist al imaginației*:

„universitatea era văzută ca un spațiu benefic, propice pentru dezvoltarea nestânjenită a emoțiilor tinere prilejuite de cunoaștere, iubire și felurite alte trăiri, iar cărțile, nelipsite de nostalgie, romanțau o instituție culturală puternică, a cărei experiență o avuseseră toți cei care conduceau destinele națiunii” (Lodge 1995: 275).

În prezent, totul este mult mai dinamic, combativ, acest centru unitar „idilic” reprezentat de universitate a suferit transformări, modificări uneori brutale ca urmare a unor schimbări sociale, politice și economice dure și ireversibile. Universitatea prezentului este mult mai ancorată în realitate, este modelată de schimbările aduse de dezvoltarea tehnologică încercând să țină pasul cu progresul științific. Ea nu mai este un loc reconfortant cu iz nostalgic, ci încearcă să fie un factor coagulant al progresului adaptat la realitatea cotidiană, un arbitru și un moderator al unei lumi multiculturale și multietnice:

„Romanul universitar scris după război este oarecum diferit, în primul rând deoarece se inspiră din nota generală de protest și rebeliune socială caracteristică prozi anilor cinzeci și șaiszeci – el nu mai este nostalgic și rememorativ, ci preocupat mai mult de transformările sociale și intelectuale. Universitatea nu mai este nici ea un idilic și confortabil spațiu al tinereții, un refugiu mental, ci devine câmpul de bătălie al ideologiilor și ideilor științifice care modelează contemporaneitatea. Ea devine, totodată, un cadru al înfrunțărilor de voiețe, al confrunțărilor datinilor culturale și al experimentelor cu rezultat incert” (*idem*).

Romanele de campus ale lui David Lodge sunt o combinație interesantă a genului care îmbină ilustrarea problemelor reale ale universitarilor și universității, viața universitară cu plusurile și minusurile ei, este prezentată lumea intelectualilor din interior, dar fără a se pierde legătura cu lumea din afara universității. De aceea, elemente culturale, mentalitare, identitare stringente, presante sunt abordate dintr-o perspectivă atentă la nuanțe, dar într-o manieră care nu exclude comicul și senzaționalul relatărilor, care ține de viața intimă a personajelor: „Sex, comedy and escapism seem basic to Lodge campus works.” (Björk 1993: 37).

Totul este bine dozat, atent calibrat, astfel încât să nu se cadă într-o extremă sau alta, se evită ridicolul, derizoriul, frivolul, dar și atmosfera alienată a intelectualilor. Tonul romanelor este ponderat, condimentat de umor după cum arată și autoarea studiului *Campus Clowns And The Canon. David Lodge's Campus Fiction*, Eva Lambertsson Björk citându-l pe David Lodge: „The myth of the Ivory Tower indeed dies hard. Lodge explains that his novels are successful partly because «there is something inherently funny about people committed to excellence and standards making fools of themselves»” (*idem*).

Astfel, cititorii din *interior*, așa cum îi numește cercetătoarea, dar și din *exteriorul* lumii academic sunt interesați de romanele lui David Lodge. Tensiunile celor două universuri, ale unei realități interioare și ale uneia

exterioare, opozițiile, dar și punctele comune interesează atât la nivelul romanului, dar și în critica și teoria literară al cărei autor este David Lodge:

„However, fiction about the academy continues to attract a large number of readers, from „inside” as well as well from „outside”, as it has done for a long time. The tension building on the dichotomies of us and them, inside and outside, self and other, which may be one of the attractions of the genre, is also a recurring trait in David Lodge's literary criticism and theory. He has repeatedly expressed his concern for the „ordinary” reader and his wish to bridge the gap between the camp of the academy and the other camp, the literary world outside” (idem).

Pe lângă tensiuni, opoziții, dihotomii, lumea universitară poate apărea ca un microcosmos care reflectă macrocosmosul lumii din afara zidurilor sale, tot ce se întâmplă în interiorul universității poate fi o replică a imaginii vieții sociale din exteriorul său:

„The campus is an image of the real world, but is of course smaller and also elementary. Everything that happens inside the campus walls is a metaphor for actual incidents in the real, outside world and there is a relationship between them. This means that criticism of something inside the university stands for criticism of something in the daily lives of the people” (Felsberger 2008: 11).

2. Schimb de dame: Interacțiunea dintre mediul academic britanic și cel american

Primul roman al trilogiei *Schimb de dame* este o *cronică duplex* după cum o intitulează însuși autorul, care prezintă schimbul de experiență între personajele principale ale romanului, Morris Zapp și Philip Swallow, doi profesori universitari primul american, celălalt britanic. Schimbul de experiență se dovedește un eveniment semnificativ, marcant din viața celor doi profesori, care le modifică perspectiva asupra carierei, vieții de familie și asupra existenței lor ca indivizi. Întreaga experiență se dovedește nu doar un schimb al locului de muncă, ci un schimb cultural, identitar, mentalitar cu puternice repercusiuni asupra personalității celor doi protagoniști, care implică schimbări la nivelul carierei, al raportării la mediu, la colectivitatea din care fac parte, dar și la familie.

Aceste schimbări la nivelul celor trei planuri, familial, profesional și personal sunt subliniate și de narator prin metafora *cordonului ombilical*, care, cu siguranță, pe parcursul romanului devine din ce în ce mai lax, întins de noi și noi experiențe, departe de locurile de origine ale fiecărui personaj:

„Binevoși să vă imaginați că fiecare dintre cei doi profesori de literatură engleză (ambii, întâmplător, în vârstă de patruzeci de ani) e legat de melagurile sale natale, de instituția unde lucrează și de căminul său printr-un cordon ombilical infinit de elastic” (Lodge 1995: 8).

Faptul că schema de schimb nu afectează doar viața profesională și schimbă și traiectoria vieții intime și de familie este subliniat și de Kenneth Womack în articolul *Academic Satire: The Campus Novel in Context*¹ care amintește de schimbările care survin în urma acestui schimb cultural, dar pune în lumină și intenția satirică a autorului, care privește cu un ochi critic lejeritatea cu care personajele fac schimb de vieți:

„During their transatlantic experiences, the two scholars not only exchange their students and colleagues, but their wives and families as well. The manner in which they literarily swap their entire worlds with one another underscores Lodge's satiric critique of his academic characters and the ease and alacrity with which they exchange the emotional and sexual discourses of their respective lives” (Shaffer 2005: 334).

Încă de la începutul romanului se pot observa diferențe între stilul de viață american și cel britanic începând cu maniera în care călătoresc. În timp ce pentru americanul Morris Zapp călătoria cu avionul este o experiență obișnuită, pe care o privește relaxat: „experiența lungilor călătorii este deja plictisitor de familiară” (Lodge 1995: 9), pentru Philip Swallow, care călătorește foarte rar, experiența este aproape traumatizantă „cu fiecare nouă ocazie suferă același traumatism, un curent alternativ de frică și îmbărbătare care-i încarcă și descarcă sistemul într-un ritm trepidant și epuizant” (*idem*). De aici se pot trage concluzii cu privire la stilul de viață american mult mai alert, trepidant, supus schimbării față de stilul de viață britanic mult mai așezat, conservator, mai puțin expansiv și în alertă, care se poate traduce și la nivelul activității universitare ale celor două personaje ale romanului. În timp ce pentru Universitatea Euphoria din America e vital ca profesorii să călătorească, să se informeze, să stabilească contacte, așa cum face reprezentantul său Morris Zapp, Universitatea Rummidge din Anglia reprezentată de Philip Swallow are țeluri mai modeste.

Progresul american, exploatarea resurselor și a numeroaselor oportunități se observă din descrierea Universității Euphoria, un centru modern al științei, bine dotat, atractiv și modern cu un bun renume:

¹ Articolul face parte din lucrarea *A Companion To The British And Irish Novel 1945-2000*, editat de Brian W. Shaffer.

„Pe de altă parte, printr-o exploatare la sânge a resurselor, Euphoric State devenise, prin puterile ei proprii, una dintre universitățile majore ale Americii, cumpărându-i pe cei mai distinși savanți pe care îi putea găsi și asigurându-și loialitatea cu care le punea la dispoziție laboratoare, biblioteci, burse de cercetare și secretare splendide,cu picioare lungi” (*ibidem*: 15).

De cealaltă parte, Universitatea Rummidge este mai puțin cunoscută, dominată de un aer provincial și o atmosferă anostă care nu încurajează competiția, performanța și nu aduce mulțumire, cu realizări și o reputație categoric inferioare universității americane: „fusese dintotdeauna o instituție modestă, ca dimensiuni și reputație, iar în ultima vreme avusese soarta paralizantă a majorității universităților englezești de acest tip” (*idem*).

Diferențele sunt majore atât în ceea ce privește conținutul, nivelul performanțelor, fondul, dar și forma spun foarte mult. Astfel, Euphoria este „unul dintre cele mai încântătoare meleaguri de pe întreaga planetă” (*ibidem*: 14), în timp ce Rummidge se află la polul opus ca înfățișare „o mare și urâtă citadelă industrială lăbărtată în Midlands, la intersecția a trei autostrăzi, a douăzeci și șase de magistrale feroviare și a unei jumătăți de duzini de canale ieșite din uz” (*idem*). Fixând cadrul de desfășurare al acțiunii, cele două universități unde personajele urmează să își exercite profesia, fiecare în locul celuilalt, narațiunea oferă și o scurtă prezentare a sistemelor de educație din care cele două personaje provin. În sistemul de educație american, absolventul de colegiu obține cu ușurință diploma pentru acest ciclu de învățământ. Sentimentul libertății există prin posibilitatea de a alege cursurile și acumularea creditelor într-un ritm lejer, care permite ca studentul să nu-și neglijeze viața personală din afara universității.

Situația se schimbă odată cu studiile post-colegiale mult mai riguroase, mai presante cu o miză mult mai mare. Acest ciclu presupune o formare căreia i se acordă mai multă atenție, exemenle sunt mult mai solicitante având ca finalitate obținerea titlului de doctor. Pregătirea unui doctorat în regimul școlarizării americane implică eforturi financiare substanțiale, iar, sub raport temporal, perioada necesară pregătirii nu este deloc neglijabilă, astfel încât doctorandul va opta cel mai probabil pentru o carieră academică: „Între timp a investit în pregătirea sa atâta timp și atâția bani, încât nu se mai poate gândi la o altă carieră în afara celei academice și orice e mai prejos decât succesul profesoral deplin devine pentru el inacceptabil” (*ibidem*: 17).

Sistemul de învățământ britanic este mai puțin competitiv, mult mai puțin râvnit aici este titlul de doctor, iar obținerea unui astfel de titlu nu aduce prestigiul și deschiderea spre aceleași oportunități ca și în America, nici măcar la nivel individual ca prestigiu,care să aducă mulțumire la nivelul

pregătirii profesionale, lucrurile par să nu ducă prea departe. Posesorul unui doctorat în regimul învățământului britanic este nesigur și bulversat fără mari perspective:

„Post-universitarul britanic este un suflet stingher, uitat de lume, nesigur de ceea ce face, neștiind în grațiile cui ar trebui să intre – îl puteți identifica ușor în ceainăriile din vecinătatea bibliotecii Bodleian sau de lângă British Museum, după ochii luica de sticlă, după privirea albă a veteranului ce suferă de comoția provocată de explozii și pentru care, după Marea Încordare, nu mai contează nimic” (*idem*).

În ceea ce privește profesia, în cazul în care doctorandul obține un post, totul pare să fie lin, nespectaculos, fără obstacole, dar și fără mari performanțe. Acest lucru se întâmplă „deoarece în universitățile britanice titularizarea e virtual automată și toată lumea e remunerată la fel” (*idem*). Uniformizarea oferită de sistemul britanic de învățământ superior și stabilitatea financiară nu creează un cadru propice competiției și evoluției la nivel profesional, totul pare să funcționeze în acest sistem în virtutea inerției, efervescența culturală americană este înlocuită de o lentoare britanică.

De aceea universitarul britanic Philip Swallow are o reputație și un prestigiu care nu trec dincolo de ușa departamentului său. Eficiența sa profesională se măsoară prin justificarea notelor studenților. Argumentația și fermitatea raționamentelor sale se observă cel mai bine în notare, diferența dintre un B și un posibil B+ scoate la iveală o gândire solidă și atentă la detalii. Este evidentă nota de ironie a naratorului în acest pasaj al eficienței profesorului Swallow, ceea ce nu înseamnă că pe parcursul romanului, personajul britanic este considerat inferior din punct de vedere intelectual, ci doar lipsit de voința, interesul și preocuparea constantă, care îl caracterizează pe colegul său, Morris Zapp.

Ironia naratorului și o notă subtilă de umor este detectabilă în continuarea descrierii activității lui Swallow. Eficiența sa ca profesor se măsoară în promptitudinea cu care realizează subiectele pentru examene. Profesorul britanic nu lasă niciun detaliu la întâmplare, în acest sens subiectele de examen devin adevărate „opere de artă” (*ibidem*: 19) atent elaborate, cu maximă grijă și atenție astfel încât să nu existe nici cea mai mică șansă să se fi repetat în anii anteriori, reducând aproape în totalitate șansele studenților de a anticipa cerințele examinatorului. Ironia pasajului devine din ce în ce mai vizibilă prin sugestia publicării acestor întrebări de examen ca rezolvare a situației profesionale dificile a personajului britanic „pentru a ieși din sterilitatea sa profesională” (*ibidem*: 20). Chiar mai mult o astfel de „operă” s-ar putea alătura unei tradiții filosofice universale: „*Culegere de*

întrebări literare, de Philip Swallow. Operă comparabilă cu *Pensées* de Pascal, sau cu *Investigațiile filosofice* ale lui Wittgenstein” (*idem*).

Faptul că Philip Swallow își poate umple timpul cu alte detalii, care țin ce-i drept de realitatea academică, dar nu și de cercetarea universitară în sine, este un aspect care îl surprinde pe profesorul oaspete Zapp. Scrisoarea pe care acesta o primește de la colegul său britanic în perioada instalării la Rummidge conține mai puține detalii legate de structura cursului său precum o descriere a activității, obiective, scopuri, ci surprinzător sunt descrise „cu lux de detalii, particularitățile emotive, psihologice și fiziologice ale studenților” (*ibidem*: 69). Swallow are o relație atât de apropiată cu studenții încât îl avertizează pe Zapp asupra simptomelor premenstruale neobișnuite ale uneia dintre studente sau este la curent cu schimbările din cercul vicios al relațiilor amoroase ale studenților, punându-l în gardă pe profesorul american în vederea explicării relațiilor tensionate ce ar putea degenera la curs.

Mult mai ambițios, dinamic, perseverent și asumat se dovedește Zapp în cariera sa academică. Spre deosebire de Swallow, acesta are o operă critică temeinică, publică de foarte devreme, este conștient de calitățile sale și luptă pentru prestigiu și stabilitatea financiară pe care poziția sa academică i-o oferă. Încă de la începutul carierei sale la Euphoric State, deși obține un post foarte bun, pretinde un salariu dublu față de cel obișnuit și-l obține. Este atât de determinat încât își construiește o carieră solidă de foarte devreme: „publicase cinci cărți (patru despre Jane Austen) de o inteligență diabolică înainte de a fi împlinit treizeci de ani și care dobândise rangul de profesor plin la aceeași vârstă precoce” (*ibidem*: 16).

Deși inteligent, Swallow eset lipsit de „voință și ambiție, instinctul ucigașului de profesie, pe care Zapp le poseda din abundență” (*idem*), cariera sa academică mai puțin strălucită se bazează, în ceea ce privește publicațiile pe câteva eseuri și recenzii, care nu îl fac recunoscut în afara cercului său academic. Lipsa de voință și ambiție se observă și prin lipsa studiilor doctorale, avansează „prin gradații anuale” (*idem*) până la stadiul de lector cu mici oportunități de a promova. Versatilitatea, capacitatea de a-și asuma riscuri în ceea ce privește profesia, curajul și donrința de a ține pasul cu vremurile lărgind-și perspectiva de abordare a literaturii îl determină pe Morris Zapp în următorul roman al trilogiei *Ce mică-i lumea!* să își schimbe aria de interes dinspre abordarea operei lui Jane Austen înspre poststructuralism.

Superficialitatea sistemului academic britanic se observă prin descrierea performanțelor și activității lui Philip Swallow, dar și prin ceea ce se întâmplă la nivelul universității din care acesta provine. Lectorul britanic este rugat sau i se cere să meargă în Statele Unite pentru că șeful de

departament din Rummidge, Gordon Masters vrea să promoveze un alt profesor, pe Robin Dempsey. Deoarece doar unul dintre profesori poate fi promovat este firesc că cel care merită ar fi Dempsey, după criteriul celor mai multe cărți publicate, al performanțelor intelectuale și nu al vechimii în activitate, în acest caz Swallow având o experiență mai îndelungată decât Dempsey. Dar pentru că totul se petrece în aceeași manieră satirică a răsturnărilor de situație și a paradoxurilor, Gordon Masters este forțat să se retragă din activitate, suferind de o boală mintală, iar noul șef al departamentului, Rupert Sutcliffe decide în urma recomandărilor și a unei oarecare presiuni din partea lui Morris Zapp să îi acorde promovarea lui Philip. La polul opus, Philip Swallow nu este atât de dornic de a ține pasul cu vremurile, își păstrează poziția neutră, neimplicată în ceea ce privește lingvistica și structuralismul. El continuă să citească ca un lector mult mai inocent pentru plăcerea lecturii, pentru sensurile majore, generale și nu pentru a decodifica toate dedesubturile, toate nuanțele.

Cu toate că se reorientează în carieră, profesorul Zapp manifestă față de primul subiect, dedicat lui Jane Austen în care el este specialist, o viziune totalizatoare, hiperbolică, care vrea să includă în opera sa critică tot ce se poate spune despre acest subiect. Avid să demonstreze capacitatea de cuprindere, sinteza de care este capabil și dornic să își etaleze cunoștințele, Zapp imaginează un grandios proiect utopic, pe care nu are cum să îl înfăptuiască:

„Idea era să întreprindă comentarii exhaustive, examinând romanele din toate unghiurile posibile, istoric, biografic, retoric, mistic, freudian, jungian, existențialist, marxist, alegoric-creștin, etic, exponențial, lingvistic, fenomenologic, arhetipal și așa mai departe; în ala fel încât, după redactarea fiecărui comentariu, să nu mai rămână *absolut nimic* de spus despre romanul în chestiune” (*ibidem*: 49).

Sub auspiciile unei astfel de viziuni mărețe, naratorul realizează o paralelă între universitarul capabil, dotat intelectual, tenace, hotărât și versatil și majoritatea intelectualilor blazați, mai puțin spectaculoși: „truditori pe ogorul literaturii” (*ibidem*: 50). Paralela cu aceștia se realizează prin prisma a ceea ce profesorul american gândește despre ceilalți colegi ai săi și a manierei în care acesta evaluează sistemele lor de gândire, lipsite majoritatea de temeinicie și fermitate: „Aceștia îi păreau creaturi inconsistente, inconstante, iresponsabile, care se bălăceau în relativism ca hipopotamii în glod, ținându-și cu multă greutate numai nările în aerul respirabil al bunului-simț” (*idem*). Această descriere poate funcționa ca o portretizare a lumii universitare în ceea ce-i privește pe profesorii care se străduiesc să atingă un nivel mediu al performanțelor academice, cu opinii

nefundamentate, neasumate până la capăt, lipsiți de profunzime și substanță.

Faptul că Morris Zapp este departe de această categorie conformistă a profesorilor care nu au opinii proprii și nu dau o notă personală activității, muncii lor de cercetare se observă prin stilul său de predare spumos, șocant, acaparator și captivant: „Stilul său de predare era calibrat în așa fel, încât să-i șocheze pe studenții cu o pregătire convențională, silindu-i să abandoneze reverența indolentă față de literatură și să adopte o atitudine rece, de rigoare intelectuală” (*ibidem*: 50).

3. *Ce mică-i lumea!* Recontextualizarea romance-ului

Romanul este o specie narativă complexă, proteică, amplă, care înglobează în structura sa mai multe genuri, care își păstrează într-o anumită măsură *autonomia* și intră în interacțiune unele cu celelalte în combinații spectaculoase, inedite, modulate de tehnice și imaginația autorului. Interferarea genurilor este o dovadă a plurilingvismului în roman, a inclderii unor numeroase limbaje, fiecare cu specificul său, care de cele mai multe ori sunt restructurate și resemantizate într-o nouă alcătuire omogenă în diversitatea ei.² Este cazul romanului *Ce mică-i lumea! O poveste din mediul universitar*, care redimensionează și recontextualizază romance-ul înglobându-l în structura sa narativă. După cum ni se spune în una din notele din interiorul romanului: „*romance* desemnează romanul eroic și cavaleresc al Evului Mediu, prin extensie romanul de aventuri, iar cu sens depreciativ orice proză sentimentală de mâna a doua” (Lodge 2003: 23).

Limbajul romanului exprmă libertate, potrivit lui Bahtin „este expresia conștiinței lingvistice galileene care a respins absolutismul unei limbi unitare și unice” (Bahtin 1982: 231), este expresia relativismului, a unui univers cultural amplu și divers. Descentralizarea *universului verbal ideologic* este foarte bine reliefată de Bahtin.³ Prin roman se lărgeste și se

² Comunicarea genurilor în cadrul romanului este teoretizată de Bahtin în *Probleme de literatură și estetică*: „Romanul permite includerea în structura sa a tot felul de genuri, atât literare (nuvele poezii lirice, poeme, scenete dramatice etc.), cât și extraliterare (familiar, retorice, științifice, religioase ș.a). În principiu, orice gen poate fi introdus în construcția romanului și, efectiv, este foarte greu de găsit un asemenea gen, care să nu fi fost introdus de cineva în roman. De obicei, genurile introduce în roman își păstrează elasticitatea structurală și autonomia, precum și specificul lor lingvistic și stilistic” (Bahtin 1982: 181).

³ În același studiu Bahtin afirmă: „Romanul presupune descenzalizarea verbal-semantică a universului ideologic, o anumită «lipsă de adăpost» a conștiinței literare, care a pierdut ambianța lingvistică peremptorie și unicăa gândirii ideologice, trezindu-se printre limbajele sociale din cadrul aceleiași limbi și printre limbile naționale din cadrul aceleiași culturi

aprofundează perspectiva asupra oizontului lingvistic. Astfel, realitățile sociolingvistice și diferențele dintre ele vor fi receptate cu subtilitatea necesară printr-un complex și subtil joc cu limbajele.⁴

Acest joc se întâlnește și în romanul *Ce mică-i lumea!* Făcând apel la convențiile romance-ului, Lodge se folosește de numeroase elemente ale literaturii medievale pentru a crea o rețea de simboluri în cadrul narațiunii, decriptabile la un nivel mai profund al lecturii. Faptul că autorul își subintitulează romanul *O poveste din mediul universitar* este explicabil printr-o mai mare libertate a construcției oferită de asamblarea părților după tiparul unei povești.⁵ Astfel, se pot include mai multe elemente, cum ar fi numeroase locații și personaje dispuse și integrate în cadrul ficțiunii în acord cu un principiu al poveștii în general, care lasă să se observe ludicul întâmplărilor, neașteptatul situațiilor, o anumită tensiune și hazardul.

Totul se eliberează sub patronajul povestirii de ideea de *verosimilitate* și *plauzibilitate*, înțelese prin corența obișnuită a faptelor din roman, care merge în general după principiul logicii, al raționalității, al faptelor explicabile rațional după principiul cauză efect și mai puțin după principiul coincidențelor, întâmplărilor bizare, accidentelor stranii, așa cum se întâmplă în povestire și în romanul de față. Unele din aceste caracteristici ale povestirii, care transformă romanul *Ce mică-i lumea!* din punctul de vedere al construcției, atmosferei și personajelor sunt subliniate și de cercetătoarea Marcela Kotalová în lucrarea sa intitulată *The Influence of the Medieval Romance on Small World by David Lodge*:

„The main purpose is to claim certain latitude from the restraint genre of the novel. Moreover, it also helps him to arrange the elements, such as the circuit of international conferences and the large number of characters, of the

(elenistică, creștină, protestantă), ale unui univers cultural-poetic (statele elenistice, imperiul roman etc.)” (*ibidem*: 231).

⁴ Jocul cu limbajele din cadrul romanului este o dovadă a plurilingvistului: „Jocul umoristic cu limbajele, povestirea «nu din partea autorului» (a naratorului, a autorului convențional, a personajului), discursurile și zonele eroilor, în sfârșit genurile intercalate sau încadrate sunt forme principale ale introducerii și organizării plurilingvistului în roman. Toate aceste forme permit realizarea modalității de utilizare indirectă, rezervată, distanțată a limbajelor. Ele toate marchează relativizarea conștiinței lingvistice, dau expresie senzației, proprii acestei conștiințe, a obiectivării limbajului a frontierelor sale istorice, sociale și chiar principale (frontiere ale limbajului ca atare) (*ibidem*: 184).

⁵ Principiul libertății transpare foarte clar prin alegerea autorului de a-și subintitula romanul *poveste* și prin citatul de la începutul romanului, care îi aparține lui Nataniel Hawthorne: „Când un scriitor își intitulează scrierea *poveste*, se simte de la o poștă că prin acest gest el dorește să-și asume o anumită libertate, atât în ceea ce privește materialul, cât și modul de tratare ale acesteia, liberatate pe care nu s-ar fi simțit îndreptățit să și-o aroge dacă ar fi pretins că scrie un *roman*” (Lodge 2003: 9).

plot at hand. He is freed from the requirements of verosimilitude and plausability when writing a novel. At Lodge the form of romance is functioning as well as a principle of unity because he wanted to have at the centre of the story a young innocent who falls in love and pursues a girl from one conference to another, elements of coincidence and a lot of wandering and travelling. For these purposes, romance appeared to be the most suitable” (Kotalová 2012: 18).

Perspectiva asupra romanului de campus se schimbă cu acest roman, devine mult mai amplă, mai dinamică. Comunitatea campusurilor locale descrisă în primul roman este înlocuită de ideea unui campus global cu legături ample peste tot în lume, care leagă, unește profesorii universitari prin prezența la conferințele internaționale, care devin locul schimbului de informații, adevărate centre ale schimbului de idei. Schimbul de idei și de experiență dinte două facultăți se multiplică în cel de-al doilea roman, prin conceperea unui campus universal cu posibilități infinite de colaborare între universitarii din toate colțurile lumii. Totul se datorează în bună măsură tehnologiei, care permite informației să se propage mult mai ușor și eficient, mijloacelor de transport, de comunicare și de stocare a informației: „în lumea modernă informația este cu mult mai mobilă decât pe vremuri. [...] Trei lucruri au revoluționat viața universitară în ultimii douăzeci de ani, deși lumea nu conștientizează încă: transportul, liniile telefonice directe și copiatorul Xerox” (Lodge 2003: 66).

Revenind la romance și la legătura acestuia cu romanul lui David Lodge, termenul este tradus ca *romanț* în studiul lui Northrop Frye *Anatomia criticii* și are un rol social important, este o formă de literatură cu capacitatea uimitoare de a se metamorfoza: „oricât de mare ar fi schimbarea care are loc în societate, romanțul apare din nou, la fel de nesățios ca întotdeauna, căutând alte nădejdi și dorințe cu care să se hrănească (Frye 1972: 233). Această formă literară întruchipează după cum afirmă Frye idealurile unei clase sociale sau intelectuale dominante la un anumit moment. Lupta dintre bine și rău traduce în linii mari întregul conflict conturat în romanț de la originile sale și până în contemporaneitate: „Acesta este a caracterul general al romanțului cavaleresc din evul mediu, al celui aristocratic al Renașterii, al celui burghez din secolul al XVIII-lea și al celui revoluționar din Rusia contemporană” (*idem*).

Caracteristica principală a intrigii în romanț este dată de prezența aventurii, ca acumulare de întâmplări prin care trece personajul central. În acumularea lor aventurile generează o tensiune, duc spre un punct de maximă intensitate despre care avem anumite detalii sau este așteptat încă de la început. Romanțul implică și conflicte între eroul un reprezentant al

binelui, al dreptății, al onestității, care luptă cu antagonistul său, reprezentant al forțelor obscure, demonice: „Acesta din urmă se asociază cu iarna, întunericul, confuzia, sterilitatea, viața în dezintegrare, bătrânețea, iar eroul cu primăvara, ordinea, fertilitatea, vigoarea, tinerețea” (*ibidem*: 235).

Aceste caracteristici se întâlnesc și în romanul *Ce mică-i lumea!*, dar completate de alte elemente, care dovedesc capacitatea romanțului de a se schimba și adapta în alte contexte și conform unor alte realități istorice. Aventura rămâne o constantă și ea este caracteristică pentru majoritatea personajelor din roman deoarece nu avem doar un erou, ci numeroase tablouri distincte cu personaje care devin protagoniștii tabloului respectiv. Personajele romanului sunt, în cea mai mare parte, personaje care au legătură cu mediul universitar, iar legătura între tablouri este realizată prin participarea protagoniștilor la conferințele la care se întâlnesc, prin munca de cercetare pe care majoritatea actanților romanului o întreprind și prin detalii legate de viața lor intimă. De aceea în cadrul romanului, narațiunea lui Lodge rescrie romance-ul cu ajutorul unor tehnici postmoderne.

Pulverizarea punctului de vedere unic și multiplicarea personajelor, precum și a cadrelor narrative aduce astfel una dintre primele modificări importante pe care o suferă romanul în cadrul narațiunii lui Lodge și anume multiplicarea punctelor de maximă intensitate, a punctelor culminante. În roman avem o serie de astfel de climaxuri printre care cele mai importante îi vizează pe Persse McGarrigle, Morris Zapp și Philip Swallow. Primul personaj amintit, Persse McGarrigle trăiește un moment de maximă încordare când după numeroase aventuri în căutarea frumoasei doctorande Angelica Pabst, pe care o întâlnește la prima sa conferință, unde se îndrăgostește fulgerător de aceasta, iar fata dispăre pe neașteptate și totul se prelungește până în momentul în care tânărul crede că a regăsit-o, dar în realitate află că o confundase cu sora ei geamănă, Lily Pabst.

Morris Zapp trece prin momente de maximă tensiune în momentul în care este sechestrat de răpitori, care vor o recompensă considerabilă de la fosta sa soție, Désirée, fără ca aceștia să fi știut că între timp cei doi divorțaseră. Philip Swallow are o idilă cu Joy, soția unui reprezentant de la Consiliul Britanic din Italia, unde acesta merge la o conferință. După ce părăsește conferința și se întoarce acasă, Philip află dintr-un anunț de ziar că Joy și familia ei ar fi murit într-un accident de avion. Surpriza de proporții vine când la o altă conferință, universitarul britanic o întâlnește pe Joy, care nu murise în urma accidentului aviatic, ci soțul ei.

Romance-ul, deși are origini foarte vechi, care se leagă de Franța secolului al doisprezecelea, are o capacitate uimitoare de adaptare la noi contexte culturale, istorice și ideologice după cum am subliniat deja, aspect reliefat și de Barbara Fuchs în lucrarea *Romance*: „it is important to recognize

that romance, like many other literary forms, is allusive and self-referential, constantly harking back to a literary and cultural tradition, while also adaptable to particular historical and ideological contexts” (Fuchs 2004: 8). Această capacitate de adaptare la noi contexte este vizibilă și în cazul lui Lodge, iar ceea ce aduce împreună majoritatea personajelor romanului după modelul romance-ului, care avea ca protagoniști aristocrați, este statutul academic al personajelor din *Ce mică-i lumea!* cea mai mare parte profesori universitari, figuri importante în domeniul lor, voci distincte în aria lor de cercetare:

„Medieval romance emerges as an elite court genre, although the use of the vernacular allows it to reach a much wider audience than its origins would suggest.[...] The characters of romance are those same members of the secular court: kings and queens, knights and ladies, and retainers of various kinds” (*ibidem*: 39).

Dintre aceștia se diferențiază încă de la început Persse McGarrigle, numele său trimite la ciclul Arthurian, mai exact la Percival „Persse McGarrigle amintește prin nume de Percival, cel care pornise în căutarea Graalului în legendele arthuriene, dar și de Perseu, o altă variantă celebră a «ucigătorului de balaur» [...]” (Crihană 4), dar și cel de-al doilea nume McGarrigle are o rezonanță specială: „he is brave as evidenced by his surname McGarrigle, which is translated as „Son of Super-valour”, sincere, loyal, pure and he is pursuing the unreachable ideal of love whom he is in love and whom he is ready to protect and serve” (Kotalová 2012: 43).

Persse este tipul cavalerului romantice, neexperimentat și inocent, acestea sunt caracteristicile sale la începutul romanului, care se păstrează în cea mai mare parte și pe parcurs. El participă la prima sa conferință, venind la Rummidge, locul de desfășurare al conferinței, de la o universitate provincială, Limerick. Faptul că nu este la curent cu teoriile literare discutate la conferință precum structuralismul și poststructuralismul arată lipsa sa de experiență în domeniul criticii literare, iar situația în care se află, fiind la prima participare la o conferință, îl face pe Morris Zapp să-l denumească: „Un virgin într-ale conferințelor” (Lodge 2003: 33).

Inocent la nivel intelectual, Persse este un inocent și în ceea ce privește sfera sexuală, precum un cavaler el crede în castitatea premaritală care se aplică ambelor sexe. Castitatea este una din valorile morale la care se raportează romance-ul: „Romance also generally upholds such normative values as fealty and chastity, although not always in an uncomplicated fashion” (Fuchs 2004: 6). Puritatea este, de altfel, un element important care definește unul din atributele necesare unui cavaler. Cavalerismul lui Persse se observă și în ceea ce privește conduita, comportamentul, manierele. O

secvență comică, dar care arată manierele lui Persse care dovedesc eleganță, bun simț, iar întreaga întâmplare are chiar un aer poetic este atunci când la vederea sânilor Angelicăi, Robin Dempsey exclamă: „- Mamă, ce bidoane ca lumea, ce zici?”, iar Persse îl apostrofează și înlocuiește apelativul vulgar prin: „cupole-ngemănate pe templul trupului ei” (Lodge 2003: 20).

Moralitatea lui Persse, spiritul onoarei pe care îl deține, bunul simț și justețea acțiunilor sale merge mai departe ilustrat prin două episoade esențiale. Primul este episodul cu Bernadette, verișoara personajului, pe care deși nu o cunoaște la început⁶, o ajută să-și reafacă viața și să ducă un trai decent. Bernadette este o tânără mamă cu un copil nerecunoscut de tată, dansatoare în club, pe care Persse o ajută găsindu-l pe tatăl copilului său, care se decide să-și recunoască copilul și hotărăște să îi acorde și o pensie alimentară lui Bernadette:

„Rolul lor, pe care și-l exercită oriunde se află, constă în apărarea ordinii morale de dușmanii săi: cei care îi asupresc pe sărmani și îi persecută pe nevinovați. Într-o lume în care feeria și fastul stau alături cu trădarea și dezordinea, fiecare cavaler întruchipează maiestatea legii necesare” (Pavel 2008: 67).

Astfel, în acest caz, Persse înfruntă o serie de obstacole căutând-o pe Bernadette și reface echilibrul acestei situații restaurând ordinea și firescul lucrurilor care ține, în ciuda analogiei și de aspectele miraculoase proprii cavalerului din romane, de omenesc și normalul decurgerii firești a situației⁷. Cel de-al doilea episod care arată credința lui Persse în moralitate și într-o lume a valorilor este cel cu Angelica despre care crede că este dansatoare la bară, confundând-o cu sora sa Lily. Această descoperire îl șochează profund, îi năruiește tot eșafodajul ideatic, îl uluiește și îl dezamăgește, dar personajul nu vrea să renunțe, în idealismul său vrea să o

⁶ Noblețea lui Persse este atât de mare încât el ajută și personae pe care nu le cunoaște personal, iar acest aspect îl apropie de prototipul cavalerului rătăcitor descris de Toma Pavel în studiul său *Gândirea romanului*: „Misiunea cavalerului rătăcitor este deci nu să fugă de lume ca să-și salveze sufletul, ci să-i apere, în interiorul ei, pe cei care au nevoie de sprijin. El se simte prin excelență solidar cu ceilalți membrii ai societății, inclusiv cu cei pe care nu-i cunoaște personal” (Pavel 2008: 71).

⁷ Această normalitate sau mai precis restabilirea ei este denumită de Toma Pavel: „Ca și romanul elenistic, romanul cavaleresc se străduiește să găsească echilibrul între sfidarea reprezentată uman, răspunsul individual în fața acestei sfidări și autoritatea transcendentă care justifică răspunsul. Or, dacă în soluția propusă de romanul elenistic eroul, cu sprijinul divinității, respinge lumea noastră dominată de contingență, în textele cavalerești în general și în *Amandis* în particular, eroii iubesc lumea, trăiesc în ea și o înfruntă pentru a-i impune o justete cu totul omenească” (*ibidem*: 68-69).

caute, să o găsească pe Angelica și să o salveze de această lume coruptă, a decăderii care nu corespunde idealurilor sale.

4. Concluzii

În concluzie, cele două romane ale lui David Lodge *Schimb de dame* și *Ce mică-i lumea!* abordează problematica vieții academice din două unghiuri diferite, dar într-o manieră inovativă, plină de umor, de neprevăzut, de rasturnări de situație și turnuri neașteptate ale narațiunii. Primul roman vizează schimbul academic între doi profesori de naționalități diferite și repercusiunile pe care acest schimb le are asupra vieții lor private și profesionale. Cel de-al doilea roman, este o scriere care recontextualizează romance-ul plină de situații limită, aventură și mister. Prezența opozițiilor binare este evidentă în romanele lui Lodge, care încearcă să reconcilieze extremele unui univers academic variat, diferențele sunt evidențiate, dar se încearcă și depășirea lor prin căutarea unor puncte comune bazate pe preocuparea pentru unitate și indentitate.

Surse

- Lodge, David. 2003. *Ce mică-i lumea! O poveste din mediul universitar*. Ediția a II-a. Traducere, postfață și note de George Volceanov. Iași: Polirom.
- Lodge, David. 1995. *Schimb de dame. Povestea a două campusuri*. Traducere și postfață de Virgil Stanciu, București: Editura Univers.

REFERINȚE

- Björk, Eva, Lambertsson. 1993. *Campus Clowns and the Canon. David Lodge's Campus Fiction*. Sweden, University of Umeå <https://www.divaportal.org/smash/get/diva2:868106/FULLTEXT01.pdf> (accessed April 15, 2017).
- Bahtin, M. 1982. *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile. București: Editura Univers.
- Crihană, Alina. 2003. „Strategii transtextuale în romanele lui David Lodge” http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2003_tom2/27.crihana_alina.pdf (accessed February 20, 2017).
- Felsberfer, Markus. 2008. *The Campus Novel: An Intercultural Comparison*. Wien http://othes.univie.ac.at/1326/1/2008-09-30_0003718.pdf (accessed February 20, 2017).

- Frye, Northrop. 1972. *Anatomia criticii*. Traducere de Dominica Sterian și Mihai Spăriosu. Prefață de Vera Călin. București: Editura Univers.
- Fuchs, Barbara. 2004. *Romance*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Kotalová, Marcela. 2012. *The Influence of the Medieval Romance on Small World by David Lodge*. https://dspace.tul.cz/bitstream/handle/15240/11776/bc_22371.pdf?sequence=1
- Pavel, Toma. 2008. *Gândirea romanului*. Traducere din franceză de Mihaela Mancaș. București: Humanitas.
- Shaffer, Brian W (ed). 2005. *A Companion to the British and Irish Novel 1945–2000*. United Kingdom: Blackwell Publishing.

DE LA ISTORIE LA ALEGORIE: CIUMA ÎN “PRINCEPELE” LUI EUGEN BARBU

Gabriela GHEORGHISOR

Universitatea din Craiova

gabriela_gheorghisor@yahoo.com

Abstract:

This article aims at analyzing the relationship between historical reality and fiction concerning the plague epidemic as described in the first chapter of the novel *The Prince*, by Eugen Barbu. By inspiring from the plague episode which coined the reign of the Phanariot ruler Ioan Gheorghe Caragea, the writer turns the disease into an allegory, as other world writers did (A. Camus, Th. Mann), and in this particular case meaning a general corruption, a malignant despotic system. From the historic plan, the narrative swings to a metaphysical and symbolical plan, identifiable through the stylistic marks of a poetic painting of realistic-magic nature, shaped in grotesque-infernal, gloomy-apocalyptic colors.

Keywords: *history, allegory, magic-realism, plague, Phanariots*

De la istorie la alegorie: ciuma în *Princepele* lui Eugen Barbu

Eugen Barbu reprezintă un caz tipic de scriitor a cărui biografie subminează receptarea critică a operei literare. Demnitățile de care s-a bucurat în perioada comunistă (membru supleant al C.C. al P.C.R., deputat în Marea Adunare Națională), relațiile cu Securitatea, activitatea publicistică de la *Luceafărul* și, mai ales, de la *Săptămâna* (după 1989, și de la *România Mare*), prin care a atacat mizerabil majoritatea scriitorilor valoroși, scandalurile de plagiat cu *Incognito* (dar și cu *Princepele*) l-au transformat astăzi într-un autor aproape nefrecventabil pentru analiză. Canonul critic și cel școlar au reținut însă romanul *Groapa* (1957), considerat, în ciuda unor acuze de naturalism vulgar (necorespunzător ideologiei oficiale a epocii), capodopera lui Eugen Barbu.

Princepele (1969) și *Săptămâna nebunilor* (1981), cele două romane barochizante, făcând parte dintr-un proiectat triptic fanariot, deși au beneficiat și de comentarii elogioase, sunt încă periferice în perimetrul axiologic al literaturii române postbelice. Lăsăm deocamdată deoparte *Săptămâna nebunilor*, carte în care epicul se prăbușește sub somptuoasele

descripții decorative, fiind, de fapt, „un fastuos poem al declinului, construit în maniera variațiunilor pe o temă dată“ (Muthu, 2002, I: 246). Referindu-ne strict la *Princepele*, mulți dintre contemporani s-au lăsat furiați, îndeosebi în discuțiile private, de jocul decodificării așa-ziselor personaje „cu cheie“ (încarnate, de regulă, de adversari ai scriitorului), pierzându-se, astfel, în acest tip de lectură anecdotică. Un reper major în dinamica receptării ulterioare a fost și cronică de întâmpinare semnată de Nicolae Manolescu în *Contemporanul*, care reproșă *Princepelui* ratarea „*tâlcului* parabolei“, acesta dovedindu-se „o meditație despre putere“ „cam gratuită“ (Manolescu, *Apud* Barbu, II, 2006: 1807). Dezechilibrul „ideologic“ al cărții (între filosofia puterii, propusă de messerul apusean Ottaviano, și înțelepciunea pământului, schițată de Ioan Valahul) a fost remarcat și de Eugen Simion (Simion, 1978, I: 568). (În paranteză fie spus, în *Istoria critică...*, din 2008, Manolescu desființează complet romanul.) Se adaugă acuzația de plagiat, formulată de Fănuș Neagu, redactor pe atunci la revista *România literară*, deși Eugen Barbu precizase, într-o notă însoțitoare, că romanul utilizează tehnica (postmodernistă a) colajului, fiind, pe multe pagini, o compilație de texte istorice (cronici, scrieri biseicești, condici etc.) și documente autentice (scrisori particulare și acte oficiale). Perpessicius, Mircea Ciobanu, Laurențiu Ulici, Cornel Ungureanu, Marian Popa, Romul Munteanu ș.a. recenzează entuziast *Princepele*, o evidentă parabolă despre Putere, însă abia după Revoluție s-au putut face analogii între domnia fanariotului și actualitatea politică a vremii în care a apărut cartea. În literatura sud-est europeană, un Ismail Kadare, de pildă, scria, sub aparența narațiunilor despre cucerirea otomană a Albaniei, parabole ale dictaturii comuniste.

În contextul libertății de expresie, dar și cu o gândire lipsită de prejudecăți extra-estetice, criticul și istoricul literar Eugen Negrici, îngăduitor cu inabilitățile, valorizează la superlativ *Princepele*, un roman-sinteză al secolului fanariot care, recurgând la stratageme precum alegoria sau parabola, vorbea despre mecanismele puterii totalitare comuniste. Mai mult însă decât o alegorie a autoritarismului politic comunist ori a Puterii absolute, în genere, autorul *Literaturii române sub comunism* identifică în *Princepele* o parabolă a specificului național:

„Înrâuriți de Orwell și de lectura unor utopii negative, suntem înclinați astăzi să vedem în *Princepele* o parabolă politică și o meditație asupra exercitării puterii într-o lume balcanică guvernată de inerție și de moravurile specifice. Numai că, după câțiva ani de oribilă tranziție postrevoluționară, suntem și mai tentați să spunem că fanariotismul de care vorbește cartea nu este un fenomen cu limite istorice, ci numele stării noastre de fapt.

Eugen Barbu vorbește, în fond, de specificul național, de esența românismului – felul nostru de a fi ce pare imposibil de schimbat – pusă, doar pusă în evidență și consacrată de autoritarismul unei puteri perverse ce seamănă întrucâtva cu aceea impusă țării de P.C.R., cu ajutorul străinului atotputernic, al elementelor alogene din interior și al poporului român însuși. O conducere politică exercitată în felul celei exercitate în roman și a celei din socialism sporește nevolnicia neamului, îi accentuează slăbiciunile morale, consolidează sentimentul neputinței și al fatalității“ (Negrici, 2003: 173-174).

Interpretarea lui Eugen Negrici nu este deloc hazardată, având în vedere că, în chiar primul capitol, *Ciuma*, narațiunea basculează din planul istoriei (verificabile sau măcar verosimile) într-unul realist-magic, metafizic-simbolic.

Mărturii istorice. Sursa Ion Ghica

Multe episoade istorice reale, consemnate în cronici, documente și mărturii, intră în athanorul romanului. De pildă, despre Principe s-a spus că ar fi „o combinație de Alexandru Ipsilante, Constantin Hangerli și Nicolae Mavrogheni, întrucât pot fi identificate în text – repovestite sau reproduse – evenimente și amănunte aparținând domniilor acestora“, menționate în cronica lui Dionisie Eclesiarhul, dar și în cronicile ritmate (Negrici, 2003: 177). Autorul însuși trimite inclusiv la Brâncoveanu, „care nici măcar fanariot nu fusese“. *Ciuma* din incipitul cărții nu putea fi, prin amploarea ei, decât aceea din timpul domniei lui Ioan Gheorghe Caragea, despre care relatează și Ion Ghica, într-una din scrisorile sale către Vasile Alecsandri (Barbu susține că, în realizarea capitolului, s-a ajutat, pe lângă scrisorile beifului din Samos, de Tucidide, Defoe, Axel Munthe, precum și de niște cărți populare) (Barbu, 1972, II: 303-304).

Ion Ghica povestește că ceea ce a rămas în istorie drept „*Ciuma* lui Caragea“ a fost cea mai mare epidemie înscrisă în analele României. Mureau pe zi până la 300 de oameni, iar numărul total al victimelor, în țară, ar fi fost de peste 90.000. Bucureștiul a suferit cele mai grozave pierderi. Frica de moarte a dezumanizat locuitorii Capitalei, care se lepădau de propriii membri ai familiei mai abiter decât Petru de Christos: „Spaima intrase în toate inimile și făcuse să dispară orice simțământ de iubire și de devotement. Muma își păresea copiii și bărbatul soția pe mâinile cioclilor, niște oameni fără cuget și fără frică de Dumnezeu“ (Ghica, 2014: 59). Ciocli deveneau toți declasații și cerșetorii, care se purtau cu sălbăticie cu bolnavii,

pe unii îngropându-i de vii, se dedau la crime și violuri, furau tot ce găseau, răspândeau ciuma în casele bogate, ca să le prăduiască ulterior:

„Toți bețivii, toți destrămații își atârnav un șervet roșu de gât, se urcau într-un car cu boi și porneau pe hoție din casă în casă, din curte în curte. Ei se introduceau ziua și noaptea prin locuințele oamenilor și puneau mâna pe ce găseau, luau bani, argintării, ceasornice, scule, șaluri etc., fără ca nimeni să îndrăznească a li se împotrivi. Fugea lumea de dânșii ca de moarte, căci ei luau pe bolnavi sau pe morți în spinare, îi trânteau în car, clăie peste grămadă, și porneau cu carul plin spre Dudești sau spre Cioplea, unde erau ordiile ciumaților. Se încrețea carnea pe trup auzindu-se grozăviile și cruzimile făcute de acești tâlhari bieților creștini căzuți în ghearele lor“ (Ghica, 2014: 59-60).

Câmpul Dudeștilor se transformase într-o adevărată Vale a Plângerii, și, după revolta ciumaților, care au omorât cu parul mai mulți ciocli, nemaisuportând tratamentul bestial al acestora (un tânăr ar fi sfâșiat cu dinții un cioclu, să-și salveze mireasa de viol), administrația organizează un fel de serviciu sanitar. Niște vătășei îi însoțeau pe ciocli pe la casele oamenilor, întrebându-i dacă sunt sănătoși. Ghica reproduce o frază tragi-comică dintr-un raport către șeful său al unui astfel de vătășel: „Azi am adunat 15 morți, dar n-am putut îngropa decât 14, fiindcă unul a fugit și nu l-am mai putut prinde“ (Ghica, 2014: 60).

Oamenii se apărau de ciumă cu mijloace rudimentare, în curțile boierești nu intra nimic înainte de a fi „purificat“ prin fum, apoi spălat cu apă sau oțet. În plus, cioclii (imuni, pentru că scăpaseră o dată din ghearele molimei) încercau să răspândească boala, aruncând zdrențe rupte de la ciumați pe la casele bogate, în scopul de a le jefui ulterior. Din tâlhăriile și hoțiile acestea s-au îmbogățit mulți după ciuma lui Caragea, conform mărturiei lui Ion Ghica.

Alegoria ciumei: fanariotismul istoric și metafizic

În *Princepele* lui Barbu, șleahta cioclilor este condusă de către Malamos Bozagiul. Acest personaj episodic și marginal are un rol simbolic important în economia romanului. Șeful „scursurilor“ de la Curtea Veche, zisă și Curtea Arsă (fostul palat domnesc din Dealul Spirei, care arsese chiar în noaptea instalării lui Ioan-Vodă Caragea, cu o zi înainte de apariția epidemiei, după spusele lui Ion Ghica; în realitate, Curtea Veche a ars în noaptea de 22 decembrie 1812, iar ciuma bubonică s-a declanșat în iunie 1813), reprezintă imaginea grotescă și caricaturală a Puterii. După mazilirea și decapitarea Principelui, la înscăunarea noului domnitor, Malamos este și

el proclamat domn, într-o parodie de ceremonial, de către cerșetorii de la Curtea Veche. Potrivit lui Nicolae Iorga (*Istoriile Bucureștilor*) și lui Dionisie Fotino (*Istoria generală a Daciei*), căftănirea lui Malamos „bocceagiul“ ar fi o întâmplare reală și s-ar fi petrecut după moartea lui Alexandru Șuțu (1802). Malamos Bozagiul asigură circularitatea povestirii, iar încoronările sale repetate, la începutul și la sfârșitul *Princepelui*, sugerează eterna reîntoarcere a identicului, fatalitatea mersului în cerc, imposibilitatea ieșirii din rotativa istoriei nefaste. Bozagiul și estropiații săi nu sunt însă folosiți în carte doar pentru a maimuțări figurile și însemnele Puterii politice, terestre, ci și pentru a ironiza simbolurile puterii divine. *Princepele* se deschide cu anunțarea flagelului prin gura unui cerșetor, în mijlocul bisericii, la slujba de duminică. În mod surprinzător, boala pătrunde mai întâi în locul sacru, iar stigmatele ciumatului apar într-o imagine hiperbolizată, expresionistă, în care mizeria rănilor se transformă într-o fântână:

„Într-o sfântă Duminică, în timpul slujbei celei mari în biserica de-izicea Caimata, intră un fel de cerșitor, înalt, lat, dugos, numai zdrențe, strigând:

– Scăpați-mă, oameni buni!

Necunoscutul se prăbuși în fața porților împărătești și își arătă subsiorile. O fântâna purulentă lăsa să curgă de-a lungul brațelor o scursură albicioasă.

– Ciuma! strigă careva și numele blestematei goli într-o clipă lăcașul de rugăciuni“ (Barbu, II, 2006: 397).

Malamos este descris ca un prooroc veterotestamentar, el știe să citească semnele, aude câinele pământului și atribuie molimei surse sfinte:

„ – A sosit ciuma, fraților, mai spuse Malamos și se arătă deasupra fostelor grajduri ale seimenilor. Ni i-a trimes Sfinții Părinți, Tănase și Haralambie.

Era înalt, țepăn ca un prooroc și le vesti răsucindu-se în gluga lui de călugăr, legată la mijloc cu funia unui spânzurat:

– Al nostru o să fie orașul!“ (Barbu, II, 2006: 399).

Viziunea este una carnavalescă, întrucât ordinea lumii se inversează. Cei de pe treapta cea mai de jos a societății ajung să stăpânesc orașul. Bozagiul, despre care se afirmă că are puteri taumaturgice (faptele sale vindecătoare părănd o replică parodică a minunilor christice), este proclamat împărat de către pegra de la Curtea Arsă. Este aici o dublă punere în abis, fiindcă scena persiflează înscăunarea domnitorului ca uns al lui Dumnezeu,

dar amintește și de sacrilegiul prin care romanii îl încoronaseră pe Isus, cu spini, ca rege al iudeilor:

„Ridică brațul drept și cerșitorii îi văzură inelele făcute din cuie de cosciug, vindecătoarele cu care le lua durerile de cap și-i lecuia de spânz.

– Să trăiască Împăratul nostru! strigară milogii, care din cărucioare, care de pe grămezile de gunoaie în care mișunau șobolanii cât vițeei de lapte. Duhoarea pimnițelor fu răscolită de acea mișcare“ (Barbu, II, 2006: 399).

Vizuina „năimiților“ și a „scurșilor“, Curtea Veche, îi oferă naratorului prilejul unui discurs poetic retoric, centrat pe motivul *ubi sunt* și pe antiteza romantică trecut-prezent. E o succintă panoramă a deșertăciunilor, palatul domnesc de altădată, locuit acum de cerșetori și tâlhari, fiind simbolul destrămării și al degradării Puterii lumești. *Sic transit gloria mundi* pare să fie scris pe frontonul descriptiv al tabloului ruinelor. E aici o poezie a crepuscularului, cu rădăcini în *Craii...* lui Mateiu Caragiale, dar și în *Ghepardul* lui Lampedusa, peisajul dezolant, plin de mizerie, este mormântul metaforic al măreției aristocratice de odinioară. Curtea Arsă pare acum o *Curte a miracolelor*, desprinsă din *Cocoșatul de la Notre-Dame* al lui Victor Hugo. O umanitate scoasă din Iad și-a făcut sălașul în paradisurile stinse ale rafinamentului preluat din capitala fostului Imperiu Bizantin. În plus, se insinuează și ideea specificului național, meditația asupra unei identități căreia îi lipsește tradiția construcției durabile, monumentale, a temeiniciei și a stabilității. Referința la Vitruviu ne cheamă în minte, prin contrast, *lamento*-urile cronicarilor (mai ales) moldoveni, așezând, apodictic, omul sub cârma vremurilor nefaste, a unei istorii vitrege. Însă, în romanul lui Barbu, decăderea și extincția au cauze precise, lăcomia și crima, păcate pedepsite aspru de mânia divină. Curtea Veche este oglinda metaforică a unei lumi îngropate în viciu:

„Focuri, cutremure și războaie făcuseră din vechile grădini și palate cu scări de mermer, cloaca pierzaniei, locul târâturilor și al certaților cu legea. Unde se scăldau Domnitorii în băi de Țarigrad, pardosite cu piatră de Preconeza, acum se pișau caii pribegi și creștea bozul. Unde fuseseră iatacurile beizadelelor și cuconilor, și sălile hipostile prin care trecuseră minuni de fete cu părul ca grâul copt acum se ușurau Malamos Bozagiul cu ai lui, lăsând în urmă-le baligi întregi, spurcate și împutite. Zidurile trebuiesc a știre să îmbătrânească, nu să se ruineze, zicea Vitruviu cel bătrân, dar cine mai ținea minte aceste vorbe într-un loc unde totul se clădea pe nisip, mic și în grabă, fără măreția altor lăcașuri. Calicii își scormoneau plăgile cu unghii negre și se căutau de purici acolo unde se înălțaseră cântări nemaiauzite și spaima domnise cu tot cortegiul ei sumbru. Aici lucise aurul cel ce cursese

ca un râu printre mâinile lacome, aici în bășicile seimenilor se luaseră vieți, dar ce le spuneau acestor năimiți ruina și prăbușirea? Dacă ai fi scormonit mai bine gunoiul, ai fi scos de sub resturi vreun capitel corintic sau delicate Frunze de acant din marmură. Sub putrezi ciucuri luceau la vreo lumină neașteptată a vrejului de caulicoli, câte opt, câte opt. Pe toate acestea treceau cu nepăsare tălpile desculțe ale uitaților de Dumnezeu, cei fără noroc, cioclii acestui oraș ce sta sub semnul morții“ (Barbu, II, 2006: 399).

Printre semnele care prevestesc urgia se află invazia fluturilor uriași, galbeni și cap-de-mort. Astfel, Eugen Barbu își începe romanul în cel mai pur stil marquezian. Nu este nici măcar nevoie să căutăm informații despre simbolismul fluturului (Chevalier, Gheerbrant, 2, 1995: 59-60), pentru a vedea că norul lepidopterelor este aici mesagerul fabulos al morții. După apariția feerică a fluturilor galbeni, ca într-o pictură impresionistă, tremurătoare în lumina lunii și a stelelor, care devorează frunzele pomilor, urmează descinderea sumbru-apocaliptică, în tușe groase, expresioniste, a celor cu cap de mort:

„Dinspre jitnița domnească se auzi atunci un chițait de șoarece, unanim, mult, stins, amenințător. Soseau strigile, fluturii cu cap de mort, aduși de molimă. Erau mulți, roșii ca amurgul, arătându-și găvanele negre. Nunteau și ei tăcut, gros, umplând aerul de o duhoare grea. Abia mișcau aripile, ca și când ar fi fost înecați în apă. Nu se grăbeau, acoperiseră cerul cu un vâl negru. Nălbarii și fluturii cu coadă de rândunică, fluturi de zi, cine știe cum treziți și porniți în această ciudată migrație, lăsasera un polen galben, ușor, în văzduh. Prin acest perete subțire și translucid treceau ceilalți, greoi, amorfi, grețoși, voluptuoși, căutând parcă un punct cardinal. Stătura un ceas în aer, lipiți sub lună, ascunzând-o, oamenii îi văzură bine, buha ciumei dăduse semn fără milă orașului“ (Barbu, II, 2006: 399).

Suntem într-un timp al mentalităților medievale, al eresurilor și al credințelor magice (păgâne sau creștine), însă naratorul supratextual din *Princepele* prezintă fenomene supranaturale cu aerul că ele sunt adevărate și firești, ca într-un roman realist-magic. Alte lucruri înspăimântătoare anunță nenorocirea: „luna îmbrăcată în sânge“, „vârcolacii cătând capul lui Iuda și locul lui Cain“, lumina mușcată de „câinii lui Dumnezeu“, întunecarea oglinzilor, care fuseseră acoperite cu marama albe, „încenușându-se și arătând semnul morții“ (Barbu, II, 2006: 397). Sunt luate măsuri sanitar-profilactice (consumul de usturoi, dezinfectarea cu oțet, acoperirea puțurilor, arderea hainelor și a măturilor, baterea ușilor în cuie, împușcarea câinilor, închiderea piețelor ș.a.), însă boala fiind considerată un blestem divin sau o manifestare malefică, armele cu care oamenii încearcă s-o alunge țin tot de

sfera religiosului sau a magicului. Sunt ascunse argintăriile, femeile își leapădă podoabele, se aprind lumânări la ferestre, se bat toaca și clopotele, dar și talăngile luate de la vite, copiii „izbeau aerul cu ciomege și prăjini“, la Mitropolie se scot moaștele și icoanele cele mari, preoții slujesc în altare, lumea se roagă în genunchi prin curți, podarii din capul Bucurescioaiei se aruncă asupra câinilor să-i facă să urle, pentru a speria ciurma, arnăuții domnești trag cu pușca, să gonească fluturii, în casele boierești sunt întinse mese îmbelșugate, să îmbuneze morții, ung porțile cu catran și înfig pe ele capete de cal. Ritualurile religioase se combină cu practicile păgâne de îndepărtare a spiritelor rele. Sunt plimbate în procesiuni, până la apa Dâmboviței, moaștele Sfântului Pantelimon, „câteva oase galbene, învăluite în borangic și mereu stropite cu aghiasmă, ca să nu miroasă, la care cu toții priveau, făcând cele cruci mari“ (Barbu, II, 2006: 402), dar și marea icoană a Maicii Domnului:

„Treizeci de copii îmbrăcați în alb o purtau și în urmă veneau sute de părinți ai bisericii neînfricați, călcând în praful uliței pe podul Mogoșoaiei. Icoana era împodobită cu flori grele, încinse giur-împregiur cu o coroană. Mâini dibace ascuseseră în această frumoasă arătare a podoabelor naturii și urzici și bucăți de usturoi. Soarele sclipea nemilos în aurăria nimbului Născătoarei. Muierile bătrâne se închinau și își ascundeau ochii. Nu era bine să chemi boleșnița cu astfel de podoabe ce trebuiau iute ascunse, să nu le vadă lumina“ (Barbu, II, 2006: 401-402).

Tot acest arsenal miraculos se dovedește însă neputincios în fața boleșniței contagioase, cotropitoare. De aceea, unii vor ajunge, de groază, să îngroape clopotele și să profaneze odoarele.

Ca în *Paradis în destrămare* al lui Blaga sau ca în universal poetic al lui Bacovia, ciurma devine o boală cosmică, metafizică. În aerul stătut și rânced, fructele de pe mese, mormanele de flori de pe treptele bisericilor încep să putrezească, leșurile aruncate în lăcașurile sfinte intră în descompunere, împrăștiindu-și peste tot duhoarea. Bisericile ard apoi ca niște „ruguri îndopate cu morți“. Lumea pare ieșită din țâțâni. Nebunii de la mânăstirea Mărcuța, zdruncinați de zgomotul clopotelor, năvălesc prin grădini. La pușcărie, fiindcă paznicii nu le mai dăduseră de mâncare, încarcerării se izbesc cu capetele de pereți. Contaminate de nuntirea fluturilor, femeile se sulemenesc, se împodobesc cu veșmintele cele mai frumoase și cu bijuteriile cele mai de preț, căutând să stârneasă poftele bărbaților. Teama de moarte le trezește instinctul vital, al erosului, ajungând să se împreuneze la întâmplare, chiar și cu slugile. Atmosfera funebă se metamorfozează pe nesimțite într-una sărbătorească. Bacanalele iau locul

liniștii mormântale de prin case, iar lăutarii, pe cel al clopotelor de spaimă. În același timp cu descrierea treptată a locuitorilor altădată întregi la fire, se petrece sabatul infernal al cioclilor lui Malamos, îmbătați de alcool, dar și de mirosul morții. Personajele și acțiunile lor par desprinse din gravurile și din tablourile grotești ale lui Goya sau ale lui Pieter Bruegel cel Bătrân. Totul exprimă bestialitate, îndrăcire, monstruozitate. Mai marele Bozagiilor se acuplează, ca un satyr, „cu niște căzături de kiramele adunate de prin șanțuri, bolnave, pe moarte, dar încă bune pentru asemenea ființe ce nu mai cunoscuseră femeia de luni de zile“ (Barbu, II, 2006: 408). Cruzimea și violența domnesc pretutindeni. Oamenii își părăsesc rudele, bolnavii mor de sete, nelegiuții ciocli de la Curtea Veche, „cu căngi și cu strachina de oțet la brâu, cu basmale roșii și cu dinți de mort la gât“, „cu glugi negre ca acei *beccamorti* de la Napoli“ aruncă în furgoanele lor cadavrele, dar și muribunzii, cântându-le în bătaie de joc „Veșnica pomenire“ și uitându-se cu nepăsare la câte-o mână ieșită de sub țărână, prăbușită apoi în arsura „ce clocotea încet, devorându-le trupul“ (Barbu, II, 2006: 407). Inventarul grozăviilor nu se oprește însă aici, îmbogățindu-se cu secvențe de filme *horror*:

„În porți începuseră să apară leșuri fără cap. Rudele retezau căpățânile răposaiilor cu toporul ca să sperie ciuma și le așezau țigvele între picioare. Pe dărele de sânge scurs se adunau roiri de muște și ele băntuind aerul ca apucatele. Noaptea, hoții de la Curtea Veche le tăiau dreapta ca s-o afume și s-adoarmă pe cei ce aveau de gând să-i jefuiască. Cu brațele retezate, sau numai cu degetul mic, alergau beți și bezmetici pe sub garduri, nu înainte de a vâri în gura morților câte un bolovan rotund pentru ca aceia, la vămile văzduhului, să nu mai apuce să spună cine făcuse ticăloșia. Așa că, dacă ai fi trecut pe la miezul nopții, ai fi zărit în porți niște ciungi rânjind la lună, cu lumânări în stânga ce mai rău îi lumina și-i făcea și mai înspăimântători. Muierile spuneau că din lipsă de carne, la Zalhana se vindeau hălci de copil și nu mai mâncau decât ștevie“ (Barbu, II, 2006: 408).

Capitolul *Ciuma*, prezentând o lume deopotrivă agonică și dionisiacă, părăsită de divinitate, fără speranță de mântuire, se încheie cu ritualul păgân al călușului. Ultimele fraze nu lasă loc de nicio ambiguitate, e vorba de o damnare veșnică, chiar dacă imaginea otrăvită a infernului bucureștean are o stranie frumusețe.

Concluzii

Uvertura *Princepelui*, care conține o proză senzorială, intens poetică (bazată, îndeosebi, pe tehnica enumerării), este, de fapt, o sinteză metaforic-simbolică a întregului roman. Ciuma, deși preluată dintr-un episod istoric

real, devine (ca și la A. Camus sau Th. Mann) o alegorie, în cazul de față, a regimului despotoc fanariot, care va fi detaliat, cu elemente concrete, în cuprinsul *Princepelui* (și definit prin termeni precum corupție generalizată, hoție, depravare, cruzime, moarte). Mai mult însă decât atât, ciurma capătă și alte valențe, ea ajunge emblema unei damnări metafizice. Fanariotismul, în această viziune, reprezintă o permanență, o boală nevindecabilă, o țară identitară a românilor. Face parte din AND-ul lor. Extrapolarea identitară este principala noutate pe care o aduce Eugen Barbu în reprezentarea literară a fanariotiștilor, față de cronica lui Ion Neculce și de romanul lui Nicolae Filimon. Se adaugă, bineînțeles, complexitatea psihologică a *Principelui* și estetizarea prozei, ca o formă de răscumpărare a răului prin artă.

BIBLIOGRAFIE

- Barbu, Eugen, 1972-1981. *Caietele Princepelui. Jurnalul unor romane*, I-VII. Cluj: Dacia.
- Barbu, Eugen, 2006. *Opere, I-II*. Ediție îngrijită, cronologie, note, comentarii, repere critice de Mihai Ungheanu, Prefață de Eugen Simion. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic.
- Barbu, Eugen, 2006. *Princepele*, în *Opere, I-II*. Ediție îngrijită, cronologie, note, comentarii, repere critice de Mihai Ungheanu, Prefață de Eugen Simion. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic.
- Ghica, Ion, 2014. *Scrisori către V. Alecsandri*. Ediție îngrijită de Radu Gârmacea și ilustrată de Rareș Ionașcu. București: Editura Humanitas.
- Holban, Ioan, 1987. *Profiluri epice contemporane*. București: Cartea Românească.
- Manolescu, Nicolae, 2008. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești: Editura Paralela 45.
- Muthu, Mircea, 2002. *Balkanismul literar românesc*, I-III. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Negrici, Eugen, 2003. *Literatura română sub comunism. Proza*. Colecția „Cartea fundamentală”, București: Editura Fundației Pro.
- Simion, Eugen, 1978. *Scriitori români de azi*, I. Ediția a doua, revăzută și completată. București: Cartea Românească.
- ***, 2004. *Dicționarul general al literaturii române*, I (A/B). Coordonator: Eugen Simion. București: Editura Univers Enciclopedic.

HEMINGWAY'S ICEBERG

Abd Hussein GHUFRAN

Drd, University of Craiova

ghufran.abd@yahoo.com

Abstract:

After the publication of *The Old Man and the Sea*, his last major work, Hemingway recalled that he never despised the participation and debate of both the essential literary and aesthetic issues of his age, that he often openly stated his opinions. His stories reveal the writer's expectations as encoded in the theory iceberg: "I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. If a writer omits something because he does not know it then there is a hole in the story." My contribution identifies the hidden part of the iceberg in selected writings.

Keywords: *existentialism, human condition, idealism, nada, nihilism, old age*

1. Introduction: The Iceberg Theory

The sinking of the Titanic in 1912 drew the attention of the world to the danger inherent in any encounter with an iceberg. As the huge ship sank unexpectedly, carrying its passengers to the depth of the Atlantic, it brought about an equally huge absence. Thus, the physical iceberg turned into a cultural symbol and a warning against the reliance on technology. Hemingway himself was deeply marked by the tragedy of the Titanic and in his posthumously published volume *Islands in the Stream* (1970), one of the characters says: "I know old songs such as the loss of John Jacob Astor on the Titanic when sunk by an iceberg" (Hemingway 1970: 16). Also, in a letter sent in 1956, one year after the publication of *A Night to Remember* (1955), by Walter Lord, he asked for a copy of the book to be mailed to him to Cuba.

Ernest Hemingway has always paid equal attention to both the prose style and the content of his novels and short stories. Any reader of his works

can't but ascertain the writer's use of a minimalistic, repetitive, and unadorned style: the use of short descriptive sentences, an apparently simplified grammatical structure, and meanings left untold. It is the writer's way to avoid stating directly his opinions and allowing the reader to mentally fill in the void and figure out the author's underlying meanings. Among Hemingway's manuscripts, biographers found two telling random notes: "You can phrase things clearer and better," and "You can remove words which are unnecessary and tighten up your prose."

The debate on Hemingway's style was also prompted by what is generally considered his famous "shortest" novel ever written:

FOR SALE:
BABY SHOES,
NEVER WORN.

Whatever our criteria, this "novel" demonstrates the "iceberg principle" in action. Everything else is left to us, the readers. We may easily imagine the drama of this unnamed mother, her joy in buying the shoes for the baby and her despair at losing it. There is, then, a reason in advertising the sale of the shoes: her financial situation has been so seriously affected she is selling everything, including the never-worn baby shoes. The expectant mother had been full of joy when buying the shoes, and we may finally infer her trauma and grief. In its entirety, it is a six-word novel, belonging to the genre of "flash fiction", or "sudden fiction." This extreme sample of concision leads to his other short stories and novels in which the technique is fully used. We don't know if the technique favors the writer or the reader, but the reader is given full liberty to fill in in his mind the seven eighths not yet written, and he has to deduce from the visible one eighth. It is the writer's task to dig beyond the superficial layer of description and go beneath the surface to unpredictable depths. Hemingway demonstrates he is an intelligent and creative writer, with a deep knowledge of the human condition, and the ability to apply his iceberg technique – versatile and effective as it is – to realistic renderings of people's existence.

The six-word story pursues this principle of writing to its most logical and yet its most radical extreme, distilling Hemingway's creative theory into fewer words than he himself used to express it and putting the theory into practice at the same time. So when a story that so closely adhered to his principle somehow came to be written, there emerged a back story which held that Hemingway himself wrote it in order to demonstrate the power of his principle.

2. Hemingway's Style Manual Applied

Hemingway first introduced his aesthetic theory in *Death in the Afternoon* (1932), in which he uses the metaphor of the iceberg to carry the weight of his argument. The theory was detailed again in the interview taken by Gerald Plimpton in 1958 for the *Paris Review*, in his essay "The Art of the Short Story" (unpublished), and also in *A Moveable Feast* (1964), his posthumously published memoir. In Chapter 16 of *Death in the Afternoon* (1932), he describes his theory of fiction writing and launches what has been later referred to as "Hemingway's Iceberg Theory":

"If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing." (Hemingway 1932: 164)

2.1. *The Sun Also Rises* and *A Farewell to Arms* – an open ending and strategic omissions

Both *The Sun Also Rises* (1926) and *A Farewell to Arms* (1929) provide a close, first-hand reading of the twentieth-century post-WWI culture, due to Hemingway's unique writing style. His distinctive diction, short sentences, simple syntax, and the sometimes open endings lead to apparently simple stories that allow the readers – who are left without any further clues – to fill in the gaps and reach their own conclusions. Such a style is in accordance with the equally unadorned subject matter.

One first example is *The Sun Also Rises*, to which Hemingway successfully applies the metaphor of the iceberg in presenting his protagonist, Jake Barnes – an expatriate American journalist in Paris – who suffers of impotence caused by a wound inflicted in the war. There is no visible future in the relationship between Jake and Lady Brett Ashley, and happy ending to this novel about the Lost Generation, masculinity, gender, and bullfighting, Jake's affliction is never openly discussed, just alluded to, leaving the reader to decipher it from the otherwise simple plot. The end of the novel is such an example of the use of the iceberg:

The driver started up the street. I settled back. Brett moved close to me. We sat close against each other. I put my arm around her and she rested against me comfortably. It was very hot and bright, and the houses looked sharply white. We turned out onto the Gran Via.

“Oh, Jake,” Brett said, “we could have had such a damned good time together.”

Ahead was a mounted policeman in khaki directing traffic. He raised his baton. The car slowed suddenly pressing Brett against me.

“Yes,” I said. “Isn’t it pretty to think so?” (Hemingway 1926: 222)

Both refer to a love relationship which had not been very successful, of a love affair that was never really consummated. No more words are spoken, and everything is in compliance with Hemingway’s style manual which he included in Chapter 16 of *Death in the Afternoon*:

“No matter how good a phrase or a simile he [the writer] may have if he puts it in where it is not absolutely necessary and irreplaceable he is spoiling his work for egotism. Prose is architecture, not interior decoration, and the Baroque is over. [...] People in a novel, not skillfully constructed characters, must be projected from the writer’s assimilated experience, from his knowledge, from his head, from his heart and from all there is of him.” (Hemingway 1932: 164)

Such a minimalist approach to the text is also manifest in Hemingway’s use of the dialogue clues – “he said”, “she said”, etc – that are scarcely used. It is a feature that may seem intriguing and even confusing to the readers who may lose track of who is speaking, as in this short sample from *A Farewell to Arms*, in which Catherine and Frederick talk:

“Now do you want to play chess?”

“I’d rather play with you.”

“No. Let’s play chess.” (Hemingway 1929: 300)

This is only one example of the many that show the lack of distinction between the participants to a dialogue. Any difference between the speakers is blurred, and often irrelevant. It is the dialogue itself that matters, and not the information conveyed by the participants. It is as if the general message is what matters in Hemingway’s short stories and novels, more than the individual characters’ feelings and opinions. The writer prefers the simple dialogue as an instrument that allows him to stick to the general picture without bothering with useless (to him) private details from the characters’ lives. *A Farewell to Arms* successfully exemplifies Hemingway’s minimalistic, economical use of the dialogue and of the physical description meant to bring to light the inner conflicts in the lives of his characters. In fact, it is this mastery of the art of story-telling that was highly praised and finally brought him the Nobel Prize for Literature. The value and

attractiveness of Hemingway's fiction resides in his "expertise in controlling both the skills of dialogue and stream-of-consciousness under the iceberg principle on the canvas of the laconic narrative" (Ma and Zhang 2014: 82).

Such strategic omissions are a defining feature of the writer's style and successfully illustrate the iceberg theory and his belief in the importance of conveying such inferred information to a wide audience via his prose style. He favors intuition more than any direct statement. Here is an example from *The Sun Also Rises*, when Jake refers to his own impotence:

"When I think of the hell I've put chaps through. I'm paying for it all now."

"Don't talk like a fool," I said. "Besides, what happened to me is supposed to be funny. I never think about it."

"Oh, no. I'll lay you don't."

"Well, let's shut up about it."

"I laughed about it too, myself, once." She wasn't looking at me. "A friend of my brother's came home that way from Mons. It seemed like a hell of a joke. Chaps never know anything, do they?"

"No," I said. "Nobody ever knows anything." (Hemingway 1926: 31)

Despite the scarcity of details provided by the author/narrator, the motif of male impotence plays an important role in the plot and message of the novel. By avoiding a minute description of the injury, the writer amplifies its seriousness. The reader experiences a feeling of uneasiness toward this particular status of a severe trauma which, had it been openly stated, would be completely absent. And this is only an example of how the iceberg principle may be responsible for the tension between the text and the reader's intuitive response. Here is another excerpt from *A Farewell to Arms*:

"I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it. There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity." (Hemingway 1929: 196)

In fact the post-World War I society was deeply affected by the crisis of meaning, which included such issues as religious belief, ethics, or the progress of science, and modernist writers – especially those who, like

Hemingway, had been active combatants on the battlefield, and had witnessed battle, victory and defeat, and disillusionment – were facing the difficulty of conveying the true significance of war in their novels. Considering the inability of conventional descriptive language (e.g. using abstractions like “sacred,” “glorious,” or even “horrifying”), modernist writers were faced with the challenge of conveying true meaning on the page. Hemingway’s minimalist, neutral form lends itself to effective representation of the general postwar cultural state.

2.2. The Old Man and the Sea – Hemingway’s complex simplicity

The Old Man and the Sea (1955) is another instance of the writer’s genial mastery of language. Over and over again, the text abounds in simple sentences – basically one-eighth of what the author implies, while the rest is to be inferred by the reader. Hemingway himself confessed, in an interview with George Plimpton in 1958:

“I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn’t show. If a writer omits something because he does not know it then there is a hole in the story” (Plimpton, 1958).

The majority of critics consider *The Old Man and the Sea* as Hemingway’s masterpiece. Following the writer’s own stylistic tradition, it is the unadorned story of Santiago, the poor, simple Cuban fisherman in search of the greatest catch of his life, struggling for human dignity in a nihilistic universe. The story captures its readers’ imagination and interest with the protagonist’s unsuccessful struggle with the sharks that are eating up his merlin. The sharks embody the forces of the hostile universe, and Santiago refuses to yield to these forces. It is an unequal struggle in which Santiago courageously faces almost insurmountable odds, but it may also be seen as a victory when one considers the fisherman’s dignity and heroism in fulfilling his mission. A close reading reveals numerous instances of Hemingway’s use of the iceberg theory, such as the intermingling of religion and luck – two apparently unrelated practices, both based ritualistic practices, having the ability to trigger and enhance the peoples’ hopes, aspirations and dreams. The style is repetitive. The images and allusions are supported by rhythms and sentence structures almost ritualistic:

On the next circle the fish’s beck was out but he was a little too far from the boat. On the next circle he was still too far away but he was higher

out of water and the old man was sure that by gaining some more line he could have him alongside.

He had rigged his harpoon long before and its coil of light rope was in a round basket and the end was made fast to the bitt in the bow.

The fish was coming in on his circle now calm and beautiful looking and only his great tail moving. The old man pulled on him all that he could to bring him closer. For just a moment the fish turned a little on his side. Then he straightened himself and began another circle. (*OMAS* 48)

Hemingway's journalistic vein is seen in his recourse to concrete historical events. For example, this dialogue and other references to baseball allowed researchers to place the story in time:

“Tell me about the baseball,” the boy asked him.

“In the American League it is the Yankees as I said,” the old man said happily.”

“They lost today,” the boy told him.

“That means nothing. The great DiMaggio is himself again.”

“They have other men on the team.”

“Naturally. But he makes the difference. In the other league, between Brooklyn and Philadelphia I must take Brooklyn. But then I think of Dick Sisler and those great drives in the old park.”

“There was nothing ever like them. He hits the longest ball I have ever seen.” (*OMAS* 37)

Such references provide background information about the cultural, economic and social situation in Cuba, offering clues as regards the characters' motivation, informing the dialogue, and uncovering the thematic dimensions of the story. Another feature of Hemingway's style is that, in order to ensure a psychic distance, the writer interweaves the narrative modes: the third person, omniscient narration – which represents two thirds of the story – gives way to interior monologue, close to a stream-of-consciousness – when the action moves at sea. It is an essential shift of perspective, suitable for the two characters' odyssey into the natural world, their confrontation of the natural order of things, and the existential acceptance of the inevitable succession of life and death, and the liberation of man's individual existence. Hemingway moves logically and intuitively from the concreteness of Santiago's life ashore, to his loneliness at sea, and back to land, after his defeat.

Back to the author's language, critics and readers alike have noted its uniqueness by its simplicity, naturalness, directness, clarity and freshness. The explanation may be found in Hemingway's choice of words: his English

is rich in concrete, short, common words, belonging to the Anglo-Saxon stock of the language, which gives his style a dominant dimension of freshness and clarity. His texts are notable for the author's reluctance to use abstract nouns and adjectives; the sentences are short and to the point, carrying the tension of his characters' everyday existence. Complex sentences are avoided as much as possible. Otherwise, Hemingway prefers to connect different simple sentences by "and", and use dialogue as a creative device in his drawing of real people drawn from the world around him:

"Santiago," the boy said.

"Yes," the old man said. He was holding his glass and thinking of many years ago.

"Can I go out to get sardines for you for tomorrow?"

"No. Go and play baseball. I can still row and Rogelio will throw the net."

"I would like to go. If I cannot fish with you. I would like to serve in some way."

"You bought me a beer," the old man said. "You are already a man."

"How old was I when you first took me in a boat?"

"Five and you nearly were killed when I brought the fish in too green and he nearly tore the boat to pieces. Can you remember?" (OMAS 37)

Thus Hemingway manages to skillfully capture the immediacy of the dialogue and to make the economical speech connotative. However, despite the general aspect of naturalness, his style is the result of the writer's deliberate concern, and sometimes it may look artificial. But he never hesitates to change it dramatically when he refers to a significant moment, as in the following example

"He took all his pain and what was left of his strength and his long gone pride and he put it against the fish's agony and the fish came over onto his side and swam gently on his side, his bill almost touching the planking of the skiff and started to pass the boat, long, deep, wide, silver and barred with purple and interminable in the water." (OMAS 37)

In this one sentence long paragraph we have a clear example of a different style, and a demonstration of Hemingway's mastery of the English language. On the other hand, the general style of Hemingway's novella differs from that of his other writings: the almost broken English version of the Spanish dialogue between Santiago and Manolin makes the artificialities of the dialogue quite acceptable. The writer's use of simple sentences and repetitiveness goes deeper than the surface meaning: it is this simplicity that

reflects the strong emotions and feelings of the characters who thus reveal their complexity. Hemingway himself lets us understand:

“No good book has ever been written that has in it symbols arrived at beforehand and stuck in. ... I tried to make a real old man, a real boy, a real sea and a real fish and real sharks. But if I made them good and true enough they would mean many things. The hardest thing is to make something really true and sometimes truer than true.” (Interview with Manning 1954: 72)

2.3. “*A Clean, Well-Lighted Place*” – the deep meanings of nothingness

Towards the end of “A Clean, Well-Lighted Place” – Hemingway’s favorite short story – the older waiter finds the reason that brings customers to the café late at night, and which prompts the waiter to attend to their wishes. It is something indescribable, and untouchable, difficult to define:

“What did he fear? It was not fear or dread. It was a nothing that he knew too well. It was all a nothing and a man was nothing too. It was only that and light was all it needed and a certain cleanness and order. Some lived in it, and never felt it but he knew it all was nada y pues nada y nada y pues nada” (Hemingway 1987: 291, emphasis in the original).

There is nothing fortuitous in Hemingway’s words. It is something well beyond common understanding. It ultimately touches upon the main themes of the story: loneliness, despair, escape, connection and nihilism – prominent topics of existentialist writing which, in the case of Hemingway’s short story, keep the people away from the fearsome darkness of the night outside and make the waiter and the other customers to spend most of the night in “a clean, well-lighted place.”

A closer reading of this apparently simple and extremely concise short story reveals deeper meanings. One clue is Hemingway’s diction which carefully allows the reader to see truth in nothingness, the void, *nada* – the real cause of the human being’s inner darkness, isolation, and depression. These three existential elements complement each other. Thus, the inner darkness overwhelming the old man and the older waiter is an emotional component in the story. The two men equally experience fear, loneliness, hopelessness, and the indescribable nada. Light vs. darkness comes as a recurrent refrain. The older waiter is the one who likes “to stay late at the cafe... with all those who need a light for the night.” He is never eager to close the cafe for the simple reason that “there may be some one who needs the cafe.” Because the cafe is “a clean, well-lighted place” where all fears are alleviated, where anyone like the old man may turn a deaf ear to the world outside, which is well understood by the older waiter who – unlike his

younger colleague – lives his life alone, lacking “everything but work” (*ibidem* 290).

Hemingway resorts to another means in order to convey the underlying message of the story: existential depression. When someone loses faith then he loses any chance to a normal existence. There is a connection between the old man’s suicidal attempt and the older waiter’s distortion of the Lord’s Prayer. What the waiter tells us is that this undefined feeling is neither fear nor dread: it is nada – nothing, nothing else than nothing – a word obsessively repeated by the waiter, an overwhelming nothingness, an emptiness that comprises everything.

There are only two forces that keep the two old men going: to the waiter, his job at the clean, well-lighted café keeps him safe from the darkness of nothingness; to the old man, physically deaf to the noises outside, his daily drinks in the same well-lighted place where he likes “to stay late” keep him alive. His deafness may be symbolic for the loneliness he feels and his severed ties with the world outside. Also, there is a sign of disorder in the cleanliness of the café; the unpolished bar counter – an element of chaos in the waiter’s otherwise orderly existence. It is their way to isolate themselves from the world. The rest is nada, and Hemingway’s solution of escape is “light, a certain cleanness, and order.” There is a third character, though, whose values are built around his own person: he is full of life, the energy of youth and self-confidence – which his older colleague does not have, as he confesses “No, I have never had confidence and I am not young” – and his only wish is to close up the place for the night and go home to his wife. He has no feelings toward the old customer obstinately getting drunk every day and he does not share the sympathy his colleague feels towards him.

At the end of “A Clean, Well-Lighted Place”, the older waiter leaves the café and, on his way home, he stops at a bar. Any attempt to start a conversation with the barman behind the unpolished counter is rejected, which highlights the sense of loneliness and isolation he feels, and his connection with the late café patrons: “I am of those who like to stay late at the café.” He is glad to leave the bar behind him aware that it is unlike the café which he knows to provide refuge to those who are lonely (just like him and the old man). He is also aware that what awaits him at home is not a loving wife, but a sleepless night, possibly due to insomnia. His realization that life is meaningless is strong enough to trigger his lack of sleep. However, through the mist of his loneliness and beyond the burden of nihilism, he finds ways to reach to his fellows, connecting with them, and identifying with their worries and problems.

3. Conclusions

As formulated in *Death in the Afternoon*, Hemingway's iceberg theory is an original contribution to the development of fiction writing. Hemingway's texts are remarkable for the writer's gift of leaving aside the seven-eighths of the matter untold, allowing the readers to make up the submerged, untold matter, using their imagination to fill in the existing gap through personal interpretation. The readers are thus actively engaged in the creative process, contributing their own knowledge of the social and cultural background of the period when the novels and short stories were written. This "theory of omission" – as it has been called – may be thought of as one Hemingway's major contribution to fiction writing. He always tried to write according to his own "iceberg principle", leaving only what he considered absolutely necessary to the development of the plot and character development to be seen, and the rest is the reader's duty and obligation to infer.

REFERENCES

- Hemingway, Ernest. 1926. *The Sun Also Rises*. New York: Scribner Classics.
- . 1932. *Death in the Afternoon*. New York: Scribner Classics.
- . 1952. *The Old Man and the Sea*. In *Life*, September 1, pp. 34-69.
- . 1981. *Ernest Hemingway: Selected Letters, 1917-1961*. Ed. Carlos Baker. New York: Scribner's.
- . 1970. *Islands in the Stream*. New York: Scribner's, Ma Daoshan and Zhang Shuo. 2014. "A Discourse Study of the Iceberg Principle in *A Farewell to Arms*", in *CS Canada: Studies in Literature and Language*, Vol. 8, No. 1, 2014, pp. 80-84.
- Manning, Robert. 1954. "An American Story Teller", *Time* 64, December 13, 1954, 70-77.
- Moreland, Kim. 2000. "Just the Tip of the Iceberg Theory: Ernest Hemingway and Sherwood Anderson's "Loneliness"", *Hemingway Review*, 19 (2000): 47-56.
- Plimpton, G. 1958. "Ernest Hemingway, the art of fiction No. 21". *The Paris Review*. Retrieved from <http://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>.
- Smith, P. (1983). "Hemingway's early manuscripts: The theory and practice of omission." *Journal of Modern Literature*, 10 (2), 268-288.

REPREZENTĂRI ALE VINULUI ÎN LA „GRANDIFLORA“ DE GIB I. MIHĂESCU. PRIVIRE ETNOCRITICĂ

Silviu GONGONEA
Universitatea din Craiova
silviugongonea@yahoo.ca

Abstract:

Our paper, *Representations of Wine in “La Grandiflora” by Gib I Mihaiescu. An Ethnocritical Survey*, approaches Gib I. Mihaiescu’s short story from an ethnocritical perspective and studies the way wine configures a particular type of imaginary in this text. Our starting hypothesis is that any different evaluation of textual mechanisms and signifying possibilities represents, in Virgil Nemoianu’s words, a celebration of the lesser important. Ethnocriticism is a science that appeared in the French space in the 1990s and represents a new interpretative foray into literary texts by employing a conceptual approach at the borders of anthropology, sociology and literary critique. We have considered the way alcohol is reflected in Romanian literature and established, by means of what we call the Bacchic naturalism, the place Gib I. Mihaiescu’s short story has in our literature. Wine is not an ethnographical element only, but it also sets in motion a textual *ethno-logic* (Marie Scarpa), since it circumscribes the action in the short story in a spatial-temporal circularity that is characteristic of wine growers, it determines the behaviour of the characters, it imposes a decryption at the level of the symbolism of names, and, last but not least, it projects the action into the space of myths, with references to the celebrations dedicated to Bacchus.

Keywords: *ethnocriticism, sociology, literary critique, wine*

Preliminarii

În scurta sa tradiție, ca nou discurs hermeneutic, care poate fi văzut și ca o celebrare a secundarului, căci orice tendință „centrifugă” „dizolvă modele critice” și „orice teorie a secundarului trebuie să fie, în același timp,

o teorie a corupției, subversiunii și decăderii“ (Nemoianu 1997: 187), etnocritica a reușit deja să-și construiască un aparat conceptual și epistemologic, la granița cu antropologia, sociologia și critica literară. Ca disciplină de pionerat, ea se dorește un demers interpretativ pe marginea textului literar și, în egală măsură, caută să repună în discuție, conform dezideratelor inițiatorilor săi, problematicile gândirii etnologice contemporane: « Cette dernière est caractérisée désormais, comme on sait, par un ‘retour sur soi’: après s’être longtemps intéressée aux sociétés exotiques, éloignées, l’ethnologie européenne ‘recentre’ ses études, depuis quelques décennies, sur la société du *même* (s.a.) et sur son présent. » (Scarpa 2000: 9). Toate acestea găsiindu-se în acea „matérialité du texte“ (Scarpa 2000: 14), înțelegându-se ca reprezentare a lumii sensibile, a gesticii cotidiene și a practicii sociale.

S-a crezut că noua disciplină se îndepărtează de abordările criticii estetice, că urmează practicile criticii sociologice, că urmărește aspectele culturale din opera literară și existența ei atât înainte de producere sa cât și după aceasta, că urmărește textul, cu alte cuvinte, mai mult ca pe o practică socio-culturală, într-o serie de determinări provocate de autor sau de un cadru instituțional, fapt care nu este, totuși, de neglijat. Cu toate acestea, nu se caută a se evidenția „cultura dintr-un text“, ci „cultura textului“, într-o „self-ethnology“ și practicând o lectură participativă, o etnospecție, „une ethnologie de soi“ (Scarpa 2000: 272) menită a scoate la lumină valențe greu accesibile unei abordări obișnuite și nu doar în cazul literaturilor care surprind societățile exotice, pentru că etnocritica presupune, la fel ca istoria, întoarcerea spre o „micro-etnologie“ (Scarpa 2000: 9).

Alcoolul, vector organizatoric al textului literar

Critica și istoria literară și-au calibrat de cele mai multe ori instrumentele într-o direcție descriptivă, de contabilizare a alcoolului din textul literar sau ele s-au rezumat la un regim speculativ, cu trimeri la o referențialitate reală, imediat decelabilă, inclusiv referitor la amănunte picante din biografia scriitorilor. În plus, dintre licorile care se alătură muzelor, vinul, prin natura lui, ocupă un loc de seamă, nobil, iar celelalte sunt de-a dreptul ignorate într-o discriminare ușor de înțeles. De altfel, Roger Scruton, în *Beau, deci exist. O călătorie filosofică în lumea vinurilor*, pune vinul sub semnul raționalului și reușește o serie de digresiuni filosofice prin prisma acestuia. La noi, Răzvan Voncu concepe *O istorie literară a vinului în România*, poposind prin toate epocile și genurile literare, precum și în zonele cu tradiție viticolă ce au dat scriitori importanți, una dintre „mărcile înregistrate“ (Voncu 2013: 457) fiind nuvela *La „Grandiflora“* a

lui Gib I. Mihăescu ce devine exponențială printre podgoriile cu tradiție prezente în literatură și anume Drăgășani.

În microstudiul „Ce și cum se mai bea prin literatura rusă (un exercițiu de etilografie comparată)” (Vancu 2013), se acordă o prezumție funcțional-estetică tuturor băuturilor. Aici se pune accentul pe două cărți deja emblematice ale genului, *Compromisul* lui Serghei Dovlatov și *Moscova-Petuški* a lui Venedikt Erofeev, fiind radiografiat un context mai amplu, cel al Rusiei sufocate de ideologia comunistă. În primul caz, naratorul Dovlatov, hiperatent și cinic, face un „compromis” prin redactarea unor articole în aceeași limbă de lemn despre o Rusie idealizată, moartă, în timp ce Rusia reală se îndreaptă în altă direcție. Acesta este fundalul pe care scriitorul găsește un răspuns de ordin metafizic, așa cum întâlnim în cartea lui Erofeev: băuturile fabricate de Venecika după o rețetă năstrușnică, în regie proprie, din cele mai neobișnuite ingrediente, cocteiluri cu lac industrial, oje, antiperspirant și pastă de dinți, ceea ce ne vorbește în definitiv despre „soluția etilismului suicidar” în fața istoriei, adică văzută ca o practică la nivelul unui grup uman, în cazul acesta al unui popor. Vancu intuiește „cauzalitățile subtile dintre eul artistic și cel... etilic”, care se poate substitui în acest caz celui colectiv, dar și că „alcoolismul galopant e o cauză și efect al unei intertextualități galopante”.

Alcoolul este o prezență constantă în cadrul culturilor europene și nu numai, atât ca stare de spirit, cât și ca patrimoniu cultural. În cazul literaturii, el este reprezentat încă din Antichitatea greco-latină. La noi, i se găsește o întrebuințare didactică în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, unde avem parte de mai multe sfaturi despre măsură și ponderare. Dimitrie Cantemir, în *Descrierea Moldovei* amintește și el de moravurile moldovenilor din perspectiva acestei licori euforizante. În perioada modernă, Panait Istrati concepe o nuvelă interesantă din acest punct de vedere, *Moș Anghel*, în care alcoolul, de această dată țuica, reglează relațiile dintre personaje într-o manieră aparte, dar și pe cele dintre protagonist și divinitate. Desigur că haiducii autorului *Domniței din Snagov* consumă cantități impresionante din licoarea lui Bachus, dar prezența sa este legată de conturarea profilului unui tip de personaj reprezentativ pentru spațiul balcanic, haiducul. Mult mai aproape de noi în timp, asistăm, la Eugen Barbu, în romanul său *Groapa*, la o scenă pe care am fi tentați să o încadrăm în categoria grotescului: îmbătarea găinii la nuntă. Numai că ea amintește de o anumită ordine și de o practică din sânul unei societăți rămase în sfera tradițională, chiar dacă ne situăm la periferia unui București în expansiune.

Dacă în cazurile menționate alcoolul ne păstrează în cadrele realului, există opere în care primează pendularea spre ireal, fabulos sau fantastic. De

exemplu, în *Hanu-Ancuței* lui Sadoveanu, vinul se înscrie în arealul binecunoscutului ceremonial sadovenian, ce ține de cadrele unei lumi arhaice, cu *datul* său, astfel încât devine vector al povestirii și vehicul de proiecție în alte universuri, reale sau imaginate de protagoniști. La un alt han, la *Hanul lui Mânjoală* de I.L. Caragiale, trama narativă este construită pe dualitatea generată de superstițiile și credințele populare care își dezvăluie sensul abia la final, însă nu putem să nu remarcăm că tânărului care va rătăci până aproape în zori în jurul hanului i s-a dat să bea o *tămâioasă* dintre cele mai bune. La toate acestea se pot adăuga etilo-etica cetățeanului turmentat al aceluiași Caragiale sau „teatrul etilic“ (Goldiș 2010) din poezia lui Ion Mureșan și exemple s-ar mai putea găsi destule.

Scurta noastră trecere în revistă ne arată că în literatură alcoolul nu trebuie privit doar din perspectivă euforică, el ține de o realitate etnografică, articulează un anumit tip de imaginar și poate decela o simbolică culturală vastă. În textul lui Gib I. Mihăescu, vinul se împletește cu componenta erotică și și-ar putea găsi astfel un corespondent în serbările dedicate lui Bachus. În plus, frenezia erotică proiectată într-un mediu cvasi-izolat, fără de care nuvela nu ar putea fi înțeleasă, specificul viticol menționat ne dau convingerea că *La „Grandiflora“* este una dintre cele mai izbutite nuvele naturaliste din literatura română sau, mai potrivit pentru abordarea noastră, ea reflectă *naturalismul bachic* în literatura autohtonă.

La „Grandiflora“, expresia naturalismului bachic

Gib I. Mihăescu este un prozator care, mai ales în nuvelele sale, s-a raportat la o realitate pe care o cunoștea foarte bine, aceea a orașelului natal și a împrejurimilor sale, lucru ce e posibil să fi contat mult în vederea imprimării unei autenticități pe care nu o găsim în textele proiectate în alte spații. Dar aspectul este relevant în măsura în care nu realitatea însăși se regăsește în aceste proze, ci aspectele definiției ale unui topos modelat de tradiții și obiceiuri specifice, cu oameni aflați într-o definiție reciprocitate cu mediul, astfel încât este necesar „[rétablir] les rapports brisés entre l’homme et la nature“, cum credea Castagnary vorbind despre tablourile lui Courbet în termenii școlii naturaliste, ipoteză ce ar putea arunca o nouă lumină asupra unor nuvele ale autorului *Troiței*.

El a plonjat în această realitate fără a o idealiza, fără să deplângă, pe urmele sămănătoriștilor, schimbările intervenite în sânul acelei comunități, confundând de multe ori eticul și etnicul cu esteticul. În *La „Grandiflora“*, cu spiritul de observație al scriitorului realist, Gib I. Mihăescu a surprins specificul unui grup uman modelat de tradiția viticolă seculară și de practicile acesteia exprimate în viața de zi cu zi.

Alcoolul mai revenise la Gib I. Mihăescu ca factor organizatoric într-un text publicat în 1935, anul morții scriitorului, intitulat *Visul*. Numai că aici nu este vorba despre vin, ci despre licheur, băutura ce nu are nicio legătură cu substratul mentalitar al zonei. Doctorul Calonfir soarbe păhăruț după păhăruț cu gândul la Natalia Alexandrova ce capătă în mintea sa o prezență materială. Astfel personajul confundă realitatea cu visul și ajunge să alege nebun noaptea după închipuirea pierdută.

În *Visul*, detectăm un dualism al percepției lumii datorat consumului de alcool, fapt ce se poate justifica mai ales din perspectivă obsesiv-psihologică. În *La „Grandiflora“*, întâlnim același tipar, însă vinul se înscrie în ordinea rituală specifică acelei comunități de viticultori, reglează raporturile sociale și asigură acea funcție epică (Angelescu 1999: 119) a elementului etnografic. Critica literară s-a mulțumit să punteze provincialismul sau erotismul, făcând abstracție de realitățile etnografice pe care le propune nuvela, astfel încât să se facă lumină în celălalt plan, al etno-logicii (Scarpa 2000: 269) textuale. În cel mai bun caz, a interesat coloratura locală pe care o pune în evidență sporadic autorul, practicându-se o „lectură de identificare“. Este adevărat că detaliul veridic nu lipsește, ceea ce „a accentuat interpretările realiste ale nuvelei și transferul permanent din planul ficțiunii în realitate. Aceste analogii sunt frecvente în literatura din epocă, dar și în istoriile literare de mai târziu.“ (Voncu 2013: 474), abordare ce nu asigură, în cel mai bun caz, decât o contabilizare exhaustivă a elementelor definitorii.

Elementul etnografic și etno-logica textuală

Credem, așadar, că mult mai eficientă este raportarea detaliului etnografic la specificul unei zone viticole. Este surprins un mediu semi-urban, relativ izolat ce și-a încorporat prin anumite practici și reguli de conduită un mod de viață propriu. Simbolic, acest loc nu putea fi marcat decât de circularitate. La „Grandiflora“ înseamnă „în ‘grădină’, adică în pântecul de fâneață tunsă, cu trei pruni, din dosul cârciumii, în chip de pavilion“, unde, de fapt, „prieteni sărbătoresc întoarcerea lui Manaru de la țară“ (Mihăescu 2004: 5). Topografia prezentată (Dealul Viilor, Dealul Verdii) indică, într-adevăr, împrejurimi ale orașelului vâlcean situat pe malul drept al Oltului, însă mult mai important este că firul narativ se substituie aceleași circularități, evenimentele petrecându-se între două culesuri ale viei.

Pe de o parte, substratul mitologic este evident, pentru că se face trimitere, indirect, la serbările închinat vinului ținute în Antichitatea greco-latină. Pe de altă parte, există un paralelism intrinsec între comportamentul protagonistului și calitatea vinului: „Comparația între evoluția psihologică a

personajului și stările vinului, chiar dacă neintenționate de autor (deși competența oenologică nu-i poate fi contestată), nu este forțată.“ (Voncu 2013: 475). Nu numai că nu este forțată, ci stabilește o co-relație necesară, o ambivalență simbolică ce își capătă sensul doar în interiorul acestei circularități. Specialiștii în cultivarea viței de vie și fabricarea vinului numesc alterarea calității vinului „a doua fierbere“. Răzvan Voncu realizează astfel una dintre cele mai pertinente observații pe marginea nuvelei lui Gib I. Mihăescu, punând excitabilitatea erotică a personajului în strânsă legătură cu calitatea vinului:

„Vinul este pus de scriitor într-un raport de reciprocă oglindire cu stările de spirit ale personajului: la început calm, senin, învăluit într-un halou de lumină ca și vinul bun, Manaru începe să se înfierbânte și să se tulbure, exact ca vinul care începe a doua fermentație. Personajul, stăpânit de febra comună tuturor eroilor lui Gib I. Mihăescu, trăiește o pendulare între fervoare și îndoiele, pe parcursul lunilor de răzbunare pentru infidelitatea soției, pendulare similară, și ea, instabilității vinului parcursului acestei fermentații. [...] ... iar Manaru, după ce îl ucide pe cel ce-i sedusese soția, Ramură, se predă poliției, închizându-se singur în cușca propriilor combustii interioare. Asemenea vinului care, după a doua fermentație, este ferecat în sticle, iar ceea ce se petrece în sticlă nu ne mai este cunoscut decât când o desfacem.“ (Voncu 2013: 475).

Finalul său tragic, după ce se culcă cu mai toate soțiile prietenilor, prin moartea doamnei Moraru care îi contrazice convingerea că nu toate femeile cedează asemenea cârnățaresei, reprezintă un climax psihologic, echivalent cu cea de a „doua fermentație psihologică“, care „presărată cu decizii eronate, nu se putea finaliza decât printr-un eșec de proporții: dintr-un „vin tânăr“ superior nu va ieși decât un eșec existențial total.“ (Voncu 2013: 476).

Într-adevăr, Manaru este la început „... înconjurat de prietenii cei mai buni, luminat pe dinafară de lumina blondă a celor trei renclode și pe dinăuntru de lumina tot așa de vie și tot așa de blondă a repetitelor pahare.“ (Mihăescu 2004: 7). La o privire mai atentă, constatăm că scriitorul plasează totul în sfera perceptibilului, a senzorialului, accentul fiind pus inițial pe lumină (solarul asimilat de boabele de struguri), apoi pe întuneric, ceea ce ne îndreptățește să facem apel la proiecția mitologică. Bachus mai este numit și Nyctelius (Nocturnul), bacantele, preotesele sale, celebrându-l noaptea. La început, se face referire printr-o trimitere abilă a patronului Alexandru Cicoșel la o „idee specială“, „onoare rezervată „mesei banchetelor“ (Mihăescu 2004: 5), care se poate subscrie unei semnificări de felul *vita voluptuaria*. Apoi, printr-un joc al copilăriei, baba oarba „ce se

învârtește caraghioasă în beznă“ (Mihăescu 2004). Viziunea din nuvelă devine, astfel, grotescă, de la curat la murdar, de la lumină la întuneric:

„Îi era cu neputință să spună vreo vorbă. Și privea cu ochii tulburi fără înțelegere, peste mesele cealalte ale grădinii părăsite de consumatori; în fund de tot, chelnerii începuseră să așeze peste ele scaunele, cu picioarele în sus, din lampionul central părea să curgă un fel de apă gălbuie și murdară care inunda totul în lumina ei puhavă. Manaru se înfioră, căci oricât se silea, nu mai putu descoperi niciun chelner printre scaunele întoarse. I se păru că de la sine se înmulțesc, dând proporții uriașe periei năprasnice de țepi. Globul din mijloc se stinse.“ (Mihăescu 2004: 9)

Simbolistica numelor

Gib I. Mihăescu reușește să pună în acord nu doar o rețea socială pe care să o privim *grosso modo*. Relația personajelor cu mediul din care provin este sugerată subtil prin numele acestora. Astfel, onomastica este strâns legată de simbolistica viticolă:

„Personajele aflate în conflict poartă nume care trimit explicit la enologie: pentru cine cunoaște disciplina, onomastica prefigurează raporturile dintre ele. Rivalul care-i seduce soția – pe disponibilă Frosa – se numește Ramură: aluzie clară la ramura care se naște, prin altoire, din trunchiul vechi. Or, Manaru îi spune lui Ramură, în timpul scenei care declanșează acțiunea, că ‘Ți-o las... Eu trebuie să renunț la ea, cum m-am sfătuit și cu dânsa, rămâneți’, iar Ramură acceptă ‘altoiul’ erotic: ‘Fie’“ (Voncu 2013: 475).

Așadar, Ramură este un „altoi“ erotic pe care chiar încornoratul îl consfințește, pentru că spune că îi lasă soția, iar Manaru face trimitere la mană, boală a viței de vie, și implicit la un comportament patologic:

„Manaru însuși poartă un nume adânc simbolic în lumea podgorenilor, cu atât mai mult cu cât cealalte personaje i se adresează și îl numesc numai cu numele de familie, prenumele (Sava) fiind întrebuințat doar de narator. *Manaru* vine, fără discuție, de la *mană*, boală devastatoare a viței de vie, care distruge recoltele, tot așa cum răzbunarea erotică a lui Manaru distruge atât liniștea burgheză a familiilor micului orașel viticol, cât și existența familiei Moraru și pe cea a familiei sale.“ (Voncu 2013: 475)

Astfel încât „Manaru, chiar dacă pare un lucid, sfârșește prin a distruge totul, de jur împrejur, exact ca boala viței de vie, al cărei nume îl poartă.“ (Voncu 2013: 475-476). Se conturează, în aceste condiții, o fină

țesătură între comportamentul protagoniștilor și psihologia aferentă. În plus, Manaru nici nu poate sfârși altfel. La mijloc stă puterea de „combatere“ a bolii, numai că nimeni nu pare preocupat să i se opună sau nimeni nu o poate face. Este, în același timp, o fascinație a colectivității în fața acestei boli care dă coloratură târgului de provincie. Sinuciderea doamnei Moraru este tot o izbândă a mediului viciat asupra personajului, a bolii asupra „lăstarilor“ sănătoși simbolizați de căsnicia fericită a soților Moraru.

În loc de concluzii

Abordarea de față nu are pretenția de a epuiza sensurile uneia dintre nuvele exemplare semnate de Gib I. Mihăescu. El este unul dintre prozatorii care a intuit sensurile ascunse ale locului, ale mediului din care el însuși provenea și, nu în cele din urmă, pe cele ale legăturilor dintre individ și comunitate. Vinul este, într-adevăr, o astfel de componentă definitorie a unui spațiu geografic ce se deosebește prin faptul că acțiunile personajelor, psihologia și inclusiv numele lor, sunt trasate și intercondiționate de acea specificitate a lor. Nu putem neglija dimensiunea erotică a nuvelei care-i proiectează sensurile, prin ordinea evenimentelor, în mit. Un aspect pe care nu ne-am propus să-l analizăm acum, dar pe care simțim nevoia să-l amintim, este legat tot de componenta sexuală: „imaginea din mijloc“. Ea ține de problema feminității pe care Manaru o purta în inconștient sub forma unei picturi ce o văzuse în copilărie pe peretele unei biserici, imaginea „unei femei, pe care doi draci o țin chinuită pe pirostrii, astfel ca flacăra pedepsei să-i mângâie, cu limbile lor arzătoare, izvorul de plăceri și de vieți, prihănitul izvor al vieții“. Pictura ce se găsea într-una din bisericile din zonă, l-a inspirat, de asemenea, pe Gib I. Mihăescu, dar ea constituie obiectul unei analize separate.

BIBLIOGRAFIE

- Angelescu, Silviu. 1999. *Mitul și literatura*. București: Editura Univers.
- Goldiș, Alex. 2010. Teatrul interior al alcoolului. *Cultura*. Nr. 305 din 24-decembrie-2010.
- Mihăescu, Gib I. 2004. *Opere I. La „Grandiflora“*. Craiova: Editura Scrisul Românesc.
- Nemoianu, Virgil. 1997. *O teorie a secundarului*. București: Editura Univers.
- Scarpa, Marie. 2000. *Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*. Paris: CNRS Éditions.

- Scruton, Roger. 2014. *Beau, deci exist. O călătorie filosofică în lumea vinurilor* București: Editura Humanitas.
- Vancu, Radu. 2013. Ce și cum se mai bea prin literatura rusă/ un exercițiu de etilografie comparată. [http: hyperliteratura.ro/exercitiu-de-etilografie-comparata/](http://hyperliteratura.ro/exercitiu-de-etilografie-comparata/) (accesat 20 aprilie, 2017).
- Voncu, Răzvan. 2013. *O istorie literară a vinului în România*. București: Editura Curtea Veche.

CIORAN ȘI IMAGINARUL DECADENT

Mihai ENE

Universitatea din Craiova

mihaiene16@yahoo.com

Abstract:

The decadent imagination nourished the *Weltanschauung* and style of many writers and thinkers of the XXth century. Cioran's work was considered an expression of modern nihilism, under the influence of Friedrich Nietzsche. But his roots and liaisons are more complex and profound, from the antique cynic school to the modern existentialism

In my essay I wish to explore the interest and the potential liaisons of Cioran with the decadent *Weltanschauung* and style. His interest in the theme of decadence is very clear and constant, especially in the French writings. But there is more about this relationship than a simple thematic interest: the presence of many common figures of the decadent imaginarium (Nero, for example), the obsession of the end, the death, the decomposition, the strange taste for different kind of unusual/ emphatic ideas with the purpose of shocking the ordinary perception, the anti-*physis* discourse and the cult of the artificial, the extreme *anti-modernism* (in the sense of Antoine Compagnon). Even if I think this is a very large subject who deserves more than a short essay, I tried only to open the discussion on this subject and to draw the main lines of the big picture.

Keywords: *Cioran, decadence, estetism, decadent movement, decadent imaginarium*

Introducere

Cioran este, fără îndoială, unul dintre subiectele cele mai complicate din cultura română, deoarece, dincolo de biografia contorsionată, care însă a servit la construirea mitului Cioran, filosoful de la mansardă, chiar opera sa, fragmentele și însemnările sale cu alură aforistică sunt de multe ori contradictorii și imprecise. Lipsa de unitate, de raționalitate, golurile în eventualele explicații ale intervențiilor sale, uneori eclatante, pe anumite teme, configurează o gândire ale cărei contururi necesită o permanentă negociere, o atenție sporită la detalii și diferențe. Opera cioraniană este unul dintre cele mai mișcătoare nisipuri și orice afirmație peremptorie poate

cădea ușor în ridicol, căci preferința pentru paradox și epatare este una care se desfășoară de multe ori în orizontul ambiguității. De aceea, ne asumăm încă de la început o poziție precaută, care nu vrea să confişte obiectul de studiu, ci să-l îmbogățească cu nuanțe mai puțin sesizate sau discutate de către cei care au fost interesați până în prezent de această operă.

Studiul de față se constituie într-o mică extensie a tezei de doctorat și a cărții care a rezultat din acea cercetare, *Vălurile Salomeei. Literatura română și decadentismul european* (Ene 2011), în care, deși l-am citat pe Cioran, nu am putut să îi dedic un capitol aparte, așa cum mi-aș fi dorit, deoarece opera acestuia nu intra nici în intențiile, nici în arhitectura acelei cărți în care era vorba strict despre literatura română. Astfel, studierea relației dintre gândirea eseistului româno-francez și tema decadenței, dar mai ales a corespondențelor cu imaginarul decadent, rămăsese ca un fel de restanță.

Prin decadentism înțelegem, pe de-o parte, o mișcare artistică manifestată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și care se cristalizează în formula *fin-de-siècle* și, pe de altă parte, stilul atemporal al decadenței, prezent în toate perioadele de sfârșit de epocă istorică. Cele două dimensiuni ale fenomenului – cel istoric și cel stilistic – sunt complementare și ne ajută să înțelegem anumite obsesii prezente în întreaga operă cioraniană în toată complexitatea lor.

De-a lungul secolului XX, conceptele de decadență și decadentism au fost analizate și clarificate în diverse accepțiuni de exegeți precum Paul Bourget (*Théorie de la décadence*, în vol. *Essais de psychologie contemporaine*, 1886), Mario Praz (*The Romantic Agony*), Julien Benda (*La France byzantine*), Walter Binni (*La poetica del decadentismo*), Jean Pierrotm (*The Decadent Imagination (1880-1900)*, Chicago University Press, 1981), Richard Gilman (*Decadence: The Strange Life of an Epithet*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979), Koenraad W. Swart (*The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1964), A. E. Carter (*The Idea of Decadence in French Literature (1930 – 1900)*, 1958, Oxford University Press, 1968), Jean de Palacio (*Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994), Matei Călinescu (*Five Faces of Modernity*, Duke University Press, 1987), David Weir (*Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press, 1996), Charles Bernheimer (*The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and the Culture of the “Fin de Siècle” in Europe*. Johns Hopkins University Press, 2002) etc. În ciuda diferențelor uneori fundamentale dintre interpretările lor, ei au reușit să formuleze un concept coerent și funcțional de decadență. Acesta s-ar putea defini prin câteva caracteristici definitorii care, împreună, formează profilul general al decadentismului: spiritul negator și critic, formalismul, estetismul, cultul

inovației, preferința pentru tot ceea ce este straniu, insolit, căutarea a ceea ce este rar și rafinat, individualism, amoralism, cinism, căutarea unui nou spirit aristocratic, obsesia morții, voluptatea extincției, preferința pentru epocile de decadentă ale marilor civilizații și pentru tot ceea ce este muribund, în descompunere, în amurg etc.

Mai mulți cercetători, esești, critici literari precum Ion Vartic (*Cioran naiv și sentimental*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2000), Livius Ciocârlie (*Caietele lui Cioran*, Craiova, Scrisul Românesc, 2000, ed. a II-a, revăzută, București, Humanitas, 2007), Marta Petreu (*Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1999), Simona Modreanu (*Cioran*, Paris, Oxus, 2003), Ciprian Vălcan (*La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'oeuvre de Cioran*, Ed. ICR, 2008), Fernando Savater (*Eseu despre Cioran*, București, Humanitas, 1998), Patrice Bollon (*Cioran l'hérétique*, Paris, Gallimard, 1997), Nicole Parfait (*Cioran ou Le défi de l'être*, Paris, Desjonquères, 2001), Sylvie Jaudeau (*Cioran ou le Dernier Homme*, Paris, José Corti, 1990), Philippe Tiffreau (*Cioran ou la Dissection du gouffre*, Paris, Henri Veyrier, 1991), Roland Jaccard (*Cioran et compagnie*, Paris, P.U.F., 2005) etc. au abordat opera lui Cioran din diverse perspective: biografică, hermeneutică, psihanalitică, poetică sau contextuală; cercetarea noastră își propune să adauge o perspectivă comparativă, însă venind dinspre literatură mai degrabă decât dinspre filozofie, dinspre o anumită *Weltanschauung* decadentă, cu care Cioran are foarte multe puncte comune.

Cioran și tema decadenței

Tema decadenței este prezentă, în diferite forme, în cam toate scrierile cioraniene, începând chiar cu volumul de debut, *Pe culmile disperării*. Reflecțiile asupra diverselor aspecte ale decadenței se cristalizează și mai bine în prima carte publicată de Cioran în limba franceză, *Précis de décomposition*, dar tema rămâne o preocupare constantă chiar și în *Cahiers*. Inclusiv titlurile cărților sale trimit aproape direct la un imaginar decadent, de sfârșit de secol, de epocă, de lume: *Amurgul gândurilor*, *Tratat de descompunere*, *Inconvenientul de a te fi născut*, *Silogismele amărăciunii*, *Căderea în timp*, *Demiurgul cel rău*, *Sfârtecure*.

Există multe puncte de contact între reflecțiile lui Cioran și *Weltanschauung*-ul decadent, așa cum există și diferențe notabile. Fundamentele gândirii și, de multe ori, sursele directe la care face trimitere Cioran coincid cu cele ale decadenților: școala cinică din Antichitatea Greco-Romană, figurile lui Diogene și mai ales cea a lui Nero reprezentând personaje referențiale; nihilismul modern al lui Nietzsche și pesimismul lui

Schopenhauer ; individualismul, cultul eului și estetica diferenței; critica modernității, atât decadenței, cât și Cioran fiind, de fapt, niște *antimoderni*, în accepțiunea lui Antoine Compagnon (Cf. Compagnon 2008); spiritul negator, refuzul oricărei convenții; critica Bisericii și a religiei, dublate, paradoxal, de o fervoare aproape mistică; obsesia morții, acompaniată cu refuzul vieții sau de tentativa de a schimba viața, *changer la vie*, ca în cazul unor Baudelaire, Rimbaud, Huysmans etc.; voluptatea sfârșitului și celebrarea ratării și a figurii „ratatului”; o viziune adesea estetizantă asupra vieții, care duce aproape inevitabil la amoralism; maniera de a privi problema feminității, combinație de misoginism și adorație a unor cazuri extreme, precum amazoana, prostituata, sfânta; paradoxul ca figură centrală a scriiturii și plăcerea de a epata cititorul și de a produce efecte menite să bulverseze, să șocheze, să producă reacții (cred că putem vorbi în acest caz despre un fel de *dandism* intelectual); scriitura „artistă”, cultul expresiei formale, care explică și rafinamentul stilistic despre care s-a vorbit în cazul lui Cioran, cât și „triumful detaliului asupra întregului”, atenția acordată frazei și fragmentarismul ca principiu de poetică; în fine, referințele explicite ale lui Cioran la problema decadenței, în toate accepțiunile sale: istorice, filosofice, etice și estetice, care sunt numeroase și iterative, prezente în mai multe volume ale sale.

În acest sens, Cioran poate fi considerat un adevărat critic al decadenței. Fragmentele sale dovedesc nu doar un interes, ci și o înțelegere exactă a acestui fenomen. Cu toate acestea, el nu este un teoretician al decadenței, nefiind interesat de clarificări conceptuale sau de probleme care țin de dezbaterile din jurul fenomenului decadenței. Cioran este, și în acest caz, un scriitor pasionat și subiectiv, care își asumă temele din interior. Astfel, decadența nu rămâne un subiect filosofic neutru, ci o problemă existențială personală, chiar o stare de spirit.

Spiritul negator și critica modernității

Principala etichetă care i s-a pus lui Cioran a fost aceea de nihilist. Și într-adevăr, orice pagină din lucrările sale, mai ales cele franceze, am citi putem observa aerul de nihilism și pesimism care străbate reflecțiile eseistului. Dar o analiză a acestui nihilism de natură nu doar ontologică, ci și metafizică ne conduce spre observația că spiritul negator cioranian vine din dezgust, din lehamite, dintr-o insatisfacție metafizică a însăși condiției umane. Chiar nașterea, văzută de obicei ca un miracol, ca o binecuvântare sau, în orice caz, ca un eveniment plin de speranță, pentru Cioran reprezintă un inconvenient. „Aruncarea în lume” nu este percepută doar în absurdul său, ci chiar în tragismul naturii sale, fiind receptată *ab initio* ca traumă.

După o criză religioasă timpurie, după experiența unei dramatice experiențe personale care l-a adus în pragul sinuciderii (insomnia teribilă care l-a chinuit aproape doi ani), după ce a încercat o schimbare radicală a societății pe care o resimte ca pe o povară și a cărei critică o face în scrierea cea mai radicală și de care, ulterior, se simte cel mai străin, *Schimbarea la față a României*, aderând la o ideologie extremistă și criminală, așadar după experiențe psihologice și sociale extreme, Cioran renunță la orice ideal și la orice speranță în privința omului și a umanității, dezvoltând o viziune cinică și retractilă. O viziune asemănătoare dezvoltă și decadenții, dezamăgiți de mediocritatea lumii, care îi plectisește și îi face să caute satisfacții efemere în diverse universuri artificiale. Nici acestea însă nu se constituie decât în simple paleative și finalul este tot în nevroză și depresie, ca în cazul lui Jean Floressas des Esseintes, aristocratul dezabuzat care încearcă să-și construiască „o Thebaidă rafinată” în castelul său de la Lourps, de lângă Paris, însă fără niciun rezultat decât accentuarea nevrozei. Luciditatea și descoperirea golului lumii creează o criză ontologică pe care decadenții încearcă să o compenseze prin accesul la experiențe unice și cât mai rafinate, pe când Cioran preferă periferia și aneantizarea socială. Refuzul premiilor și distincțiilor, al interviurilor și aparițiilor televizate, al jocului social la care este obligat un autor de succes vine din aceeași dezabuzare.

În acest context, critica modernității este una implicită, iar fundamentele acesteia sunt disecate pe rând, de la raționalism până la pretențiile de progres material al civilizației. Atitudinea față de modernitate este una critică, dar din perspectivă modernă, este critica unui spirit modern care privește cu luciditate și insatisfacție la epoca al cărei simptom este. În acest sens, Cioran este și el un „antimodern”, în accepțiunea lui Antoine Compagnon, ca și Baudelaire sau Huysmans. Critica modernității se face astfel nu de pe poziții conservatoare, ci din interior, și de aici și ambivalența privirii. Nu este locul în acest eseu de a comenta pe larg atitudinile privitoare la moravurile moderne, la omul modern sau la orașul modern (imaginea Parisului contemporan, văzut ca un imens și zgomotos garaj este memorabilă). Totuși, trebuie punctată această atitudine cinică privitoare la contemporaneitate și care are un grund comun cu privirea critică a decadenților, care însă mai au iluzia unei posibilități de scăpare din infernul cotidian, în timp ce Cioran, după ce se angajase și el într-o catastrofală iluzie de tinerețe, în perioada franceză contemplă doar dezastrul dezamăgirii. Căci, cum el însuși afirma mai târziu, în *Demiurgul cel rău*, „Soarta celui care este prea revoltat este de a nu mai avea energie decât pentru decepție”. O excelentă butadă, de altfel, a maturului Cioran despre tânărul și revoltatul Cioran din *Schimbarea la față...*

Obsesia morții

Prezent permanent, încă de la început, spectrul morții infuzează viziunea cioraniană și este o condiție *sine qua non* a conștiinței. Nu poți avea o percepție adecvată a lumii dacă nu ai percepția morții inexorabile. În orizontul decadent, moartea este la fel de prezentă și obsesia ubicuității, dar și apropierea ei este resimțită ca o urgență și o fatalitate dezirabilă. Moartea poate elibera, ca în *Portretul lui Dorian Gray*, dar în general decadenții sunt mai interesați de degradare și de perioada de dinaintea finalului. Cioran resimte permanent această stare de degenerescență, de inevitabilă descompunere.

Încă de la debut, problema morții ocupă un loc central între temele cioraniene. Una dintre secțiunile cărții se numesc chiar *Asupra morții*, iar maniera în care este abordată problema morții este una apropiată de dialectica decadentă, deși existențialismul este coloana sa vertebrală:

„Se poate vorbi despre moarte fără experiența agoniei? Moartea nu poate fi înțeleasă decât dacă viața este simțită ca o îndelungată agonie, în care moartea se îmbină cu viața. Moartea nu este ceva în afară, ontologic diferită de viață, deoarece *moarte* ca realitate autonomă de viață nu există. [...] Oamenii sănătoși, normali și mediocri nu au o experiență a agoniei și nici o senzație a morții. Ei viețuiesc ca și cum viața ar avea un caracter de definitivat. [...] A avea conștiința unei îndelungi agonii este de a desprinde experiența individuală dintr-un cadru naiv și din integrarea ei naturală, pentru a-i demasca nulitatea și insignifianța, este a ataca înseși rădăcinile iraționale ale vieții. A vedea cum se întinde moartea peste această lume, cum distruge un arbore și cum se insinuează în vis, cum ofilește o floare sau o civilizație, cum roade din individ și din cultură, ca un suflu immanent și distrugător, este a fi dincolo de posibilitatea lacrimilor și a regretelor, dincolo de orice categorii sau forme.” (Cioran 2000, 21-22)

Obsesia morții este, de fapt, cel puțin în acest caz, o obsesie a decadenței, a momentului sau perioadei de dinaintea extincției, spectacol fascinant și deopotrivă acablant, care te plasează într-un limb absolut, dincolo de categoriile morale sau estetice obișnuite. Autorul *Amurgului gândurilor* construiește astfel, în descendență nietzscheeană, ca și scriitorii *fin-de-siècle*, o filosofie a amurgului, a acelei zone de penumbră, dominată de melancolie și certitudinea sfârșitului. Finalul este aproape dezirabil, deoarece deja se resimte oboseala și devitalizarea de sfârșit de lume. Este, de altfel, sentimentul dominant în decadentism, al cărui moto ar putea fi celebrul vers verlainian din poemul *Langueur*: „Je suis l’Empire à la fin de la décadence”.

În chiar prima sa carte, *Pe culmile disperării*, una dintre secțiuni se numește „Sentimentul sfârșelii și al agoniei” și tratează starea predilectă a decadenților:

„Cunoașteți senzația groaznică de topire când simți cum te irosești ca pentru a curge asemenea unui râu, când îți simți anulată propria prezență într-o lichidare organică? Este ca și cum din tine însuți tot ce are consistență și substanță dispăre într-o fluiditate epuizantă, după care nu mai rămâi decât cu capul. Vorbesc aici de o senzație precisă și dureroasă, iar nu de una vagă și nedeterminată. [...] Frecvența momentelor agonice este un indiciu de descompunere și prăbușire. Moartea este ceva scârbos, este singura obsesie care nu poate deveni voluptuoasă. [...] Cel mai pervers sentiment este sentimentul morții. Și când te gândești că sunt oameni care nu pot dormi din cauza obsesiei perverse a morții! Cum aș vrea să nu mai știu nimic despre mine și despre lumea asta!” (Cioran 2000, 15-16)

Cinism. Amoralism. Estetism

Pe urmele cinicilor, disprețuitori de lumesc, pe urmele lui Nietzsche care deplângea „omenescul, prea omenescul” ființei umane, pe urmele *Ecclesiastului*, care nu vede decât vanitate și inconsistență în gestul uman, Cioran își creează o etică în care nimic nu contează, nici cultura, nici arta, nici măcar categoriile clasice ale binelui și răului, tot pe filiație nietzscheană. Dacă unii dintre decadenți încearcă să găsească un refugiu în estetism, anulând sau supunând și ei alte categorii morale principiului estetic al frumosului, Cioran nu pare a mai avea nici această iluzie. Inclusiv scrisul este văzut ca o terapie, nu ca o vanitate – dar atunci de ce să publici, de ce să le mai vorbești oamenilor, a fost întrebat filosoful. Este aici o nevoie paradoxală nu atât de comunicare, cât de atenționare, de a trage un semnal de alarmă, chiar dacă iluzoriu și el, ca un mesaj într-o sticlă aruncată în mare, la care se adaugă preocuparea constantă pentru expresie, pentru stilizare, ceea ce induce totuși ideea că măcar reminiscențele ale unei atitudini estetice există și contează în ecuația psihologiei cioraniene.

Raportarea la religie este, ca și raportarea la natură, una iconoclastă, în permanență decadenții căutând să judece fenomenele *à rebours*. „Liturghii negre”, satanism, perversiuni plasate în cadru religios, un dispreț nedisimulat pentru adorație în general, completează panorama revoltei decadente. Cioran nu va merge atât de departe, revolta în sine părându-i-se o extravaganță inutilă. Totuși, fiul de preot, crescut în tradiția ortodoxă și bun cunoscător atât al textelor, cât și al cutumelor ecleziastice, are o permanentă raportare duală la fenomenul religios. Mai ales în scrierile românești de tinerețe, precum *Lacrimi și sfinți*, se referă constant la această problemă, dar

mereu într-o manieră necanonică, eretică. Pe de-o parte, adoră excesele sfințeniei, patosul, fervoarea religioasă, misticismul, toată scenografia și teatralitatea fenomenului religios extrem, ceea ce va duce, din păcate, în concret, la aderarea sa la o mișcare ce activa tot acest patos și îl punea în slujba politicului. Cioran este el însuși extaziat de extazul mistic și declară că ar dori, nici mai mult, nici mai puțin, decât „să sărute o sfântă”. Nu vedem aici doar o dorință de a tenta imposibilul, de a culege un fruct oprit, ci și o metonimie a unei relații perverse cu religiosul, prin introducerea erosului carnal într-o ecuație ce ar fi trebuit să rămână una pur ideală. Pe de altă parte, Cioran se poziționează permanent în opoziție cu instituționalizarea religiei, figura cea mai ironizată și meprizată fiind cea a Sfântului Pavel, „agentul electoral al lui Isus Christos”, cum îl numește filosoful.

Mai târziu, în *Tratat de descompunere*, Cioran vede contopirea cu divinitatea ca o dispariție din lume, ca o renunțare lașă, ca o concesie făcută neantului:

„Orice absolut – personal sau abstract – este un mod de a escamota problemele [...] Dumnezeu: cădere perpendiculară peste spaima noastră, mântuire prăvălindu-se ca un trăsnet în mijlocul căutărilor noastre pe care nicio speranță nu le înșală, nimicire fără ocolișuri a mândriei noastre nemângâiate și care nu vrea să se mângâie, mers al individului pe un drum ce nu duce nicăieri, șomaj al sufletului în lipsa neliniștii...”. (Cioran 2002, 14)

Astfel, fără a intra în detalii în scurta noastră incursiune în această temă, reținem faptul că există și la Cioran, precum la decadenți, o tensiune în raport cu religiosul, care nu îi lasă indiferenți, care i-au marcat și îi obligă să se raporteze la el într-o manieră radical iconoclastă.

Figuri decadente

Figura lui Nero, împăratul roman care pentru a-și satisface capriciile și ambițiile artistice este capabil inclusiv să pună foc Romei, fără niciun alt scop decât voluptatea catastrofei, domină imaginarul decadent ca apex al estetismului extrem, situat „dincolo de bine și de rău”. Pentru Cioran, Nero reprezintă epitomul unei umanități dezaxate, aflată într-o sublimă autodestrucție.

De fapt, întreaga perioadă de final de imperiu îl face pe Cioran să afirme:

„În afară de scepticii greci și de împărații romani din perioada decadenței, toate spiritele par aservite unei vocații municipale. Doar ei s-au

emancipat, unii prin îndoială, ceilalți prin demență, de obsesia insipidă de a fi util. Promovând arbitrariul la rangul de exercițiu sau de vertij, după cum erau filozofi sau vlăstari dezabuzăți ai vechilor cuceritori, ei nu erau legați de nimic: prin această latură, ne amintesc de sfinți.” (Cioran 2002, 20)

Mai mult decât o radiografiere a acestor figuri ale antichității în declin, Cioran își asumă și personal o astfel de viziune, într-un superb pasaj de o poezie a decadenței de care puțini scriitori au fost capabili:

„... Și astfel visez că am fost unul dintre acei sclavi, veniți dintr-un ținut improbabil, trist și barbar, pentru a-mi târî în agonia Romei o vagă deznădejde, înfrumusețată de sofisme grecești. În ochii goi ai statuilor, în idoli micșorați de superstiții pe cale de a se stinge, aș fi găsit uitarea strămoșilor, a servituților și a părerilor de rău. Cununându-mă cu melancolia vechilor simboluri, m-aș fi eliberat; aș fi împărțit demnitatea zeilor părăsiți, apărându-i împotriva crucilor viclene, împotriva năvalei de slugi și de martiri, și nopțile mele și-ar fi căutat odihna în demența și desfrâul Cezarilor. Expert în dezamăgiri, străpungând cu toate săgețile unei înțelepciuni pervertite noile fervori, – în preajma curtezanelor, în lupanare sceptice sau în circuri cu fastuoase cruzimi, mi-aș fi năclăit judecățile cu viciu și sânge, pentru a dilata logica până la dimensiuni pe care ea nu le-a visat niciodată, până la dimensiunile lumilor ce mor.” (Cioran 2002, 21)

În ceea ce privește feminitatea, decadenții preferă figurile care nu se încadrează în normele comun acceptate, modelul creștin al fecioarei fiind cel mai repudiat dintre toate. De aceea, este preferată feminitatea aflată la graniță, fie social, fie moral – amazoana, luptătoarea care intră în competiție cu masculinitatea combatantă, prostituata, cea care refuză dogmele morale ale unei societăți obtuze și totodată perverse. La fel și Cioran, care manifestă oroare pentru modelul burghez, așezat, familial, preferă prostituatele, amicele sale de conversație de pe străzile pustii, la ore mici, când insomnia îl alunga din casă în deambulări nocturne. La polul diametral opus este sfânta, de care am vorbit ceva mai sus și care îl fascinează tocmai prin acest amestec de fervoare și intangibilitate.

În concluzie, reținem faptul că figurile cele mai prizate de Cioran sunt cele aflate la limită, dincolo de modelele pe care le oferă o lume aflată în parametri normali, iar dintre toate acestea, figurile decadente sunt cele preferate și cu care Cioran își declară cele mai multe afinități.

BIBLIOGRAFIE

- BERNHEIMER, Charles 2002. *The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and the Culture of the „Fin de Siècle” in Europe*, Edited by T. Jefferson Kline and Naomi Schor, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002.
- BOURGET, Paul 1924. «Théorie de la décadence», în *Essais de psychologie contemporaine*, tome premier, Paris, Plon. (prima ediție: 1893).
- CARTER, A. E. 1968. *The Idea of Decadence in French Literature (1830-1900)*, Toronto, University of Toronto Press, 1958, Londra, Oxford University Press.
- CĂLINESCU, Matei 2005. *Cinci fețe ale modernității*, București, Ed. Univers, 1997; ed. a II-a, revăzută și adăugită, Iași, Ed. Polirom.
- COMPAGNON, Antoine 2008. *Antimodernii*, trad. de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, prefață de Mircea Martin, București, Ed. ART.
- CIORAN, Emil, 2002. *Tratat de descompunere*, trad. de Irina Mavrodin, București, Ed. Hmanitas.
- CIORAN, Emil, 2000. *Pe culmile disperării*, ed. a 4-a, București, Ed. Hmanitas.
- CIORAN, Emil, 1995. *Despre neajunsul de a te fi născut*, trad. de Irina Mavrodin, București, Ed. Humanitas.
- ENE, Mihai 2011. *Vălurile Salomeei. Literatura română și decadentismul european*. Timișoara, Ed. Universității de Vest.
- HUYSMANS, J.-K. 1974. *În răspăr*, trad. de Raul Joil, prefață și tabel cronologic de Georgeta Horodincă București, Editura Minerva, BPT.
- PALACIO, Jean de 1994. *Figures et formes de la décadence*, Paris, Ed. Séguier.
- PRAZ, Mario 1954. *The Romantic Agony*, translation from the italian by Angus Davidson, second edition, London – New York – Toronto, Oxford University Press.
- WEIR, David 1996. *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press.

THE AMBIVALENT NATURE OF THE SACRIFICIAL MOTHER STEREOTYPE IN OSCAR WILDE'S SOCIETY COMEDIES

Nicoleta-Mariana IFTIMIE

“Gheorghe Asachi” Technical University of Iași
nicoletaiftimie@yahoo.co.uk

Abstract:

The dominant ideology at the end of the 18th and throughout the 19th century in America and Western Europe was that of the separation of spheres, according to which men were attributed the public/social sphere, while women, regarded in their roles as daughters, wives and mothers were confined to the private/domestic sphere. Out of these roles, that of mother was seen as the highest a woman could have; women who conformed to the standards and gender roles imposed by a patriarchal society were eulogized in women's magazines and in the literary productions of the epoch, drama included, while those who departed from the norm – unmarried women who bore a child or wives who deserted their husband and abandoned their children were regarded as 'fallen women' and were cast out from high society. Oscar Wilde took over the template of the French 'well-made-play' together with the stereotypes of the fallen woman and that of the sacrificial mother and exploited them to his own purpose, endowing them with new, elusive meanings.

The paper approaches Wilde's attempt to redesign the sacrificial mother stereotype in two of his society comedies: *Lady Windermere's Fan* and *A Woman of No Importance*. The former play has at its centre a fallen woman who is also a mother, albeit an unrepentant one; the latter depicts a fallen woman who is the most virtuous and pious of all the female characters in the play, and a sacrificial mother who is also a selfish woman ready to sacrifice her son's future prospects to suit her purposes.

Keywords: *separation of spheres, gender roles, 'well-made-play', fallen woman, sacrificial mother*

1. Introduction

Throughout the 19th century, the social ideology in America and Western Europe was dominated by the doctrine of separate spheres, which emerged at the wake of the Industrial Revolution. The doctrine prescribed

separate spheres of activity and different roles for the two genders. According to this doctrine, men, who were the breadwinners, were allotted the public/social sphere, while women, who stayed at home, took care of the children and were responsible for household activities, were attributed the private/domestic sphere. The dictum ‘a woman’s place is at home’ was a reality in 19th century Victorian England. Such dictum was founded on the qualities attributed to the feminine gender – physical frailty, delicacy, angelic purity, inability to face the rough-and-tumble of the world. Coventry Patmore’s metaphor of the ‘angel in the house’, which gave the title of his long poem, described the virtues of the ideal woman, defined the woman’s domestic identity and proclaimed home as a sacred place, a sanctuary. Out of all the roles attributed to the feminine gender – daughter, wife, mother – the last one was seen as the most important. As Lombroso noted, maternal love was regarded as a woman’s greatest strength: “it is ... an undoubted fact that, the maternal instinct in woman is far more powerful than the erotic tendency” (“The Physical Insensibility of Women”, *Fortnightly Review* ns 51, March 1892, 357). The dutiful, sacrificial mother represented one of the most important images of Victorian society, as Lady Jeune pointed out in “The Revolt of Daughters”:

A good mother is the most unselfish of human beings, and during childhood and youth all that is most precious in her to bestow she lavishes upon them, and for no inconsiderable period she is everything to her children; the embodiment of wisdom, beauty, and love, and beyond her there is nothing perfect or divine (*Fortnightly Review* ns. 55 February 1894, 270).

The idealized image of the “good mother” was so powerful that at times it could become a fetish. This is the case with Lady Windermere in Wilde’s play *Lady Windermere’s Fan*, who carries a tiny portrait of her idealized mother as some sort of talisman. The 19th century has been regarded as the “representational heyday” of the mother as the ultimate symbol of self sacrificing love (Kaplan 1992, p.76).

The literary productions of the period made ample use of the image of the ‘good woman’ and ‘sacrificial mother’ as opposed to that of the ‘bad woman’ and ‘vagrant mother.’ Those who abandoned their duties as wives and particularly as mothers were regarded as ‘bad women’ and had to expiate their sins: they were cast out of Society, were not allowed to see their children and were supposed to retreat into a monastery, fall ill or even die of an unknown cause. In *East Lynne*, the novel that was staged many times in the latter half of the 19th century, Ellen Wood describes the suffering caused by the awareness of one’s sin:

The very hour of her departure she awoke to what she had done; the guilt, whose aspect had been shunned in the prospective, assumed at once its true, frightful colour, the blackness of darkness; and a lively remorse, a never dying anguish, took possession of her soul forever (Wood, 1984, 237).

The terrible consequences of taking the wrong path are further underlined in the warning directly addressed to the reader: "O reader, believe me! Lady-wife-mother! Should you ever be tempted to abandon your home, so will you awake!" (Ibid). Those who repented could be forgiven if they repented and expiated their sins by doing charitable work for the poor or by going to a convent.

In his society comedies, Oscar Wilde used the template of the French 'well-made-play', together with the stereotypes of the 'fallen woman' and that of the 'sacrificial mother' and exploited them, expanding the technique of paradox to character and dramatic development.

2. Mother Figures in *Lady Windermere's Fan*

Lady Windermere's Fan, Wilde's first successful society play that opened at St. James's Theatre on 20 February 1892, has at its centre two women: Lady Windermere and Mrs. Erlynne, the mother the heroine thought to be dead. The action is placed on the day Lady Windermere celebrates her coming-of-age birthday by inviting people from London high society to a "small and early" dance (Wilde 1990, p. 389). On this occasion, her husband offers her a beautiful fan. Later on she is informed by the Duchess of Berwick that her husband, Lord Windermere, is spending large sums of money on a certain Mrs. Erlynne. This information proves to be true. When confronted with evidence, Lord Windermere confesses that he gave this woman money in order to help her to re-enter society. Thinking that Mrs. Erlynne is her husband's mistress, Lady Windermere refuses to invite her to the party, and threatens to strike her in the face with the fan in case this woman shows up.

Mrs. Erlynne appears at the party, but Lady Windermere is unable to carry out her threat. Convinced that Mrs. Erlynne has an affair with her husband, Lady Windermere decides to leave him and goes to the apartments of Lord Darlington, who declared his love for her. Mrs. Erlynne, who is in fact Lady Windermere's vagrant mother, finds the good-bye letter written by her daughter to Lord Windermere and has a *déjà-vu* scene in front of her eyes.

She decides to rescue her daughter, Lady Windermere, from the fate of a 'woman-with-a-past' like herself. Arrived in Lord Darlington's rooms, she tries to convince Lady Windermere to go back to her family. When she

finally succeeds to do that, the two women have to hide, leaving the fan behind on a table because Lord Darlington shows up with a bevy of friends, Lord Windermere included. The fan is recognized by the husband as belonging to his wife. Lord Windermere becomes suspicious and furious and starts demanding explanations from Lord Darlington. The crisis is solved by Mrs. Erlynne, who appears and takes responsibility for the fan.

The last act ends on a seemingly happy note: Lady and Lord Windermere are reconciled; Mrs. Erlynne leaves England and London society with a husband, money and a title. However, the play is characterized by an elusive nature, for Mrs. Erlynne's real identity is never revealed to her daughter. Moreover, the ambiguity of the statements made by the Windermeres add to the ambivalent meaning of the play: Lord Windermere congratulates the bridegroom in cold, equivocal terms: "Well, you are certainly marrying a very clever woman" (Wilde 1990, p. 430), while Lady Windermere corrects her husband in the curtain-line: "Ah, you're marrying a very good woman" (Ibid), thus placing Mrs. Erlynne for the audience – the play's subtitle is "A Play about a Good Woman" – and proving that with her coming of age she has indeed become more mature. As Alan Bird points out (1977, p.113), the subtitle of the play itself may be an attempt to redefine morality, not very different from Hardy's in *Tess of the d'Urbervilles*, which is subtitled *A Pure Woman*. The play also ends on a double note of departure, which may symbolize a new start, but also recognition of partial defeat: Mrs. Erlynne leaves England for good, accompanied by her newly acquired husband, Lord Augustus, while the Windermeres retreat for some time to the rose garden at Selby.

The well-known stereotypes of the 'fallen woman' and of the 'vagrant mother', used a lot in the latter half of the 19th century in French boulevard drama and also in many English plays and novels of the epoch are exploited by Wilde who questions their validity and places them against the background of issues pertaining to gender roles and conventional moral judgements.

2.1. Mrs. Erlynne: Vagrant or Sacrificial Mother?

Mrs. Erlynne belongs up to a point to the family of the 'vagrant' or the 'unmotherly' mother (Powell 1990, p. 14), i.e. an undutiful mother who abandoned her husband and child. As Wendell Stacy Johnson pointed out (1984), just like *The Second Mrs. Tanqueray* and *Mrs. Warren's Profession*, *Lady Windermere's Fan* is concerned with a 'fallen woman' who tries to gain the love of her daughter. The *déjà-vu* pattern, the "horrific image of the past repeating itself", as Katherine Worth puts it (1983, p. 95), appears both in *Lady Windermere's Fan* and in Ibsen's *Ghosts*, in which Mrs. Alving

cries “Ghosts!” when she sees Oswald and Regina kissing, just as Mrs. Erlynne shudders when she reads her daughter’s letter, thinking that her past mistake will be repeated by her own daughter. The image of the vagrant, undutiful mother, as Powell notes (1990, p. 16), may be related to characters such as lady Dedlock and Becky Sharp, who abandoned their child to secure their position in society. Certain plays of the period, such as the dramatisations of *East Lynne* focused mostly on the mother, while others, such as *The Glass of Fashion* focused on the child. Still others, like Wilde’s *Lady Windermere’s Fan*, Sardou’s *Odette* and Lemaître’s *Révoltée* paid equal attention to the mother and to the child.

Leaving one’s family and child is seen in most plays dealing with the ‘fallen woman’/‘vagrant mother’ motif as a tragic mistake, an inconceivable deed, which has to be expiated through severe illness, death or banishment. In the literary productions of the period, the mother usually returns to the child in disguise and under a false name: this is what happens with Lady Isabel who returns to East Lynne as a governess named Madame Vine and experiences her son dying in her hands without knowing who she is; in *Révoltée* Madame de Vauves makes friends with her own daughter before disclosing their relationship and watches her son’s death in a duel; in *Frou-Frou*, the title heroine returns home to ask forgiveness from the husband and son she has wronged and dies of an unknown illness; in *Odette*, the mother returns to her child, without declining her real identity to finally die offstage in the last act. In *Illusion*, the vagrant mother, dressed in black, asks forgiveness from her daughter and expresses her intention of founding a retreat for erring mothers like herself.

Until the end of Act Two, Mrs. Erlynne seems to conform to the ‘woman-with-a-past’ stereotype. As Bose points out, even before her appearance on stage we are warned that she is a woman with questionable morality by three different characters: Lord Darlington, The Duchess of Berwick and Lord Windermere. To use the duchess’ words, “[m]any a woman has a past, but I am told she has at least a dozen, and that they all fit” (Wilde 1990, p. 390). Out of the various types of ‘fallen women’ – courtesan, prostitute, adventuress, errant mother – she seems to better fit the adventuress type: a woman with no scruples, who receives large sums of money from Lord Windermere for no particular reason, who flirts at the same time with dupes such as Lord Augustus Lorton and is aware of her power on the male gender “men I can always manage” (Ibid, p. 401), but is afraid of women. Due to the duchess’ gossip and Lord Darlington’s allusions, confirmed by the discovery of the secret bank book with large amounts of money given to Mrs. Erlynne, Lady Windermere looks at her as a rival. Therefore, the audience, as well as the characters in the play (with

the exception of Lord Windermere and Mrs. Erlynne herself) have no idea of the blood relationship of the two.

At the end of the second act the spectator/reader is informed on Mrs. Erlynne's identity. After Lady Windermere decides to leave her husband and child, Mrs. Erlynne finds the letter she wrote to her husband, reads it and has a feeling of *déjà-vu*, as she remembers a similar scene and a similar letter that she wrote twenty years ago. For some moments we are on the brink of melodrama: "Oh, how terrible! The same words that twenty years ago I wrote to her father! and how bitterly I have been punished for it! No; my punishment, my real punishment is to-night, is now!" (Ibid., p. 408).

This is the moment that starts shattering the spectator's/reader's belief in the authenticity of the 'fallen woman' label that has been attached to this character. The transformation of the 'bad' woman into a caring mother continues throughout Act Three, probably the most melodramatic in the whole play, in which Mrs. Erlynne follows Lady Windermere into Lord Darlington's rooms, with the avowed purpose of saving her daughter from making the same mistake she did twenty years ago. In this act, the change of relationship between the two women becomes more evident, although Mrs. Erlynne does not reveal her identity to her daughter. The rhythm of melodrama, already perceived by the end of the previous act "What can I do? I feel a passion awakening within me that I never felt before" (Ibid., p. 409) that has replaced the light and comic rhythm of the ball scene permeates a good part of the third act. When she makes her appeal to Lady Windermere to return to her family we can feel the heavy melodrama rhythm: "Go back, Lady Windermere to the husband who loves you, whom you love. You have a child, Lady Windermere" (Ibid., p. 413). However, Mrs. Erlynne's speech, although melodramatic at start, ends as a piece of oratory. In order to persuade her daughter to go back home, Mrs. Erlynne resorts to *logos*, *pathos* and *ethos*.

Her logical appeals are meant to manipulate Lady Windermere into going back to her husband and son and provide a sound foundation for communication; she uses logical processes in establishing her ideas and in relating them to the ideas of her listener. Mrs. Erlynne adopts a mode of reasoning based on analogy and deduction. Her sample of deductive reasoning is called *enthymeme*. While the syllogism is used to reason about certainties or absolutes, the enthymeme is used to reason about probabilities: "Even if he had a thousand loves, you must stay with child. If he was harsh to you, you must stay with your child. If he ill-treated you, you must stay with your child. If he abandoned you, your place is with your child" (Ibid.). The premises used by Mrs. Erlynne are based on probabilities; this is why her enthymeme is 'open' at some point. She speculates this characteristic in

order to make the recipient (Lady Windermere) 'fill' the gaps. In fact Mrs. Erlynne resorts to a demonstration *ad absurdum* in order to manipulate her interlocutor and throw doubts upon her beliefs.

At the same time, Mrs. Erlynne also appeals to Lady Windermere's motivation, to her feelings and values, to her social identity, by projecting the appalling consequences of Lady Windermere's purpose-success action: "You don't know what it is to fall into the pit, to be despised, mocked, abandoned, sneered at - to be an outcast!" (Ibid.).

Mrs. Erlynne's use of personal appeal has a great persuasive power upon her listener. At first, Lady Windermere is reluctant in accepting Mrs. Erlynne's advice - she suspects the latter of having an affair with her husband and cannot bear the hypocrisy of the arrangement Lord Windermere seems to have made with Mrs. Erlynne - "My husband sent you to lure me back that I might serve as a blind to whatever relations exist between you and him" (Ibid., p. 411). In Act Two Lady Windermere addressed no word to Mrs. Erlynne; at the beginning of Act Three she addresses her supposed rival, only to show her contempt. That is why Mrs. Erlynne has to create an attitude of trust and friendliness while not disclosing her real identity and feelings; the sordid life of a social outcast she portrays to Lady Windermere is in fact *her own* life. The past of 'histoire' and the present of 'discours' act as a warning and a command:

"You don't know what it is to fall into the pit, to be despised, mocked, abandoned, sneered at - to be an outcast! to find the door shut against one, to have to creep in by hideous byways, afraid at every moment lest the mask should be stripped from one's face, and all the while to hear the laughter, the horrible laughter of the world, a thing more tragic than all the tears the world has ever shed...One pays for one's sin, and then one pays again, and all one's life one pays (Ibid., p. 413).

The turmoil brought about by the memory of a similar scene repeating itself after twenty years, with her own daughter as a protagonist awakens in Mrs. Erlynne belated motherly feelings: "if suffering be an expiation, then I have expiated all my faults, whatever they have been; for to-night you have made a heart in one who had it not, made it and broken it" (Ibid.)

Lady Windermere's previous belief world once shattered, her deontic manipulation becomes possible. The deontic world projected by Mrs. Erlynne is founded on necessity and obligation and is expressed through a series of directives: "You must go back to your husband's house... You must leave this place at once... You must come with me... You must stay with your child" (Ibid., pp. 410-413). Mrs. Erlynne's discourse includes a wide range of propositional attitudes which vary in conformity with the

discourse strategies that are being used. Her speech is meant to persuade her daughter (Lady Windermere) to return home and stick to the norms. With this purpose in mind, she operates a change in Lady Windermere's beliefs and behaviour. But first of all, Mrs. Erlynne operates a change in her daughter's alethic certainty; whereas at the beginning of their encounter Lady Windermere is convinced of the necessity of leaving her husband: "I feel that nothing in the whole world would induce me to live under the same roof as Lord Windermere" (Ibid., p. 411), after Mrs. Erlynne's speech she becomes convinced of the necessity expressed by a contrary proposition: "Take me home. Take me home" (Ibid., p. 413). Lady Windermere appeals to Mrs. Erlynne almost as if she instinctively recognised their relationship. The stage directions underline this idea: Lady Windermere is "*holding out her hands to her, helplessly as a child might do*" (Ibid.).

Just when a bond has been created between mother and daughter, a typical melodrama crisis occurs: Lord Darlington returns home with a group of friends, Lord Windermere and Lord Augustus Lorton included. When the ubiquitous fan is recognized by Lord Windermere as his wife's and he furiously intends to search all the rooms, assuming his wife is there, Mrs. Erlynne steps forward and takes responsibility for the fan, saying: "I am afraid I took your wife's fan in mistake for my own when I was leaving your house to-night. I am so sorry" (Ibid., p. 419). With these words, she saves her daughter, but she also obstructs her own prospects of re-entering fashionable society. For a woman whose purpose was to get back into society Mrs. Erlynne's noble gesture is an act of supreme sacrifice, the act of a mother who places her daughter higher than her own interests. The indictment of society, here represented by the group of gentlemen gathered in Lord Darlington's rooms is symbolized by the silent tableau of ostracism indicated by the stage directions: "*Lord Windermere looks at her in contempt. Lord Darlington in mingled astonishment and anger. Lord Augustus turns away. The other men smile at each other*" (Ibid.).

The act ends with one of the popular devices of melodrama, the 'strong' curtain. The early representations of the play created a clear chromatic and spatial contrast between the men, dressed in black and white garments, and the isolation of the one woman, the beautifully dressed Mrs. Erlynne, appearing from the inner room at the other side. The symbolic grouping of characters at the close of the third act is the prelude to Mrs. Erlynne's renewed divorce from fashionable society and anticipates a change in her relationships with Lady Windermere and Lord Windermere.

The last act of the play focuses on two major verbal encounters involving Mrs. Erlynne: one between her and Lord Windermere and the other between her and Lady Windermere.

The dialogue between Mrs. Erlynne and Lord Windermere is permeated by harsh and bitter irony. It looks like a duel in which the competitors try to spot the others' weaknesses and then quickly thrust at their opponent. Each of them has a specific goal in mind, which is the exact opposite of what the other participant's goal. Lord Windermere wants to remove what he considers a bad influence upon his wife and is determined to finally tell her the truth about Mrs. Erlynne: "I am sorry now I did not tell my wife the whole thing at once" (Ibid., p. 426). Mrs. Erlynne does not want Lady Windermere to find out that she is her mother "You shall not tell her - I forbid you... It is my secret, it is not yours" (Ibid.).

In order to attain his goal, Lord Windermere offends his mother-in-law, in whom he sees now only the fallen woman, the adventuress. He spares her nothing: she is "disgraced before everyone" and her attempt to get back into society, for which he originally felt sympathy, he now interprets as the lowest of actions, an action only a fallen woman could resort to: "One day you read in the papers that she had married a rich man. You saw your hideous chance... You began your blackmailing" (Ibid., p. 424). Mrs. Erlynne fights back, using her interlocutor's own weapons: her discourse picks up parts or Lord Windermere's discourse (linguistic mimicry) and uses them in a new context: "Don't use ugly words, Windermere. They are vulgar. I saw my chance, it is true, and took it" (Ibid.).

Lord Windermere is deaf to what Wilde calls "*the note of deep tragedy*" (Ibid., p.425) which breaks through Mrs. Erlynne's usual control when she speaks of the episode that occurred the night before:

"I have no ambition to play the part of a mother. Only once in my life have I known a mother's feelings. That was last night. They were terrible – they made me suffer – they made me suffer too much. For twenty years I have lived childless – I want to live childless still. (Ibid., p. 425).

Contrary to expectations, Mrs. Erlynne's discourse does not end in revelations.

"Besides, my dear Windermere, how on earth could I pose as a mother with a grown-up daughter? Margaret is twenty-one, and I have never admitted that I am more than twenty-nine, or thirty at the most" (Ibid.).

The stage directions make explicit, this change from sincerity to studied pose: Mrs. Erlynne is now "*hiding her feelings with a trivial laugh*" (Ibid.). The mask has been put on again, and the mother who sacrificed her future prospects of re-entering high society has been replaced by the cold-hearted adventuress.

Once again, Wilde's dramatic world picks up conventions pertaining both to the world outside (the real world) and the world of (melo)drama and questions their validity, by making them stand on their head. Mrs Erlynne finishes this discussion saying: "I suppose, Windermere, you would like me to retire into a convent, or become a hospital nurse, or something of that kind, as people do in silly modern novels. That is stupid of you, Arthur; in real life we don't do such things" (Wilde 1990, p. 425). Through her voice, Wilde's play thus ironically alludes to the conventional resolution in plays centring on the fate of a 'fallen woman.'

In the verbal encounter between mother and daughter irony retreats. The phatic and emotive functions of discourse are privileged. Although an emotional scene, it is protected from cheap sentimentality by the self-critical sharp side of Mrs. Erlynne's personality. Their interaction develops as a series of semiotic moves initiated and interrupted by Mrs. Erlynne. Throughout the scene she is also receiving blows unwittingly dealt by Lady Windermere. Her strategy in such situations is a defensive one: there is usually a pause which "bridges the time the character needs to take in the whole import of reaction and to think out his reply" (Esslin 1973, p. 226), followed by a new move (usually a switch to a related topic):

Lady Windermere: My mother had the same name as myself, Margaret.

Mrs. Erlynn : My name is Margaret, too.

Lady Windermere: Indeed.

Mrs. Erlynne: Yes (*Pause*) you are devoted to your mother's memory, Lady Windermere, your husband tells me (Wilde 1990, pp. 426-427)

2.2. Mrs. Arbuthnot: Possessive or Sacrificial Mother?

Oscar Wilde's next society comedy, *A Woman of No Importance*, focuses on another sacrificial mother figure: Rachel Arbuthnot, the 'woman of no importance' in the title.

The action of the play starts at Lady Hunstanton's country-house with a sum of people, most of which belong to fashionable society, invited to spend their time there. Lord Illingworth proposes Gerald, an ambitious young man working in a bank, to become his secretary. Mrs. Rachel Arbuthnot, Gerald's mother, a very pious middle-aged Puritan does not agree with the idea of her son becoming the lord's secretary for no apparent reason. Later on the spectators are informed that in her youth Rachel had been seduced by Lord Illingworth (named George Harford at the time) and that Gerald is in fact Lord Illingworth's illegitimate son. Mrs. Arbuthnot unsuccessfully tries to convince Lord Illingworth into not taking Gerald away from her. The crisis occurs at the end of the third act, when Lord

Illingworth tries to kiss Hester, an American young woman Gerald is fond of. Furious, Gerald wants to kill Lord Illingworth. In order to impede this bloody deed, Mrs. Arbuthnot tells her son that Lord Illingworth is his father. Gerald wants to wash away the shame suffered by his mother years ago, so he writes a letter to Lord Illingworth in which he asks him to marry Mrs. Arbuthnot. To Gerald's great surprise, his mother refuses to marry Lord Illingworth. In spite of the fact that Gerald lacks both a title and fortune, Hester accepts to marry him and she proposes to leave England for good and take Mrs. Arbuthnot with them. The play ends with the symbolic punishment of the 'villan' figure: Mrs. Arbuthnot strikes Lord Illingworth across the face with his own glove and calls him "a man of no importance" (Wilde 1990, p. 481).

Kerry Powell (1990, p. 56 ff.) points out that the play reveals many influences from the French or English dramatic environment, particularly with *Le fils naturel* by Dumas: the fallen woman, the wicked aristocrat, the illegitimate child. Thus, Dumas' heroine, Clara Vignot, like Rachel Arbuthnot in Wilde's play, has lived for years in obscurity as a seamstress and has made her son believe that his father dead. When her son learns who his father is he wants to see his parents married. In both plays the son finally wins the wealthy young woman he loves. At the end of the plays the young couple and the hero's mother set up a new family that will exclude the wicked father. Other influences include Albert Delpit's *Le fils de Coralie* and Eugène Brieux's *Monsieur de Rébouval*; in these two plays, just as in Wilde's, the son learns about his illegitimacy, but regards with tolerance his mother's shame. In Edouard Plouvier's *Madame Aubert*, Georges, a young man abandoned by his aristocrat father, loves and wants to marry a wealthy young woman; the only obstacle to their union is the bad reputation of his mother, a 'woman with a past', a former courtesan, who lives now in "virtuous obscurity" (Powell, 1990, p. 57).

In terms of character delineation and names, Wilde's play may be read as a response to Hawthorne's *Scarlet Letter* (see Powell 1990, pp. 59-60). Hester Worsley shares her Christian name with the heroine of Hawthorne's novel; she also shares the rigid Puritan beliefs and attitudes of the Boston Puritan Community. Like Hester in Hawthorne's book, Mrs. Arbuthnot takes care of the sick and makes her living with the needle. Mrs. Arbuthnot fights to keep Gerald, just like Hester, even using Hester's argument that God gave the child to her. Mrs. Arbuthnot's name – "as good as another, when one has no right to any name" (Wilde 1990, p. 455) - starts with the same letter as Hester's mark of sin and shame. However, while Hester Prynne achieves genuine repentance at the end of Hawthorne's novel, Mrs. Arbuthnot never repents; in this way she may be said to resemble Ibsen's

Nora as much as Hawthorne's Puritan. Lord Illingworth evokes Chillingworth in *The Scarlet Letter*: their surnames are almost identical and their names - George and Roger - are composed of the same letters. The ending of Wilde's play is much happier for both the heroine and her seducer: Wilde's heroine is awarded a happy exile and her seducer is dismissed with a slap in the face, an easy penalty as compared to the Dimmesdale's burning torments. As Kerry Powell points out, "both Illingworth and Mrs. Arbuthnot reject out of hand the syndrome of guilt and repentance that Hawthorne's characters allow to wreck their lives" (1990, p. 60).

From many points of view, Mrs. Arbuthnot, the 'fallen woman' in the play may be regarded as Mrs. Erlynne's opposite: a stern, rigid Puritan, Mrs. Arbuthnot is described by Lady Hunstanton as a "good woman" who is the archdeacon's "right hand in the parish" (Wilde 1990, p. 440) as introduced by Lady Hunstanton even before her appearance on stage, Mrs. Arbuthnot has dedicated her life to the poor and the needy and to her son whom she "brought him up to be a good man" (Ibid., p. 457), but is unable to let him go and find his path in life. As Bose notes, in *A Woman of No Importance* we witness a double paradox and - we might add - a double irony: "the fallen woman is the most virtuous and the best mother the most harmful" (1999, p. 2).

Just as in *Lady Windermere's Fan*, expectations regarding gender roles and gender stereotypes established by the patriarchal Victorian society and by the pattern of the 'well-made play' are raised by Wilde only to be played with. Thus, the 'fallen woman' is in fact the most virtuous in the play and is looked upon by the hostess, Lady Hunstanton almost as a saint, reminding us of the idealized 'angel of the house' image: "Mrs. Arbuthnot doesn't know anything about the wicked society in which we all live... She is far too good" (Wilde 1990, p. 471). According to her pathetic confession to Gerald, Rachel Arbuthnot is the perfect, sacrificial mother: "Gerald, when you were naked I clothed you, when you were hungry I gave you food. Night and day all that long winter I tended you" (Ibid., pp. 474-475). Yet this sacrificial mother who has raised her son to be a good man refuses him the prospects of a better position by binding him to her and to Hester, his wife-to-be. She is an extremely possessive mother, who refuses Lord Illingworth, Gerald's father, to have any claims on him: "The boy is entirely mine, and shall remain mine" (Ibid., p. 455). This is not the way a sacrificial mother is expected to speak, but rather a slave master. In one of his few moments of revolt, Gerald reproaches to his mother the sacrifice she demands from him: "now you turn around and make objections, and try to force me to give up my one chance in life" (Ibid., p. 467). He also expresses his bewilderment at the fact that the only person who puts an obstacle to his future career is his mother: "It is very strange that when I have had such a wonderful piece of

good luck, the one person to put difficulties in my way should be my own mother” (Ibid.). Gerald’s confusion increases in Act Four, when his mother refuses to marry Lord Illingworth. The cues they exchange reveal Mrs. Arbuthnot’s determination and Gerald’s bewilderment:

Mrs. Arbuthnot: What son has ever asked of his mother to make so hideous a sacrifice? None.

Gerald: What mother has ever refused to marry the father of her own child? None.

Mrs. Arbuthnot: Let me be the first then. I will not do it (Ibid., p. 474).

In the last act, when Lord Illingworth tells Mrs. Arbuthnot that he intends to leave Gerald some properties, she refuses again, although such refusal will leave her beloved son without any kind of financial independence; as such, Gerald’s future is sealed, for he will be completely at the mercy of his mother and of the other mother figure in his life, his rich American wife-to-be.

The play reverses the ending which was usually in store for the ‘fallen woman’: not only is Mrs. Arbuthnot’s past sin forgiven by both her son and her would-be daughter-in-law; she also symbolically takes revenge on the man who wronged her by slapping Lord Illingworth in the face with his own glove.

Both family, in the meaning attributed to it by the late-Victorian ideal - that of a “model of society in miniature” - and marriage, regarded as a pact or contract “through which families are formed” (Aalto, 2010, p. 66) are sneered at in *A Woman of No Importance*. Happy, stable families according to the moral norms of Victorian society are not to be seen in the play. Mr. Kelvil, the MP who supports the idea that the English home-life “is the mainstay of our moral system in England” (Wilde 1990, p. 439), is one of Lady Hunstanton’s guests, while his wife and eight children, as Peter Raby notes, are at the seaside, and this separation does not bother him (1997, p. 152). On the other hand, Mrs. Arbuthnot, a ‘fallen woman’ according to Victorian standards, who has raised an illegitimate son under a false name, cannot be expected, according to the same standards to have what might be called ‘a happy family.’ Yet, when Lady Hunstanton and Mrs. Allonby pay her a visit, they agree that Mrs. Arbuthnot’s house “looks quite the happy English home” (Wilde 1990, p. 470). So we face a harsh irony: the home of a single woman ‘with a past’ and her bastard son looks more like the ‘happy English home’ than the homes and families that conform to patriarchal society rules.

3. Conclusions

This article focused on the (re)presentation of the sacrificial mother stereotype in *Lady Windermere's Fan* and *A Woman of No Importance*, two society comedies written by Oscar Wilde. It started from the idea that, while created within the framework of the *pièce bien faite* and bearing many influences and intertextual allusions to previous (mainly French or English) works of literature, the two plays under study take well-known gender stereotypes and exploit them, expanding the technique of paradox to character and dramatic development.

Thus, Mrs. Erlynne in *Lady Windermere's Fan* is a selfish 'woman with a past', an adventuress that abandoned her husband and child some twenty years before and now uses any opportunity and any means to get into society once again; she is at the same time a mother who sacrifices her prospects of being admitted into society in order to save her daughter.

Mrs. Arbuthnot, another 'fallen woman' according to late Victorian standards eloped with the man she loved, gave birth to an illegitimate child and deserted her lover when he refused to marry her and give their son a name. Since then, she has lived as a virtuous person, far from the 'madding crowd', raising her son and helping the poor, so that the 'fallen woman' proves to be in fact the most virtuous person in the play. She has sacrificed her life to raise her son a 'good man', hiding from him the truth about his father, but she feels she is entitled to demand from her son to sacrifice his career and financial independence to be with her. The way she clings to her son betrays her as a possessive, almost "devouring mother" (Bose 1999, p. 117).

In *Lady Windermere's Fan* a mother sincerely recognises her feelings as a parent and then sets them aside like an old-fashioned garment. In *A Woman of No Importance* a mother refuses to marry her son's father and give her beloved son a name. Such a point of view is completely different from convention, be it either social or theatrical:

"He [Wilde] may not convince us in his accounts of the mentality of Mrs. Erlynne and Mrs. Arbuthnot, but we can recognise the implicit argument that their behaviour is true to something other than the 'type' by which the world has hitherto judged the behaviour of such women in such situations, or the theatrical convention by which it affirms a moral code" (Russel and Small 1983, p. xxxv).

BIBLIOGRAPHY

- Aalto, Anni. 2010. *Queer Representations of Gender, Sexuality, Marriage and Family in Oscar Wilde's Comedies*. Master Thesis. University of Tampere
<https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/81620/gradu04337.pdf?sequence=1> (accessed February, 18, 2017).
- Bird, Alan. 1977. *The Plays of Oscar Wilde*. London: Vision Plays.
- Bose, Sarika Priyadarshini. 1999. *Women as Figures of Disorder in the Plays of Oscar Wilde*. PhD thesis. <http://etheses.bham.ac.uk/50-81/1/Bose99PhD.pdf> (accessed February 18, 2017)
- Brieux, Eugène. 1921. *Théâtre complet de Brieux*. 9 vols. Paris: Librairie Stock.
- Delpit, Albert. 1894. *Le fils de Coralie*. Paris: Ollendorf.
- Dumas, Alexandre, fils. 1898-9. *Théâtre complet d'Alexandre Dumas Fils*. 7 vols. Paris: Lévy.
- Esslin, Martin. 1973. *Pinter: A Study of His Plays*. London and New York: Methuen.
- Grundy, Sydney and G. R. Sims. 1898. *The Glass of Fashion: An Original Comedy in Four Acts*. London: French.
- Hardy, Thomas. 2003. *Tess of the D'Urbervilles*. London: Penguin.
- Hawthorne, Nathaniel. 1984. *The Scarlet Letter*. Washington : Washington Square Press.
- Ibsen, Henrik. 1906-12. *The Collected Works of Henrik Ibsen*, ed. William Archer. 13 vols. New York: Scribner's.
- Iftimie, Nicoleta-Mariana. 2001. *Communication and Convention: The Dynamics of Discourse in Oscar Wilde's Comedies*. Iași: Ed. "Gh. Asachi".
- Jeune, May [Mary]. "The Revolt of the Daughters." *Fortnightly Review* ns 55 (February 1894), 267-276.
- Johnson, Wendell Stacy. 1984. "Fallen Women, Lost Children: Wilde and the Theatre of the Nineties." In *Sexuality and Victorian Literature* (ed. Don Richard Cox), 196-211. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Kaplan, Ann. 1992. *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London: Routledge.
- Leclercq, Pierre. *Illusion: A New and Original Play in Three Acts*. Lord Chamberlain's manuscript. British Library.
- Lemaître, Jules. 1889. *Révoltée*. Paris: Lévy.
- Lombroso, Cesare. "The Physical Insensibility of Women." *Fortnightly Review* ns 51 (March 1892), 354-357.

- Meilhac, Henri and Ludovic Halévy. n.d. *Frou-Frou*. New York: Rullman.
- Plouvier, Edouard. 1865. *Madame Aubert: drame en quatre actes*. Paris: Lévy.
- Powell, Kelly. 1990. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890's*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Raby, Peter. 1997. *Wilde's Comedies of Society*. In *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, (ed. Peter Raby), 143-160. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russel, Jackson and Jan Small, eds. 1983. 'Introduction' to *Oscar Wilde: Two Society Comedies*. London: Ernest Benn Limited.
- Sardou, Victorien. 1934-61. *Théâtre complet*. 15 vols. Paris: Michel.
- Wilde, Oscar. 1990. *The Complete Works of Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde*, 431-481. London: Collins.
- Wood, Mrs. Henry. *East Lynne*. Intro. Sally Mitchell. New Jersey: Rutgers University Press, 1984.
- Worth, Katherine. 1983. *Oscar Wilde*. London: Macmillan.

FLOUTING AND INTERPRETATION IN POETRY: A PRAGMATIC STUDY OF FROST'S MOWING

Drd. Hussein Nasser JABR

School of Doctorate – University of Craiova

hussainalibadi@gmail.com

Abstract:

A literary language is a phenomenon of communication, though a particular kind of communication, that must be defined in terms of its own characteristics. In literary communication, we are faced with a peculiar doubling at the three vertices of the triangle of writing, namely the author (the real speaker) and the speaker of the text, the (real) addressee (i.e. the listener, the spectator, or the reader) and the one in the text (being a character drawn by the author (as well as the topic intended by the author on the one hand, and the understanding (or inferences) and response of the reader, on the other. The author not only elects his/ her representative within the text but sometimes presupposes the image of the reader who will receive the text. Readers, on their part, should carry out a dual task: looking for meaning and enjoying its aesthetic aspects. That is to say, the reader performs what is called in this study the Dual Reading, where each type encapsulates further specifications.

In view of the first type, readers are entangled in the syntactico-semantic representation of the text so that they would look for the meaning of almost every item in the play, nothing is supposed to be redundant or out of place, referring them to the constructional form of the text hoping to derive one version (or sub-reading) of meaning. The second type draws on one's sensibility of novel structures, sensitivity to rhythm, music, picturing, witty dialogue, etc.

Keywords: *dual reading, meaning-chasing reading, aesthetically-stimulating reading, doubling*

Introduction

Nowadays, it has become so familiar to think of meaning as an ancillary of a 'dialogical' and negotiable interaction between the producer and receiver of language. However, it is not assumed that all readers share the same view of all aspects of a text's meaning. They may understand a text

differently according to what they conclude about the intention of the speaker; there is a lot that is not said but communicated through verbal and non-verbal channels. Here is noticed that readers play the game of 'Give-and-Take' with the text. It is a mutual activity between readers and the text. The text is lifeless and frozen until it is revived and brought back to life by the hearer-reader through placing meanings onto the graphic or vocal signs and completing them with interpretations.

In this respect, Hirsch (1975, cited in Hancher, 1978) stresses the author's intended meaning and considers it "the norm for interpretation". He distinguishes two versions of meaning for a text, i.e. the internal and external meanings. The former is an in-text form of meaning which carries the author's intentions along by reference to the linguistic signs in the text. The latter is the 'significance' of the text embedded in "the relation the text has to something else." Significance of the text appears ultimately to differ from one reader to another since it draws upon what a text means to you and what it means to me. Meaning is, thus, not an entity contained only in the text but the product of an interaction between the text and the reader's response to it. In other words, the reader derives a version of meaning with every reading s/he makes of the text, and then sends it out to contribute to other readings by other readers in various spatial-temporal settings. It is, eventually, a dynamic entity that gives an everlasting life to a text.

The question that might be raised in this respect is that *what does the reader add to the in-text meaning?* To answer such a question, one needs to launch a theory that draws on various aspects of this linguistic activity being an act of communication. All forms of linguistic performance, whether spoken or written, are more or less problematic when it comes to deriving meaning from them. But literary and religious texts are the most problematic because they lend themselves heavily to metaphor and symbols in addition to other non-linguistic elements in the text. To interpret such texts, there is a need to mobilize one's knowledge about culture and language, whether in driving meanings to the text by the author or deriving them out by the reader. Obviously, the users of language are involved in formulating meaning.

1. The Tripartite Complex of Meaning

In modern linguistics, pragmatics comes to be applied for the study of language from the point of view of the users, especially of the choices they make, the constraints they encounter in using language in social interaction, and the effects their use of language has on the other participants in an act of

communication (Crystal, 2003: 364). On answering the question, "why do we need pragmatics?" Mey (1993: 7) points out that pragmatics is needed if we want a fuller, deeper, and generally more reasonable account of human language behavior. So, pragmatics is the study of the "invisible meaning" associated with speech or embedded in it.

As a matter of fact, one would see that pragmatics underlies the whole communicative operation because both interlocutors, the speaker and hearer, would depend on it in their pursuit of a shared area of knowledge between them.

Pragmatics is the third dimension that is present in the speaker's mind when sending his/or her intentions via their speech. So, to communicate efficiently with others, people need to consider more than just the semantics and syntax of their language, rather they also need to be aware of a large body of tacit information on how to run a conversation. The syntactico-semantic part of meaning is represented by the actual utterances that go between the addresser and the addressee, while the intentions are embedded in those utterances. The former can be described as the physical part of the conversational message whereas the latter as the abstract one.

Consequently, it appears that meaning is realized in three distinct but interrelated parts. That is to say, meaning is a complex entity that can be likened to a triangle whose vertices are: (1) the 'linguistic structure', i.e. the sequence of utterances or the physical part of meaning, (2) the 'intentional structure', the set of purposes set by the author or, rather the abstract one, and (3) the 'attentional state', namely the hearer-reader's involvement in decoding and interpreting the text (see Grosz, 1986).

2. Flouting and Interpretation

Interaction among people would be impossible or far more difficult without cooperation. The cooperative principle (CP) is essential for the meaning to be conveyed by the speaker and received by the listener. The former should observe this principle and the latter should assume that the speaker is observing it so that implicatures will be possible.

Implicature is what the speaker intends to communicate to the audience beyond or instead of what has been literally said (Robinson, 1989). This occurs when something is suggested in an utterance in a way that is neither expressed nor strictly implied. Thus, in terms of the cooperative principle, the speaker gives glimpses and signs to the hearer to be enabled to grasp the meaning. This would not be restricted to the verbal interaction only but also to every interactional activity (see Grice, 1975, pp. 41–58). However, Grice (1975) classifies conversational implicatures into two types,

generalized conversational implicature (GCI) and particularized conversational implicature (PCI). GCI arises irrespective of the context in which it occurs. In contrast to GCI, PCI is highly context-dependent, and it is not consistently associated with any linguistic form (Meibauer 2006). In other words, one type can be described as conventional, i.e. associated with the semantic meaning of words; the other is conversational, which is inferred by the hearer/reader with the help of the context of the conversation (Grice, 1975). To describe how humans normally behave in conversations, Paul Grice proposed four maxims that he thinks cooperative people normally hold when engaged in conversation (Jeffries and McIntyre, 2010, p. 106).

2.1. Grice's Maxims

In pursuit of an explanation of how we (speakers) be understood, Grice (see Hancher, 1978: INT; Sperber and Wilson, 1986: 33; Kearns, 2000: 255-60; Crystal, 2003: 109; and Wilson and Sperber, in Ward and Horn, 2004: 608) proposes some tacit (i.e. unstated) rules or maxims that speakers/hearers are supposed to observe in conversation. He claims that utterances automatically create assumptions and expectations that guide the hearer to the speaker's meaning. These expectations are described in terms of the Co-operative Principle which is, "Make your conversational contribution such as required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged". This superordinate principle comprises the following subordinate rules or maxims:

Quantity

1. Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange).
2. Do not make your contribution more informative than is required.

Quality Try to make your contribution one that is true.

1. Do not say what you believe to be false
2. Do not say that for which you lack adequate evidence.

Relation Be relevant.

Manner Be perspicuous.

1. Avoid obscurity of expression.
2. Avoid ambiguity.
3. Be brief (avoid unnecessary prolixity).
4. Be orderly.

According to Yule (1996b: 39-40), whereas speakers communicate meanings via implicatures, the listeners recognise those communicated meanings via inferences. The inferences selected are those which will preserve the assumption of cooperation. That is to say, hearers expect speaker to obey these maxims and make their inferences accordingly. However, there are cases "where speakers do not follow the expectations of the Co-operative principle", and thus, violation is supposed to take place.

However, violating a maxim can be interpretative so that the hearer will be able to draw on a conclusion with respect to the occasion of the speech interaction. The hearer expects the speaker to be cooperative even in violating the maxim, i.e. the latter must have intended some meaning to be inferred by the former. For example, when asked about her opinion of a new restaurant, a woman who replied, *they have handsome carpets*, would be flouting the maxim of Quality. Nevertheless, the hearer, on the basis of Co-operative Principle, expects that the speaker must have meant *the food there is at best mediocre*. Hence, the term **exploit** is used for expressing the employment of maxims whether observed or flouted. In this sense, Irony and Metaphor are two kinds of the maxim-exploiting implicature (see Hancher, 1978: INT).

2.2. Flouting, Interpretation and Poetry

Grice's maxims are generally violated in ordinary speech owing to various reasons. It can be said that they are only theoretically believed in so as to act as a touchstone for weighing and evaluating conversations. They are abstract rules that are invariably unobserved at different levels according to the situation on the one hand, and on the type of the speech, on the other. In this regard, Grice (1975) suggests four ways of failing to observe the maxims: *flouting a maxim*, *violating a maxim*, *opting out a maxim* and *infringing a maxim*. As opposed to Grice, Thomas (1995, p: 70-78) is convinced that there are five ways of the maxims' non-observance and adds *suspending a maxim*. It occurs when speakers do not observe the maxims, because there is no expectation on the part of any participant that they will be fulfilled. This category may be culture-specific. Instances of suspension of the maxim of Quality can be found in funeral orations and obituaries, of the maxim of Quantity in the case of telegrams, telexes and some international phone calls, of the maxim of Manner in poetry, and of all three maxims in the case of jokes. In this research, flouting is considered the most obvious non-observing strategy in poetry.

2.2.1. Flouting and Cooperation

As is mentioned above, there are a lot of ways someone could violate a norm: unknowingly or accidentally, or as a side effect of some other intended action, or deliberately and purposefully, meaning to achieve a specific result. Flouting means to blatantly violate the rule in order to be seen violating the rule -- "Look at me, here am I violating this rule!" It is done on purpose. For example, someone may cross the street naked. Who knows why? Maybe they got locked out of their house. Or they may cross the street in front of the police station or courthouse to convey a message. They want to say something by this semiotic action. According to Darighoftar & Ghaffari (2012), the violation or flouting may carry more information than when they are observed.

Moreover, maxim flouting can be required socially, that is, the norm is violated in order to be more polite socially, as, for example, the soldier's reply to their super-ordinates with "Yes, Sir" regardless of their real willingness (Jia, 2008, cited in Sobhani and Saghebi, 2014, p:2). However, there is still cooperation because the hearer **assumes** that and behaves accordingly. This is proposed by Leech (1983) as Politeness Principle (PP) to account for such recognisable violations of CP.

Actually, Grice's maxims are often violated in conversations without sacrificing implicatures. In other words, cooperation is not maintained only by obeying those maxims, but through keeping both interlocutors interested and by recognizing the implicature(s) of the conversation, as mentioned above (2.1). This may explain people's interest in films, TV shows, and comic farce on the stage and in novels. Apparently, the norms of quantity, manner and relation are violated by definition as, according to Kaprenko (1993), they can be full of reasoning and descriptions which are not directly connected with the plot and may be regarded as irrelevant or uninformative. In this respect, van Dijk (1977, pp. 46-54) states that all Gricean Maxims are violated in literary communication, that the speaker 'opts out' from the contextual principles of ordinary conversation and that the 'Cooperative Principle' does not hold.

As a matter of fact, the speaker, namely the author, in a literary work is not accused of being non-cooperative or, conversely, inept. The hearers would look for the intentions of the speaker implied in the text searching for some surreptitious RELATION with it. In other words, when people see that the literal meaning of a text does not seem to provide enough information to be true or relevant, they still assume that the speaker is being cooperative and that it is their understanding of what the speaker has said that is flawed. However, if the hearer fails to find a relation with the text, or even to respond mentally and emotionally to it, then it is meant to a different sort of

addressee. They will look via interpretation for another message that might have been embedded in the text and that it would be appropriate to the conversational context at that moment (see Grice, 1975: 81). Here is it noticed that the hearer resorts to concealing what is implied in the text via interpretation because s/he believes in the speaker's maintenance of the CP.

2.2.2. Poetry and Interpretation

To derive implicature, intuitions, actually, play an important role in paving the way for meaning construction through the elementary judgments they provide us with, that is, they may, after further investigation, appear wrong or stand short of the wider range of sentence interpretation. Consider the following examples, derived from Smith and Wilson (1979:40-41) with some discussion to check the role of intuitions in extracting elementary meanings from the given sentence (devoid of any context).

2. I like Indians without reservations.

The speaker – hearer may get the following meanings:

3. a. I have no reservation in my liking to Indians.

b. I like Indians who do not live in reservation.

Given more time and some contextual assistance, the speaker – hearer may arrive at additional interpretation:

c- I like Indians without reservations (about appearing in cowboy films).

As a matter of fact, the contextual factor, whether mental or physical, is equally exploited by the speakers in their tendency to be economic in the use of words and efforts, and by the hearers when making their inferences. The mental consists refers to the speaker's mental state at the moment of the production and the reflection of all that in the hearer's mind on responding. It is a kind of presupposition each has about the other. This can be drawn on the collective knowledge each has about language and the world. The physical context refers to all the materialistic things around and the spatial-temporal dimension of the text at the moment of sending the message or receiving it.

In dealing with poetry, deriving meaning is not an easy matter owing to the special nature of the language of poetry. It is a distinct form of language. It has its own features that distinguish it from other genres of literature like fiction and drama. The way it uses language is noticeably distinct from the so-called ordinary uses of language in social interaction. Poetry is characterised, among other things, by a relatively free word-order, unusual associations of words and concentrated language. It is also distinguishable in the form (and punctuation) it has on the page. This special nature of poetry makes it a suitable bearer of the poet's peculiar responses to

the world which are as intense and powerful as the language in which they are moulded. In other words, poetry is a special form of expression related deeply to the "profound personal emotion and expression" (see Furniss and Bath, 1996: 6).

As a consequence, it appears that poetry draws heavily on the mental context rather than on the physical one because it is an expression that is full of emotion, aiming to move the feeling of the receivers and transport them to a new mental and emotional state. Thus, a hearer/reader may not hope, sometimes, to find meaning in a poem but to respond mystically. In other words, meaning in the hearer/reader's mind would be pale and ghostly sometimes so that you cannot decide about it. Poets use words with their own meaning in the poem. They do not usually depend on the semantic meaning of a word but on its pragmatic implication and associations. However, meaning is not always sacrificed. There might be meaning embedded in a poem, but it appears, owing to the poetic manipulation of language, differently to different reader/ hearers. That is why it is usually heard in modern criticism that a variety of meanings are possible in a poem.

With regard to the Grecian maxims, poetry seems to flout all. No single maxim is obeyed but at different levels; the maxim of manner is the most violated. Nevertheless, out of their trust in the speaker's cooperation, hearer/readers try to **adapt** the poetical expressions through interpretation to their conversational expectations, identified by Grice and known by his name then. Regarding Quality, they look for the authentic ideas the speaker in a poem wants to imbibe in the hearer/readers through reversing the facts of life or deforming them. For Relation, they dig up for relevant aspects in the poem; anything of interest whether a linguistic or an aesthetic element or, rather, a thematic one. As for the Quantity, the speaker uses his/or her license to be informative at the degree s/he thinks convenient. It is the poet who determines how much to say in a poem. Likewise, Manner is also modeled to suit the style of the poem; ambiguity in a poem is a way to convey a strong message that should work strongly and blatantly on the hearer/reader's mind.

3. Flouting and Poetry

3.1. Frost's Mowing

Poetry is a special kind of writing characterized by dynamicity and constant moving. Once it comes to a standstill, it turns into a fossilised body void of life and effect. This vitality comes from the new meaning conferred on words, depending on the context of the poem including the mental state of the author and that of the hearer/reader later- on receiving the poem. This

freshness and dynamicity stems also from the ambiguity created by defamiliarisation coming from floating structures, novel metaphors, fresh imagination borne on images and subtle illustrations in addition to further devices that might be employed by poets.

It is not like ordinary speech. Even if it were on the surface like an ordinary conversation in the words used and in the simple structures it has, it is still fresh by the peculiar senseability, emotional ambiances and the unique experience presented by the poet. Every poem is a unique emotional experience that discloses itself differently every time it is read owing to the mental state of the reader and the spetial-temporal dimension of the reading context.

To illustrate this with regard to the idealistic conventions of conversation proposed by Grice, Frost's poem, *Mowing*, has been selected to explain the defiance poetry shows to those abstract rules which are free of the constraints of space and time and the subjective agent of the producer and receiver.

Mowing

There was never a sound beside the wood but one,1
And that was my long scythe whispering to the ground.2
What was it it whispered? I knew not myself;3
Perhaps it was something about the heat of the sun,4
Something, perhaps, about the lack of sound—5
And that was why it whispered and did not speak.6
It was no dream of the gift of idle hours,7
Or easy gold at the hand of fay or elf:8
Anything more than the truth would have seemed too weak9
To the earnest love that laid the swale in rows,10
Not without feeble-pointed spikes of flowers11
(Pale orchises), and scared a bright green snake.12
The fact is the sweetest dream that labour knows.13
My long scythe whispered and left the hay to make.14
(Frost, R., in Wollman, 1960: 78-9)

Mowing is one of the earliest poems that Frost wrote. It appeared in his first published collection entitled, *A Boy's Will*. It depicts a scene from the countryside that Frost knows well with all intimacy and love, that is, with a countryman's knowledge and affection.

In the poem, the poet selects a single act usually done on farms to symbolise farming in general. The hardness and difficulty of the work of mowing is a sign of hard life of farmers. It is illustrated, however, in a way that reflect the men's love of their work despite its hardness. Farmers,

though they are not mentioned explicitly, appear, through the 'whispering' scythe, to be involved in cutting grass or grain ears. Here, the scythe is the main character in the poem; no sound is heard except that produced as a result of the scythe's movement through the roots of the grass. This sound, described as whispering, is employed by the poet to visualise the silent suffering of farmers and yet the love and intimacy they feel with the ground.

3.2. Flouting Instances in the Poem

It has already been referred to in this paper that violation or flouting may carry more information than when they are observed. This is especially true in poetry when one notices that it violates all the maxims throughout the poem in order to intensify the emotional effect the poem is supposed to have on its receivers, and to establish its meanings through, for instance, contrasts, imagery, illustration, hyperbole, fantasy, mythical allusions, symbols, metaphor and further poetic techniques, all that is in the sphere of imagination, which is by nature a paradox of truth and facts.

In the poem, the main maxim that is flouted is QUALITY. The poem begins with a false report about a scythe being whispering to the ground, which is listening attentively as it is supposed by the silence suggested in the first line; two instances of false statements in the beginning of the poem (lines 1, 2). Next comes QUANTITY. It is flouted when too much information is being stated in the description of the situation with too many details (lines 3-12). The maxim of relation is also flouted because not all readers are interested in tales about the countryside and harvest time. Both of the speaker and hearer/reader know that this would be against truth if it were taken by the literal meaning of the expressions, i.e. by employing the semantic principles.

The maxim of manner seems to be observed if everything else was alright and true. However, knowing that there is not a scythe that whispers or speak at all, and that all the statements about that are not true, everything will be ambiguous. But, since readers think well of the speaker and know that he cannot be a liar, they, through interpretation, will adapt the text to make it look relevant, informative (with too many suggestive details throughout the poem as in 4-14), and proportionate with the time allotted to the reading of the poem.

Every hearer/reader makes his/or her interpretation; therefore, everyone will make their own adaptation of the text to make it relevant, on the first rate, and might be perspicuous, informative and proportionate. The last three maxims of the conversational status of the poem are not to be obligatorily observed. On the contrary, being ambiguous will stimulate the readers' mind to think more over it to derive potential meanings

3.1.1. An Adaptability of the Poem

To begin with the title, *Mowing* seems to prepare the reader to a scene from the countryside. It also suggests action and vitality from the very beginning. Moreover, it summarises the theme of the poem.

In the first two lines, the poet draws the setting of the scene in a dramatic way and singles out the main characters and events throughout the poem, i.e. silence, the scythe and its whispering, and the mute ground. Here, the scythe appears very close to the ground so that it need not raise a voice but just whisper. Thus, a kind of intimacy is suggested between the scythe and the ground; a sense of secrecy is implied through the use of the adjective, *long*. Being long, the scythe would keep the speaker too far from the ground to distinguish the content of its whisper. These senses are charged into the lines to reflect, as it seems, the inner feeling of the poet himself towards the scythe, the ground – as a patient listener, and the whole scene of mowing. The poet's care and keen interest in the whisper of the scythe is shown explicitly in the question he raises in sentence (2), and the statement with which he begins sentence (3). Thus, he starts wondering about it making some probabilities; they are actually his observations of rural life: silent working under the heat of the sun so that no sound is heard except that produced as a result of the movement of the scythe through the ears of grain or grass.

The difficult rural life calls for hard work to gain the gift of the land, not for dreaming idly of leisure time or of easily gotten gifts. Nothing is obtained without exerting great efforts on the farm. However, hardness of farming is unbearable unless supported by persistent love of work and enthusiasm. By labour with 'earnest love', not by merely dreaming, the land would be cultivated and the plants would be grown.

Merrily, the soft spikes of flowers (such as pale orchises) will be seen flourishing in the prairies, and the snake hiding calmly there will be troubled and scared. In other words, the quiescent land will be stirred to bring forth its wealth. Here is it noticed that the silence of the snake is troubled by the piercing silence of the flowers' spikes, and, analogously, the mute ground is troubled by the resistant silence of the working men who laid the 'swale in rows'.

Thus, through hard work only, great expectations will be realised. When the farmers make their scythes whisper, the land will yield in the end fragrant flowers and pile up the hay. Thence, the field will be brighter than the 'bright green snake'. This is really the dream that these workers know; a dream that is associated with labour. That is to say, workers alone have the right to dream of the gift of their work.

Conclusions

Throughout the study, it is concluded that:

1. The text is lifeless and frozen until it is revived and brought back to life by the hearer-reader through placing meanings onto the graphic or vocal signs and completing them with interpretations.

2. In analogy to the types of meaning specified by Grosz (1986), it appears that meaning is realized in three distinct but interrelated parts. That is to say, meaning is a complex entity that can be likened to a triangle whose vertices are: the abstract one, the physical part of meaning, and the hearer-reader's meaning resulting from their involvement in decoding and interpreting the text.

3. To derive implicature, **intuitions**, actually, play an important role in paving the way for meaning construction through the elementary judgments they provide us with, that is, they may, after further investigation, appear wrong or stand short of the wider range of sentence interpretation.

4. With regard to Grice's maxims, flouting seems to be the most obvious non-observing strategy in poetry.

5. Poetry seems to flout all maxims. No single maxim is obeyed but at different levels; the maxim of manner is the most violated. Nevertheless, out of their trust in the speaker's cooperation, hearer/readers try to **adapt** the poetical expressions through interpretation to their conversational expectations, identified by Grice and known by his name then.

BIBLIOGRAPHY

- Crystal, D.(2003). A Dictionary of Linguistics and Phonetics. Oxford: Basil Blackwell Ltd
- Darighoftar, S., & Ghaffari, F. (2012). Different Homeopathic Characters Violate Cooperative Principles Differently. *International Journal of Linguistics*, 4, 266-280.
- Dijk, T. A. V.(1977). Text and Context, Explorations in the Semantics And Pragmatics of Discourse. London: Longman.
- Furniss, T. and Bath, M. (1996). Reading Poetry, an introduction. Essex: Pearson Educated Limited.
- Grice, Paul (1975). "Logic and conversation". In Cole, P.; Morgan, J. *Syntax and semantics*. 3: Speech acts. New York: Academic Press. pp. 41–58.
- Grosz, Barbara J., and Candace L. Sidner. "Attention, intentions, and the structure of discourse." *Computational linguistics* 12.3 (1986): 175-204.

- Hancher, M. (1978). 'Grice's 'Implicature' and Literary Interpretation: Background and Preface'. Minneapolis, University of Minnesota: <http://umn.edu/home/mh/grice.html>.
- Hirsch, E.D., Jr. (1975). "Stylistics and Synonymity". Critical Inquiry, in Hirsch's *The Aims of Interpretation* (Chicago: Press, 1976), pp. 50-73
- Jeffries, Lesley; McIntyre, Daniel (2010). *Stylistics*. Cambridge University Press. p. 106.
- Jia, L. I. (2008). The Violation of Cooperative Principle and the Four Maxims in Psychological Consulting. *Canadian Social Science*, 4, 87-95.
- Karpenko, Tatyana. "Pragmatic aspects of literary communication." *Occasional Papers* 3 (1993).
- Kearns, K. (2000). *Semantics*. London: Macmillan Press Ltd.
- Leech, G. (1983). 'Pragmatics, discourse analysis, stylistics and The Celebrated Letter', in *Prose Studies* 6 (2).
- Meibauer, J. 2006. "Implicature. *Encyclopedia of Language and Linguistics*", 2nd edition, Vol. 5, K. Brown (ed.), 568–580. Oxford: Elsevier.
- Mey, J. (1993). *Pragmatics: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- Robinson, B. (1989). The Cooperative Principle and Rationality. *Grice*, 22-40.
- Smith, N. and Wilson, D.(1979). *Modern Linguistics. The Results of Chomsky's Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd
- Sperber, D. and Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Rpt.1988.Oxford: Blackwell.
- Thomas J. (1995). *Meaning in Interpretation: An Introduction to Pragmatics*. Harlow: Longman.
- Ward, G., and Horn, L.(eds).(2004). *Handbook of Pragmatics*. Oxford: Blackwell.
- Wilson,D.,and Sperber, D.(2004). 'Relevance Theory', In Ward and Horn (eds).(2004): 607-
- Wollman, M. (1960). Ed. *Ten Twentieth-Century Poets*. London: George G. Harrap & Co. LTD.
- Yule, G. (1996b). *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.

ELEMENTE COSMOLOGICE ȘI REPREZENTĂRI ETNOGRAFICE

Mihaela MARIN (CĂLINESCU)
Doctorand, Universitatea din Craiova
miham3000@yahoo.com

Abstract:

Starting from the premise of thinking about the Cosmic Egg gave birth to the Universe, the current article aims to analyze the process of adaptation over time and to identify the origin of dyeing eggs, the pre-Christian mixture customs and Christian beliefs, the symbolic of geometrical figures, zoomorphic, phytomorphic, religious and scevomorphic motifs used in Oltenia region, the design-ornamented Easter Eggs technique and the colouring eggs described by the well-known artisan Petre Ciobanu. The study focuses on a first sequence of washing the raw eggs, heating wax and preparing the special tools such as: pinhead used in this craft, my intention being to investigate how the process of design-ornamented Easter Eggs performed in Oltenia area. The art of written - wax batik method and utilizing traditional folk motifs and designs by skilled craftsmen is considered creative of identity in traditional Romanian space and can be analysed as any ritual scenario with the intention to bring this popular craft in a privileged area and resonate in cultural space. This research is based on the existing craft, which was manifested in time and' penetrated into the museum, the traditional motif being valued and preserved was exposed in order to educate the public concerned about the collections of objects of artistic interest.

Keywords: *craft, design-ornamented Easter Eggs, Christianity, motif, wax-resist method*

Introducere

Încă de la începutul omenirii, oul evocă setul de credințe, ce întărește ipoteza apariției Universului și implicit existența omului prin actul Creator. Oul, așa cum îl definește Dicționarul Explicit al Limbii Române, înfățișează: „celula rezultată dintr-un ovul fecundat de un spermatozoid și din care se dezvoltă, prin diviziuni repetate, un nou organism; zigot”. (Dex. 1998: 735)

Munca depusă în acest articol, are drept țintă, identificarea valorii culturale locale și cultivarea gustului pentru arta încondeierii ouălor, căutând rădăcinile în vatra noastră strămoșească dacică.

Aplicând metoda metaanalitică, în acest articol am urmărit modalitatea prin care obiceiul înroșirii ouălor s-a păstrat și s-a adaptat în timp, apoi etapa de documentare a fost completată de fotografiile și informațiile culese de la Muzeul Olteniei, secția de Etnografie prin amabilitatea domnului Cănuț Irinel-Adrian, căruia îi aduc mulțumiri pe această cale, a urmat o scurtă cercetare de teren, realizată în Slatina în județul Olt, folosind metoda interviului.

Deși trăim o perioadă de metisaj cultural, viețuirea meșteșugului este strâns legată de spațiul și istoria pământului, de mentalitatea oamenilor din această zonă, de eforturile și dăruirea totală depusă pentru păstrarea, conservarea și nealterarea motivelor ce reprezintă codul genetic al neamului nostru, moștenit din generație în generație.

Oul privit prin ochii cercetătorului Ion Ghinoiu întruchipează:

„adăpostul privilegiat al spiritului divin este fie lipsit de ieșire (oul), fie prevăzut cu o singură ieșire, numită gură (oala de lut). De aceea, renașterea sezonieră a divinității se realizează, simbolic, prin spargerea violentă a adăpostului: ciocnitul oului la Învierea Domnului Isus” (Ghinoiu 1999:41)

Originea ouălor roșii

Obiceiul înroșirii ouălor, datează din epoca primelor sedentari ai Europei și Asiei, când noul an era sărbătorit cu ocazia echinocțiului de primăvară, sărbătoare existentă în majoritatea culturilor precreștine și păstrată de multe popoare asiatice, în timp ce, europenii zilelor noastre marchează noul an în preajma solstițiului de iarnă.

Urmărind parcursul oului roșu, îi găsim punctul de plecare în arhetipul geomorf al zeiței Mamă, de origine neolitică cu înfățișare de ou, apoi supraviețuiește traversând epocile Bronzului și Fierului, pătrunzând în lumea modelelor antropomorfe ajunge în epoca Romană, trecând din vremurile precreștine și devenind simbolul sângelui Mântuitorului în perioada creștină, astfel unind modelul geomorf, aflat într-o comuniune perfectă cu natura, cu cel antropomorf, ce întruchipează perfecțiunea omului.

Potrivit viziunii cosmogonice asupra existenței, anticii comparau Universul cu oul, generator de viață, folosindu-l în tot felul de ceremonii de înnoire, așa cum Artur Gorovei afirmă: „*Oul cosmic* trebuie presupus la baza credinței tuturor popoarelor din lume”. (Gorovei 1937:11)

Simbol al fertilității, al vieții, care se naște la chinezi, greci, perși, oul era ofranda dăruită cu ocazia festivităților de primăvară, evocând întoarcerea

la viață. În mitologia hindusă, componenta Pământului era similară oului, solul este echivalentul conținutului, iar cerul este creat din coaja oului. Pentru romani vârful oului înfățișa cerul, iar partea inferioară reprezenta solul, chiar și pentru gali firul vieții apare prin simbolul cocoșului, al cărui embrion se află în ou, iar în mentalitatea egiptenilor, oul se formează pe intensul apelor, nutriend viața.

Oul, elementul universal al existenței în mișcare, regenerare și evoluție, constituie axa lumii, care unește moartea și viața, binele și răul, dualitate menținută și în creștinism, închizând în coaja protectoare chintesența creației repetabile și în același timp eliberând-o prin ciocnitul ouălor, producând viață dacă este lăsat viu, astfel înzestrat cu roluri și însușiri sacre, descarcă informații străvechi prin motive, simboluri în sistemul de conștiință al diferitelor culturi.

Pornind de la ideea că în el se poate ascunde Diavolul, în urma unui troc făcut între ființa umană, cea care îl produce și zeul Focului, la rândul lui arhepit al vieții, al purificării, oul este protejat prin vopsirea lui în roșu, astfel duhul rău fiind alungat. „Creațiunea ferită de primejdiile Necuratului prin puterea focului, simbolizat prin culoarea roșie”. (Gorovei 1937:16)

Conotațiile subtile ale oului roșu sunt determinate de calitățile complementare de a răspunde obligațiilor dictate de caracterul sacru, dar și de multiplele funcții atribuite lui precum și cea de protecție a Creației, a recoltelor, fiind folosit și ca amuletă sfântă și apărătoare de farmece prin funcția sa apotropaică, apoi are rol fertilizator, prezent în ritualurile de întărire al femeilor în scopul purtării cu succes a sarcinii și deseori este primit în dar de nuntă sau de Anul Nou, fiind aducător de noroc, are funcție euharistică pentru creștini și este dăruit, ca ofrandă zeului creator de către egipteni; de asemenea, este întrebuințat în medicina populară și desigur, ca sursă de hrană în viața de zi cu zi.

Iepurele, simbol precreștin și totodată mesagerul sacru al esenței divine în multe culturi, apare pentru prima dată în Germania, unde se obișnuia ca deasupra mesei, în casele câmpenești din Saxonia, pe lângă ouăle împodobite să se agațe și un porumbel din lemn, în timp ce copiii preparau supă iepurelui din frunze verzi și pregăteau cuiburile pentru ca iepurele să-și depună ouăle roșii, iar ei să le caute pornind la „vânătoarea de iepuri”, joc păstrat și azi cu denumirea de „vânătoarea de ouă”, conform informațiilor culese de A. Gorovei.

Simbolul pleacă de la un mit potrivit căruia pasărea rănită și metamorfozată în iepuroaică, de către zeița saxonă Eastre și-a păstrat calitatea de a depune ouă. În semn de mulțumire, iepuroaica își decora ouăle și le dăruia zeiței.

Preluat de creștini, mitul creației ciclice este rețrăit printr-o suită de ritualuri anuale precum: postul, curățenia casei, vopsitul ouălor în roșu, simbolizând sângele Domnului vărsat pentru iertarea noastră, în felul acesta omul renăscând și purificându-și conștiința.

Referindu-se la Sărbătorirea Pascală, Ion Ghinoiu amintește că oul este „gătit prin vopsire și încondeiere cu cele mai frumoase straie în Săptămâna Patimilor, este jertfit violent, prin lovire în cap, după slujbă de Înviere a Mântuitorului Isus”. (Ghinoiu 1999:43)

Oul presupune jertfă, spargerea lui fiind similară cu moartea sau din contră, cu eliberarea, având în același timp și funcția euharistică asimilată de om prin mâncatul trupului oului, care încorporează în egală măsură sacrificiul, dar și înălțarea spiritului: „Hristos a înviat!”, certificând, acceptând și actualizând în mod sacramental miracolul reînvierii lui Hristos, reconfirmând totodată și apartenența la creștinism.

Vopsirea ouălor

Ouăle colorate erau purtătoarele simbolului sacru al focului, al soarelui, apoi în vremurile creștine au perpetuat ouăle roșii oferite de Maria Magdalena împăratului, alături de confirmarea „ Hristos a înviat!”, sau reprezentând pietrele aruncate după el și transformarea lor în ouă roșii, fiind dovada și recunoașterea că Domnul a înviat.

Inițial ouăle se vopseau în roșu, dar sub influența diferitelor popoare s-au folosit și alte culori. Femeile își preparau vopseaua din flori, rădăcini frunze, licheni, fructe, lemne de diferite esențe, coji de copaci, meșteșugul vopsitului dezvoltându-se în perioada cuceririi bazinului Mării Mediterane.

Purpura extrasă din diferite tipuri de moluște și din melci a fost utilizată de fenicieni și preluată de romani fiind apreciată, pe de o parte pentru diferitele culori: roșu, brun, vinețiu, violet, iar pe de altă parte era evitată datorită mirosului, fiind diluată cu urină.

La început, în epoca Romană, nuanțele puternice de roșu se obțineau din substanțe vegetale și animale, conform materialului strâns de Nicolae Lascu

„din licheni se extrăgea cea mai frumoasă nuanță de roșu; de asemenea, o nuanță mai tare de roșu, deosebită de aceea a purpurii, se obținea din cîrmîz; în sfârșit, culoarea roșie se mai extrăgea și din roibă și din flori de miniu. Culoarea galbenă se obținea din șofran și din rădăcini de lotus, culoarea albastră din drobușor, iar cea neagră din gogoși de ristic.” (Lascu 1965:57)

Ulterior, roșu s-a preparat din: șovârf, frunze de măr, măceș, arin negru, roibă, coada cocoșului, cimbrîșor; galbenul din: flori de brândușă,

coajă de arin, coji de ceapă, mălin, mesteacăn, sunătoare, gălbenele, rapiță sălbatică, coajă de salcie; albastrul din: viorele; verdele din: urzici, aliorul, frunze de nuc, coajă de arin, coajă de măr, rujă, iar negru din coajă de nucă, coajă de arin negru, ingrediente folosite în prezent din ce în ce mai rar și doar de către meșterii încondeietori.

Cu toată admirația A. Gorovei remarcă:

„Ce culori dulci au scoarțele vechi, văpsite cu substanțe scoase din flori și buruiene, câtă varietate de nuanțe și cât de sălbatice sunt culorile de astăzi, făcute cu anilinuri. Și pe când o scoarță de acum o sută de ani își păstrează frăgezimea culorilor, cele de astăzi, dacă le ții la soare, se șterg, ba se șterg și numai stând în casă, la umbră.” (Gorovei [s.a.]:4)

O altă etapă importantă o constituie *împietrirea*, care se făcea adăugând în fierturi „*calaican*” sau piatră acră, așa cum afirmă academicianul Gorovei: „20 până la 30 grame de piatră acră la 12 litri de zeamă”, (Gorovei [s.a.]:12) Apoi se lustruiau cu untură de porc și se ștergeau cu o cârpă de cânepă, care era păstrată și întrebuințată ca leac în medicină populară.

Tehnica încondeierii ouălor de Paști

Unitatea neamului precum și sufletul evlavios al țărâmului român se întâlnesc în motivele desenate atât pe ou cât și pe ceramică, cruci din lemn, țesături fiind împărțășite cu sfințenie din generație în generație încă din perioada dacică. Reținem ideea evidențiată de Iuliu Moisil, în urma informațiilor adunate în anul 1931:

„Este de notat, că țăranii popoarelor străine, cari locuiesc în România (sau în țările învecinate) cum sunt Sașii, Ungurii, Secuții, Slovaci, Cehii... nu încondeiază ouă de Paști, ei le înroșesc simplaminte. Țăranca româncă are și acest talent de a înflora ouăle, precum lucrează minunatele ei ii, cămăși, fote, zadii etc” (Moisil 1931: 25)

Dintre cele mai vechi motive amintim simbolul soarelui, cerul înstelat, redat și pe ceramică, dovada fiind materialele strânse și publicate în „Arta decorativă în ceramică românească”, îngrijită de Iuliu Moisil cât și în revista „Suflet Oltenesc” publicată în 1927 de către Teodor Bălășel, avându-l printre întemeietori și pe C.S. Nicolăescu-Plopșor.



Inițial simbolul soarelui a fost înfățișat prin svastica, dar în timp cele patru terminații au fost înlocuite de diferite ornamente cu rădăcini înainte de epoca Bronzului, transmisă de daci prin sciți a fost păstrată în mod inconștient prin simbolul cocoșului sau prin vârtelnița. De asemenea, soarele a fost redat și prin roseta cu rădăcini în Mesopotamia, fiind reprezentată prin cele opt ramuri, mai exact steaua de azi.

Ulterior, inspirați de preocupările lumești și de influențele diferitelor popoare, pe lângă simbolurile astrale, apar motive cu stilizări fitomorfe, skeomorfe, zoomorfe, geometrice, antropomorfe, religioase, avimorfe.

Meșteșugul ouălor încondeiate are diferite denumiri precum: închistrit, înflorat, împistrit, scris, picat, cu chicățele, săpat sau muncit, iar instrumentul folosit pentru înflorarea ouălor poartă denumirea de condei (chișită, pișită, tcișită, bijară) și este confecționat dintr-un bețișor din lemn de fag foarte bine uscat pentru a nu absorbi culoarea, prevăzut la unul din capete cu un tub subțire de alamă, rotit în jurul unui ac. Sârmă din cupru se

răsuțește în jurul tubului în care se introducea un fir de păr de porc, care se leagă de condei pentru a-și păstra stabilitatea. Dacă în trecut bătrânele le puteau cumpăra de la țigani lingurari, care treceau prin sat, azi le găsim doar la meșterii încondeietori.

Într-o primă etapă ouăle erau alese cu grijă, bine spălate, șterse, golite, iar ceara curată de albine se menținea caldă lângă foc, erau trasate liniile apoi erau „puse în împietreală” pentru două, trei ore, iar zeama se prepara astfel: „se pisează piatra acră și așa pisată se pune peste zeama de varză și se bagă ouăle rând pe rând, lăsându-se mai apoi să se usuze. După ce s-au uscat ouăle se pun în roșele”. (Moisil 1931:23)

După ce se scoteau din vopseaua făcută din plante în care se adăuga și „calaican” se așezau într-un vas cu pelin pentru protejarea lor de Necurat E.N. Voronca evidențiază unul din secretele artizanilor: „La văpsit, cea întâi culoare din care se prind mai bine și celelalte vâpsele e galbenul.” (Voronca 2008: 375)

Una din rădăcinile meșteșugului în județul Dolj ar fi cea moștenită din generație în generație, pornind de la străbunică și dusă la rang de artă de doamna inginer constructor Asineta Giscan, născută în 1928 în satul Dobridor, comuna Moțăței, Județul Dolj, vorbitoare de limba latină, germană, franceză, modele sale fiind consacrate de Muzeul Olteniei, Secția de Etnografie și în același timp prezente în toate colțurile lumii, prin participarea dânzei la diferite expoziții.

În studiul tipărit în 1927, S.C. Nicolăescu Plopșor a redat ouăle realizate de Asineta Guta, bunica Asiței Gâscan, conform afirmațiilor sale, făcute într-un articol din Gazeta de Sud, în data de 30.aprilie. 2005. De asemenea a precizat: „Eu m-am născut în 1928, iar bunica mea mi-a pus pe masa de Ursitori oul pe care îl încondeiase cu un an înainte. Îl păstrez și acum și nu l-aș da pentru nimic în lume” (www.gds.ro 30.aprilie.2005)

Printre motivele meșterei A. Gâscan amintim: cerul înstelat, floarea Paștelui, secera, fulgere, grebla, stegare, figuri geometrice, modele de pe covoare oltenești și afirmații precum: „Nihil sine Deo!”- „Nimic fără Dumnezeu!” De remarcat este faptul că în comuna Dobridor, pe ouăle făcute special pentru Înviere se scria numele celui mort, tradiție păstrată și de doamna Asineta Gâscan.

Grija pentru detalii, dragostea, precum și tehnica îmbunătățită în urma unor cursuri de desen tehnic se găsesc în aceste bijuterii prezentate cu o delicatețe rar întâlnită. Ouăle dânzei fiind:

„Roșii cu desene albe, cum este modelul creștinesc, așa sunt ouăle încondeiate de mine. În ele îngemănez credința în Dumnezeu și dragostea de folclor, pe care cu multă migală, simț artistic și finețe reușesc să le înfățișez

pe aceste obiecte fragile, simboluri ale Învierii Domnului”. (www.gds.ro 6.aprilie.2007)

În prezent, arta încondeierii ouălor transmisă nouă de C.S. Nicolăescu Plopșor, Asineta Guta, Tudor Diaconeasa, Asineta Gâscan este continuată pe valea Oltețului de către meșterul încondeietor Petre Ciobanu din comuna Călui și de Daniela Voicu din Balș, cea care a învățat meșteșugul de la bunicul ei Nicolae Vlagu, finul marelui meșter popular Tudor Diaconeasa, din comuna Oboga Slatina.

Tradiția continuă prin elevii dâșilor, singurii reprezentați ai Olteniei, care s-au întors din Suceava, mai exact din comuna Ciocănești, declarată comună-muzeu, unde se organizează anual Festivalul Național al Ouălor Încondeiate din România, cu rezultate deosebite.

Din cei șaiszeci și doi de copii înscriși la secțiunea – gimnaziu, ucenica doamnei Daniela Voicu, Georgiana Adriana Năstase, a câștigat locul I, participând la concursul „Tradiție-valoare sacră” în data de 1 aprilie 2017, cu motivul peștelui ales de ea și apreciat de întreaga comisie. Rezultatul este remarcabil, având în vedere că în Bucovina, închistritul ouălor a devenit principala sursă de existență pentru majoritatea familiilor.

Dacă în Oltenia un meșter încondeiază o sută de ouă, în Bucovina o familie vinde între cinci mii și zeci de ouă înflorate, ne dezvăluie directorul Florin Dumitrescu și consultantul artistic Valeriu Ciurea în cadrul unui eveniment cultural, organizat de Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale – Olt în parteneriat cu Colegiul Tehnic „Alexe Marin” din Slatina, în data de 13 aprilie 2017, unde le-a fost instalat un mic atelier și astfel elevii „Mihaela Turcitu, Georgiana Adriana Năstase, Cristian Nicolăescu” au putut face o mică demonstrație, iar eu, prin metoda interviului și cea fotografică am avut prilejul de a afla tehnica încondeierii ouălor de Oboga și Călui, dezvăluită de cunoscutul meșter popular Petre Ciobanu, născut în 1984 în comuna Călui, Județul Olt, de profesie învățător, mulțumită căruia s-au păstrat cu sacralitate cele zece motive transmise de sute de ani de la străbunicii dâșului, iar pe de altă parte, a punctat aspectele tehnice atât de variate ale meșteșugului, de la un artizan la altul, referindu-se și la colega dâșului Daniela Voicu.

Reproducerea interviului-Petre Ciobanu:

„În urmă cu treizeci și cinci aproximativ patruzeci de ani, am învățat acest meșteșug de la fostul mare meșter popular Tudor Diaconeasa, din comuna Oboga.

Alegerea oului: Trebuie să fie un ou, cât mai alb posibil și coaja să fie lucioasă. După ce l-am ales, începe procesul de golire prin găurire, eu

folosesc o singură gaură: găurirea se face cu ceva ascuțit. Colega mea Daniela Voicu, golește prin suflarea, găurește oul în ambele capete, după ce se face balbotajul (amestecul dintre gălbenuș și albuș) ea suflă, nea Tudor folosea o pompiță, eu folosesc seringă și creez presiune și pe lângă acul respectiv este eliminat și conținutul, spăl oul cu oțet și apoi fac degresarea oului pe exterior, se usucă și se trece la prima fază de pictare, de desen a simbolului respectiv, cu ceară fierbinte și cu condeiul pe coaja oului desenez un model, să zicem pește.

Am terminat acest model, îl introduc în galben și anumite porțiuni le vreau galbene, la acopăr cu ceară, asta înseamnă protecția galbenul, la fel se întâmplă și la roșu și tot așa și apoi trec la ultima culoare negru. După ce am făcut lucru acesta, scot oul din culoare neagră, îl las să se usuce și apoi deasupra sursei de căldură, folosesc un prosop sau hârtie igienică, șterg ceara de pe oul respectiv, după ce am încălzit-o pe sursa de căldură și dispăre ceara și rămâne culorile și rămâne acolo unde a fost primul desen rămâne albul, ca de fapt apare a patra culoare dată de la Dumnezeu și până la urmă avem patru culori.

Cele trei culori specifice zonei noastre sunt: galben, roșu și negru.

Galbenul simbolizează lumina, soare, viață.

Roșu înseamnă sângele vărsat de Domnul nostru, Isus Hristos

Negru: înseamnă patima Domnului nostru Isus Hristos sau rodnicia pământului.

Cum se confecționează condeiul?

Condeiul acesta este confecționat de cei de la Ciocănești, l-am cumpărat de acolo, noi le facem mai bădărănoase, mai bloncoase. O țăvușcă se introduce la capătul unei bucăți de lemn, se matisează cu sârmă de cupru, luată de la vreo bobină, acesta având rolul de a menține ceara fierbinte în permanentă și asta este instrumentul gata confecționat. În ceara fierbinte se introduce funingine neagră din foc de cărbune, că ăla e mai zgrunțuros.

Ce avem redat pe ou?

Pe ou sunt cele zece desene simbolice: Floarea de mărgăritar, peștele, heruvimul, cocoșul, pana de păun, vulturul, calea rătăcită, pânză de păianjen, ”ugului, frunza de jugastru, acestea sunt specifice zonei noastre și se regăsesc pe ceramica de Oboga. Cocoșul de Oboga este diferit de cocoșul de Horezu.

Care este cel mai vechi motiv?

Nu știu să vă spun, nea Tudor îmi spunea că a învățat aceste desene de la bunicii și străbunicii dumnealui, vă dați seama că sunt sute de ani și le-a preluat așa cum le făceau ei, în familiile lor și aceste desene simbolice au ajuns în toate marile muzee ale țării și chiar peste hotare.

Care este cel mai dificil motiv?

Nu mi s-a părut mie, dar copiilor li se pare, calea rătăcită pentru că e un pic de vedere în spațiu, puțină geometrie și trebuie să faci îmbinările

respective, avem și cocoșul e un pic mai delicat, dar nu e atât de greu de realizat, cum este calea rătăcită.

Motivele:

Floarea de mărgăritar: e făcută pe ou de găscă. În momentul când a înflorit mărgăritarul, țăranul își pune întrebare: Am reușit eu oare să-mi bag în pământ sămânța? Ce mănânc eu în anul ce vine? asta e semnul că el nu și-a rezolvat problema cu însămânțatul.

Avem aici pană de păun: Diferența dintre țăran și cel bogat și ar mai fi varianta că cel bogat e și împăunat.

Heruvimul – Credința în Dumnezeu, se pune deasupra altarului în fiecare biserică ortodoxă

Vulturul (Acvila, n.n.) – Stema țării.

Cocoșul de Oboga – diferit de cocoșul de Horezu, vara trecută am fost acolo și am văzut cum se lucra olăritul industrial și manual.

Pânza de păianjen – Când s-a născut Domnul nostru Isus Hristos, păianjenul a țesut o pânză deasupra lui să fie apărat de insecte, muște.

Calea rătăcită – Dacă urmăresc acest drum, plec din punctul acesta și mă întorc tot acolo, ori pe unde aș merge. Cel mai greu desen realizat de elevii mei a fost această cale rătăcită. Atunci când țăranul și-a rezolvat problemele, de bucurie a luat-o în toate direcțiile de nu știa unde să ajungă.

Peștele – Hrana pe care o pune țăranul în traistă și pleca la câmp, nu și permitea să ducă oala cu ciorbă, era ușor de procurat, fiindcă Valea Oltețului era plină de pești, acum e braconajul și [...]

Frunza de jugastru – lemnul din care se face jugul pentru boi, dar și din ulm.

Fierul plugului – unealta folosită de țăran la munca câmpului: arătură

Aici e mânăstirea Călu – Mi-am permis să trec peste cuvântului lui nea Tudor Diaconeasa și să fac și eu, pentru că vin din zona Călu, e vorba de mânăstirea Călu din secolul al XVI – lea, monument istoric, ctitoria Fraților Buzești (jupânilor Vladul Ban (bunicul Fraților Buzești) Dumitru Pârcălab și Balica Spătar, din vremea domniei lui Neagoe Basarab - n.n.), de mare importanță.” (Informator: Petre Ciobanu, din Călu, 13 aprilie 2017)

Meșterul - Petre Ciobanu ne mărturisește cu părere de rău, că vopsirea ouălor, azi se face cu substanțe artificiale: Dr. Oetker: „noi acum folosim chimicale, pentru că nu mai găsim sulfatul feros, ori e de proastă calitate”. În anii trecuți, în lichidul preparat din petale de mac se adăuga acest întăritor și se obținea cel mai frumos roșu, astfel pigmenții se păstrau, nu se mai decolorau în timp.



Colecția aparține Muzeului Olteniei Craiova, Secția de Etnografie

Concluzii

Această tradiție conservată mai ales pe cale orală, cunoaște cea mai mare dezvoltare în secolul al XIX-lea, în prezent, oul încondeiat este ușor ignorat în țară, în schimb arta românească autentică pătrunde și se răspândește în toate colțurile lumii prin aceste ouă atât de apreciate, ce poartă în ele ADN-ul neamului.

Trecând de la simbolurile arhaice la cele creștine, motivele își pierd valențele magice inițiale, căpătând simboluri religioase, astfel în zilele noastre ornamentica oului este ușor deconectată de la conștiința mileniilor fiind afectată de secularizarea lumii contemporane, astfel se află în pericolul denaturării, manelizării, vulgarizării prin apariția personajelor Disney și a inventării diferitelor tehnici sau prin asocieri total nepotrivite îndepărtându-se de conotația divină, sfântă și totodată deschisă păcatului.

În pofida acestor abuzuri, meșterii Petre Ciobanu și Daniela Voicu de pe Valea Oltețului, merită toată prețuirea noastră, prin ei meșteșugul merge mai departe în forma lui pură, nealterată, reprezentând adevăratul brand

românesc prin care se etalează valorile autohtone ale sufletului oltenesc, contribuind la conservarea identității neamului atât de brutalizată de evoluțiile societăților contemporane.

Se pare că atât meșterea Asineta Gâscan din Dolj cât și Petre Ciobanu din Olt, pe lângă tehnica ce le-a fost transmisă, le-a mai fost impregnată și o legătură specială cu Dumnezeu, practicând meșteșugul, doar pentru a duce mai departe tradiția, nu pentru bani, așa cum se întâmplă în mai toate zonele țării.

Secretul meșteșugului Oltenesc constă în faptul că prinde rădăcini doar aici, unde se află într-o strânsă legătura energetică cu oamenii locului, practicarea lui având o conotație subtilă strâns legată de spațiul și locul sacru, aspect reținut în urma observațiilor făcute de meșterul Petre Ciobanu și de consultantul artistic Valeriu Ciurea, reprezentatul Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Olt.

Surse:

- Gorovei, Artur. 1937. Ouăle de Paști. Studiu de folklor. București, Academia Română
- Informatori: Ciobanu, Petre. Interviu Colegiul Tehnic „Alexe Marin” și Daniela Voicu <http://www.gds.ro/Local/2007-09-06/Ouale+oltenesti+cuce-resc+Europa/>. (accesat în data de 02.05.2017)
- <http://www.gds.ro/Actualitate/2005-04-03/Incondeierea+oualor%2C+m-ai+multdecit+o+arta> (accesat în data de 24.04.2017)

REFERINȚE

- Academia Română. Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”. 1998. *Dicționarul explicativ al limbii române*. Ediția a II-a. București, Univers enciclopedic.
- Bălășel, Teodor. 1927. *Suflet oltenesc. Culegeri și cercetări folkloristice. Anul I, No. 1-8*.
- Ghinoiu, Ion. 1999. *Lumea de aici lumea de dincolo. Ipoteze românești ale nemuririi*. București, Editura Fundației Culturale Române.
- Gorovei, Artur. [s.a.]. *Meșteșugul văpsitului cu buruienii*. Seria B, Nr. 22, București, Cartea Românească.
- Lascu, Nicolae. 1965. *Cum trăiau românii*. Editura științifică.
- Marian, Simion, Florea. 1882. *Cromatică poporului român*. București, Tipografia Academiei Române.
- Moisil, Iuliu. 1931. *Arta decorativă în ceramica românească*. București, Institut de arte grafice, Editura Marvan.

Voronca, Elena, Niculiță.2008. *Datinele și credințele poporului român. Adunate și așezate în ordine mitologică.* Ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu. II. București, Saeculum Vizual.

IRONIE ȘI FANTASTIC ÎN ROMANUL *DON QUIJOTE* ȘI BASMUL *HARAP-ALB*

Mirela MLADIN

Doctorand, Universitatea din Craiova
mladin_mirela@yahoo.com

Abstract:

The present paper is a comparative analysis of the novel *Don Quixote* by Miguel de Cervantes and the Romanian-language fairy tale *The story of Harap-Alb*. Both of these writings explore the fiction. *Don Quixote* is considered one of the greatest fictional novels and *The story of Harap-Alb*, as the name can tell us is a story, so is the result of a fictional writing. Fully titled The history of the valorous and wittie Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha, the novel is about an hidalgo and his adventures. He read a lot of chivalric romances, he lost his mind and decided to fight against injustice. In his novel, Miguel de Cervantes uses literary techniques as: realism, metatheatre and intertextuality. On the other hand, following the fictional model, *The story of Harap Alb* is a Romanian-language fairy tale in which the main character is a prince who has supernatural powers, he can fight and bring justice to the world, so Harap-Alb can be considered a real hero. In his story, Ion Creanga uses literary techniques as: irony, allusion, ambiguity. Both of these writings explore a fictional world in which the adventure is the key of the plot and the characters are heroes who fight to bring justice to the world. This analysis underlines the importance of fantastic for the fictional literature, this kind of literature is the proof that heroes are only the result of a fictional work.

Keywords: *Don Quixote, fiction, heroes, hidalgo, irony*

1. Introducere

Ironia și fantasticul sunt doi termeni ce definesc fenomene diferite. Analizându-le separat, putem vorbi despre ironie ca fiind acea figură de stil cu ajutorul căreia se spune „contrariul a ceea ce vrei să se înțeleagă”

(Quintilian 1974: 36), așa cum evidenția Quintilian în *Arta oratorică*. Dacă în ceea ce privește acest termen lucrurile sunt clare, deoarece reprezintă un termen utilizat pentru a spune exact opusul a ceea ce vrem de fapt să enunțăm, în ceea ce privește fantasticul, sensul său pare mai greu de deslușit. Conceptul de fantastic, etimologic, provine de la termenul grecesc *phantastikos*, desemnând ceva ce nu există în realitate, un fapt, o întâmplare ireală. În sens restrâns, termenul a suferit mai multe interpretări. De pildă, termenul este definit în raport cu realul și imaginarul, astfel că Tzvetan Teodorov definește fenomenul drept „ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural” (Teodorov 1974:42). Așadar, cititorul respinge ideea de real în opera citită, cât și existența personajelor fabuloase sau a întâmplărilor din sfera imaginarului. Ne propunem o analiză a celor două concepte, pornind de la două texte, unul aparținând literaturii române: basmul cult *Povestea lui Harap-Alb*, iar cel de-al doilea, care aparține literaturii spaniole, romanul *Don Quijote*. Ambele texte sunt exemple notabile de texte ce înfățișează un univers fantastic în care personajele sunt eroi ce se află în permanență în căutarea aventurii. Situațiile în care se găsesc aceștia sunt dintre cele mai diverse, aventura reprezentând cuvântul cheie pe tot parcursul operei. Fantasticul este un element de bază în ambele texte; ne sunt prezentate întâmplări în care personajele fie sunt supuse unor probe în urma cărora trebuie să își demonstreze abilitățile lor de eroi curajoși angajați în lupta împotriva răului și a personajele negative, așa cum este cazul lui Harap-Alb, fie este vorba de un cavaler rătăcitor în căutare de aventuri, așa cum este hidalgul nostru Alonso Quixano. Ironia reprezintă și ea o constantă în cele două texte, fie că este vorba de satirizarea popularelor povestiri cavalești, așa cum este cazul lui Don Quijote, fie că este una dintre sursele care alimentează umorul, lucru care se întâmplă în basmul lui Ion Creangă.

2. Ironia-sursă a umorului

2.1. Ironia, mijloc de construcție al personajelor și al scenelor narrative

În cazul celor două texte alese ironia are un rol definitoriu atât în ceea ce privește construcția personajelor, cât și în ceea ce privește succesiunea secvențelor narrative. Ne vom opri pentru început la construcția personajelor din *Povestea lui Harap-Alb*. Fie că ne referim la personajul principal, fie că ne referim la personajele pozitive (craiul, fiii săi, tovarășii năzdrăvani, fata Împăratului Roș), la cele negative (Spânul, Roșu-Împărat), sau la personajele adjuvante (calul năzdrăvan, Sfânta Duminică), fiecare dintre acestea are un rol în desfășurarea complicatului scenariu narativ. Caracterizarea indirectă se realizează prin intermediul numelor date de către

autor personajelor sale. Numele personajelor lui Creangă sunt deosebit de sugestive: al Spânului, al Împăratului Roș și al celor cinci tovarăși ai eroului care reprezintă fiecare în parte câte un defect uman. Dacă pentru personajele negative numele date de către autor reflectă credința populară în răutatea omului însemnat, pentru cei cinci prieteni ai eroului defectul redat prin intermediul numelor ce le poartă devine însușirea supranaturală pusă în slujba binelui.

În ceea ce privește numele personajului principal, Harap-Alb are în componența sa o structură oximoronică deoarece este redat prin intermediul celor doi termeni: termenul de „harap” care semnifică ideea de „rob”, „slugă neagră”, urmat de adjectivul „alb” care sugerează starea de inocență a personajului, dar și originea sa nobilă. Așadar, în spatele acestei sugestii cromatice stă evoluția personajului de la statutul de rob, slugă a Spânului la cea de stăpân, traiectorii care implică experiențe diverse. Numele eroului nostru poate fi interpretat și din perspectiva dublei condiții a ființei umane, el având atât calități cât și defecte. Cert este faptul că el trebuie să treacă printr-o serie de probe în urma cărora învață din greșeli și progresează, se maturizează pentru a avea meritul de a fi împărat. Totodată, numele său reflectă și cele două stadii majore ilustrate de personaj: novicele și inițiatul. Novicele devine rob pentru că nu are suficientă experiență de viață, ajunge astfel să cunoască postura de slugă devotată. Acesta trebuie să parcurgă un drum inițiativ, să cunoască statutul de slugă tocmai pentru a ști sa-și înțeleagă supușii și să-și exercite responsabil puterea. Sfânta Duminică este cea care îl învață pe micul inițiat că suferința este dată pentru a înțelege suferința altora, iar puterea ce îi este dată nu poate fi folosită cu înțelepciune, dacă nu a fost el însuși supus capriciilor puterii altora, astfel apare necesitatea acestui stadiu intermediar: „Când vei ajunge și tu odată mare și tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr și vei crede celor asupriți și necăjiți, pentru că știi acum ce e necazul” (Creangă 2009:189). Așadar, sensul devenirii feciorului de neam crăiesc este acela că, înainte de a deveni împărat, trebuie să capete experiență, să devină mai înțelept, mai bun, mai curajos. Cu alte cuvinte, prințul este chemat să treacă de la starea de nedefinit la desăvârșire. În text, eroul primește acest nume abia în episodul în care coboară în fântână ca fiu de crai și, jurându-i credință Spânului, iese rob. Este vorba de fapt de o coborâre *ad inferos*, un botez în urma căruia eroul primește un nou nume și o nouă identitate, aceea de slugă a Spânului. Condiția impusă prin jurământ este cea a oricărei deveniri spirituale: „și atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri și iar îi învie” (*ibidem*: 181). Ea a fost, în parte, realizată deja, căci intrarea și ieșirea neofitului din fântână echivalează cu o moarte și o înviere. În acest episod începe de fapt procesul lui de formare. Așadar, fiind privit și din perspectiva

unui bildungsroman, textul urmărește întreaga aventură a eroului, pornind de la etapa de adolescent entuziast și credul la cea de adult cumpănit, responsabil și abil. În ceea ce privește poziția naratorului, acesta se raportează de fiecare dată ironic la personajul său. Narațiunea este heterodiegetică, iar perspectiva narativă este *par derriere*. Reprezentativă este scena în care eroul nostru coboară în fântână, iar naratorul îl ironizează în mod direct pentru lipsa lui de experiență, prin intermediul unei expresii a vorbirii orale: „Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potrivește spânului și se bagă în fântână, fără să-l trăznească prin minte ce i se poate întâmpla.” (*ibidem*). De asemenea, naratorul se raportează la personajul său prin intermediul formelor aluziv-ironice: „Așa este, măicuță, răspunse Harap-Alb, cufundat în gânduri și galbăn la față, de parcă-i luase pânza de pe obraz”. (*ibidem*: 189)

Spânul este personajul antagonist al basmului, antieroul. Numele său nu sugerează în niciun fel vreo ironie deoarece omul spân este în credința populară un bărbat căruia nu îi crește barba, de aici se poate desprinde concepția potrivit căreia unei anomalii fizice îi corespunde o deficiență de caracter, iar de aici rezultă răutatea personajului, egoismul și viclenia de care dă dovadă pe tot parcursul desfășurării acțiunii. Spânul are o înfățișare ce se traduce prin urâtenie fizică și morală. În text el are rolul său important de inițiator al feciorului: cu cât încercările la care îl supune pe tânăr sunt mai grele, cu atât eroul dovedește calități morale care conturează portretul viitorului împărat. Acest fapt este exprimat de cal într-un mod ironic cu privire la rolul pe care îl joacă spânul în ceea ce privește necesitatea inițierii fiului de crai pentru a căpăta experiență și pentru a ajunge împărat: „și unii ca aceștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să se prindă la minte” (*ibidem*: 188).

2.2. Caracterizarea indirectă prin intermediul numelor caricaturale

Umorul reprezintă o constantă pe tot parcursul basmului lui Creangă. Una dintre sursele sale este comicul de nume dat de numele caricaturale ale celor cinci tovarăși năzdrăvani, cărora autorul le transferă atributele fantastice, ei săvârșind fapte eroice pe tot parcursul textului. Acest comic este realizat de către autor prin adăugarea sufixului augmentativ „-ilă”. Se disting astfel cele cinci personaje fabuloase: Ochilă, Setilă, Gerilă, Flămânzilă și Păsări-Lăți-Lungilă. Cu ajutorul acestor nume caricaturale se vor identifica trăsăturile de caracter ale fiecărui personaj. În descrierea acestor personaje, arta autorului se manifestă din plin printr-o viziune caricaturală de excepție, ironie, umor și evident, prin intermediul unui portret definitoriu extrem de elocvent. Figura de stil integratoare a tuturor detaliilor este hiperbola, cu ajutorul căreia se realizează exagerarea și

amplificarea trăsăturilor fizice și a puterilor supranaturale ale personajelor. Naratorul se raportează ironic la aceste ființe fabuloase:

„și iaca ce vede Harap-Alb altă minunăție și mai minunată” (*ibidem*: 199). Gerilă este o „dihanie de om, care se pârpilea pe lângă un foc de douăzeci și patru de stânjeni de lemne și tot atunci striga, cât îi lua gura, că moare de frig...era ceva de spăriet; avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și când sufla cu dânsle... se punea promoroaca mai groasă de-o palmă.” (*ibidem*: 197-198).

În el se concentrează forța unui fenomen al naturii, și anume gerul, portretul interior al personajului fiind perceput ca o manifestare neobișnuită a acestei forțe copleșitoare a naturii. Cu el intră în rezonanță întreaga natură: „toată suflarea și făptura de prinprejur îi țineau hangul: vântul gema ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, petrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger”. (*ibidem*: 198). În cele din urmă Harap-Alb identifică personajul: „Măi tartorule, nu mânca haram și spune drept, tu ești Gerilă?” (*ibidem*). Flămânzilă și Setilă sunt personaje complementare, caracterizați cu ajutorul grotescului și al hiperbolei. Flămânzilă este „namilă de om mânca brazdele de pe urma a 24 de pluguri și tot atunci striga în gura mare că crapă de foame” (*ibidem*), însăși „foametea, sac fără fund...de nu-l mai poate sătura nici pământul” (*ibidem*). Setilă, este portretizat ca fiind: „o arătare de om băuse apa de la 24 de iazuri și o gărlă pe care umblau numai 500 de mori și tot atunci striga în gura mare că el usucă de sete” (*ibidem*: 199). El seacă tot ce înseamnă element acvatic de pe fața pământului, iar când vorbește începe „a-i țâșni apa pe nări și pe urechi, ca pe niște lăptoace de mori” (*ibidem*). Ochilă este: „o schimonositură de om avea în frunte un ochiu, mare cât o sită” (*ibidem*), iar „când îl deschidea, nu vedea nimica” (*ibidem*), dar când îl ținea închis, vedea „și măruntaiele pământului” (*ibidem*). Descrierea personajului se produce și prin intermediul autocaracterizării, Ochilă enumerându-și toate puterile fabuloase: la suprafață, lucrurile îi apar „găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede” (*ibidem*), dar dincolo de ele i se arată o mulțime de „văzute și nevăzute”. Ironia nu lipsește din replica sa, numindu-i pe privitori: „niște guri căscate uitându-se la mine” care nu se mai satură de așa minunăție. Comicul secvenței, dat de râsul-plânsul înfățișării personajului, se amplifică printr-o enumerație de nume definiții, specifică rostirii populare, rimată și anecdotică, prin replica ce-i revine lui Harap-Alb: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitulă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la Să-l cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați” (*ibidem*:

200). Păsări-Lăți-Lungilă este și el o „pocitanie de om umbla cu arcul după vânat paseri”, astfel că el domină atât spațiul terestru cât și spațiul cosmic deoarece: „când voia, așa se lățea de tare, de cuprindea pământul în brațe. Și altă dată, așa se deșira și se lungea de grozav de ajungea cu mâna la lună, stele, la soare, și cât voia de sus” (*ibidem*). Așadar, numele personajelor constituie o particularitate a textului, deoarece ele definesc o trăsătură dominantă de caracter care-i individualizează în mod sugestiv: Setilă poate fi bețivul satului, Flămânzilă – țaranul lacom și mîncău, Ochilă – cel care vede tot, dar care pe sine nu se vede, Gerilă – cel care umblă și vara înfofolit. Deși au însușiri supranaturale și au rolul de ajutoare, prin portretele lor fizice sunt ironizate defecte umane, tipologii reductibile la o trăsătură dominantă. Aspectul lor grotesc ascunde în fond bunătatea și prietenia.

3. Fantasticul

3.1. Ființe fantastice

Calul dobândit de către Harap-Alb, la îndemnul Sfintei Duminici, este un mijloc de transport fantastic; el are de asemenea capacitatea de a întineri sau de a se regenera pentru că mănâncă jărat, amintind de locuitorii miticei Atlantida sau ai Hiperboreei, care se mențineau tineri, timp de o mie de ani, prin descărcări de fulgere. Calul este metamorfozabil, pare a fi uitat acolo din timpuri străvechi, predestinat pentru astfel de acțiuni: timpul nu-l poate ucide, îi poate schimba numai aparența. Pentru astfel de personaje fantastice, înfățișarea este doar un pretext de disimulare și de integrare în lumea cotidiană: în anumite momente, ele trebuie să urmeze un calendar existențial similar cu al ființelor vii. Calul poate să-l ducă pe fiul de crai cu viteza vântului sau a gândului. Ultima presupune o reiterare a timpului mitic, când gândul se materializa, se transforma în realitate. Reprezintă de asemenea un mijloc de transport capabil să ajungă până la nori, la lună sau la soare, semănând cu acele vimana de care amintesc scrierile Mahabharata și Ramayana. Ființa umană este însă extrem de fragilă pentru animalul fantastic: viteza gândului presupune încercări la care omul nu poate rezista, de aceea Harap-Alb îi cere să fie dus cu viteza vântului, mult mai potrivită spațiului limitat în care trăiește. Având calități antropomorfe, dar și aviomorfe, el cumulează funcțiile de inițiator și de adjuvant. Apariția sa respectă un anumit tipar: la început este cel mai urât și răpciugos, apoi se transformă într-un cal arătos cu puteri supranaturale. Dincolo de calitățile de care el dispune, calul este întruchiparea unui model de existență și anume acela de model al devotamentului pe care îl demonstrează pe tot parcursul călătoriei.

3.2. Evenimente miraculoase

Spre deosebire de basmele populare unde eroul principal este cel care prezintă trăsături supranaturale, textul lui Ion Creangă prezintă o notă distinctivă a basmului cult prin faptul că nu eroul face dovada unor trăsături supranaturale în probele pe care le trece. Astfel, eroul trece de încercările la care este supus doar datorită ajutorului dat de tovarășii săi, de Sfânta Duminică sau de fata Împăratului Roș. O scenă reprezentativă în acest sens este cea în care eroului nostru i se cere să aducă sălățile din Grădina Ursului. Calul este cel care îl îndrumă și îl încurajează amintindu-i că reușita nu este dată celor ce renunță cu ușurință. Primește, de asemenea și ajutorul Sfintei Duminici. Proba aducerii capului cerbului îl pune din nou față în față cu Sfânta Duminică. Aceasta îl îndrumă și îl învață că suferința e dată pentru a putea înțelege suferința altora. Bucurându-se de ajutorul dat de aceste ființe fabuloase, Harap-Alb reușește să ducă la bun sfârșit și aceste încercări. Însă, ultima probă la care este supus eroul, aceea a aducerii fetei Împăratului Roș, este și cea mai dificilă deoarece presupune un șir de încercări pe care le depășește ajutat de animalele fabuloase: crăiasa furnicilor și crăiasa albinelor, respectiv ființele himerice: Setilă, Ochilă, Flămânzilă, Păsări-Lăți-Lungilă și Gerilă, care fac parte din categoria adjuvanților. În cele din urmă, eroul este ajutat de aceștia și reușește să se întoarcă împreună cu fata Împăratului Roș. Aceasta divulgă identitatea lui Harap-Alb, care este confirmat ca erou. Spânul este demascat tot de către fată, care avea și puteri magice. Drept răzbunare Spânul îi taie capul lui Harap-Alb, dar este ucis de cal. Fabulosul atinge un punct maxim în momentul în care Harap-Alb este înviat de către fata împăratului care: „răpede pune capul lui Harap-Alb la loc, îl încunjură de trei ori cu cele trei smicele de măr dulce, toarnă apă moartă, să steie sângele și să se prindă pielea, apoi îl stropește cu apă vie, și atunci Harap-Alb îndată învie” (*ibidem*: 217).

Un alt episod ce surprinde un univers fantastic este scena în care din monologul lui Ochilă rezultă o viziune a lumii pe dos: „deasupra capului meu văd o mulțime nenumărată de văzute și nevăzute; văd iarba cum crește din pământ; văd cum se răstogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în mare; copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus și oamenii umblând cu capul între umere” (*ibidem*: 199). În text, fantasticul este tratat în mod realist prin cultivarea detaliului, individualizarea personajelor prin limbaj sau umor. Sunt momente în care autorul face trecerea de la fantastic la real, scopul fiind acela de a umaniza, de a da un contur real întâmplărilor. Acțiunile și personajele dobândesc individualitate prin: abundența detaliilor, prin notarea mișcărilor, a gesturilor, în acest text conceput ca un mic roman de aventuri. Pornind de la date ale realului, acțiunea se desfășoară într-un univers fantastic, într-un spațiu convențional.

4. Don Quijote – de la patologia lecturii la crearea primului roman modern

Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha este titlul complet al celui mai cunoscut text aparținând scriitorului spaniol Miguel de Cervantes Saavedra. Modernitatea acestui text este dată de: convenția cu cititorul – acesta va citi o carte despre un cititor care a devenit personaj imitându-i pe eroii din lecturile sale, autoironia, faptul că un subiect al romanului este romanul însuși – textul este autoreferențial. În *Prologul* romanului ne sunt prezentate intențiile autorului:

„doar să ai grijă să o scoți la capăt cu vorbe pline de miez, cinstite și la locul lor, ca fraza sa-ți fie bine răsunătoare, sărbătorească și colorată cum se cuvine, în tot ce ai năzui și ți-ar sta în putință să așterni în scris, dând de înțeles ce ai vrut să spui fără să-ți întuneci ori să-ți încâlcești prin vorbe gândul. Fă în așa fel, încât, citindu-ți povestirea, cel melancolic să moară de răs, cel veșnic pus pe glume să sporească și mai mult hazul, naivul să nu se plictisească, priceputul să nu se minu-neze de iscusința născocirii, cel grav să n-o disprețuiască și nici cumiinții să nu se lipsească de a o lăuda”. (Cervantes 2011: 16).

Don Quijote prezintă aventura unui nobil sărac din La Mancha, dar mândru de titlul său nobiliar de „hidalgo” (în spaniolă: „hijo de algo” = fiul unuia care a fost „cineva”, un om de viță veche). După cum prezintă autorul, el este un bărbat cu mintea rătăcită din pricina lecturilor insistente, profilate pe un singur tip de cărți. Don Quijote ajunge astfel să fie victima romanelor cavalești:

„se cufundă hidalgul nostru în așa hal în citanie, că-și trecea nopțile toate citind, din murgul serii și până în revărsatul zorilor, și toate zilele, de cum se lumina și până ce se-ntuneca; și așa, din prea mult citit și din prea puțin dormit, i se uscară creierii, încât își pierdu mințile. Închipuirea i se împuie cu tot ce citea în cărți, cu farmece și cu lupte drepte, cu bătălii și cu provocări la duel, cu declarații de dragoste și cu iubiri, cu chinuri și cu sminteli nemaiauzite. Și-i intră în cap așa de strașnic că toată grămada aceea de scorneli pe care le citea, petrecute doar în vis, erau adevărul-adevărat, încât pentru el nu se afla pe lume istorie mai vrednică de crezare.” (*ibidem*: 28).

Se poate vorbi în acest sens de o patologie a lecturii prin care înțelegem incapacitatea protagonistului, sau refuzul acestuia de a face distincția între ficțiune și realitate. Pentru a acționa conform reperelor lui livrești, protagonistul își creează o nouă identitate, aceea de cavalier

rătăcitor. Astfel, hidalgul nostru se hotărăște să își însușească numele de Don Quijote¹, iar calul său este botezat de către acesta Rocinante². „Odată armura curățată, coiful cu marginile ridicate preschimbat în coif de apărătoare, mârtoaga bine poreclită” (*ibidem*: 31), eroul pornește în căutare de aventuri. Tot ce-i mai lipsește acum este o domniță de rang, căreia să îi dedice toate aventurile sale. El o găsește în persoana unei țărănci dintr-un sat vecin despre care aflăm în prolog că este:

„o țărăncă tânără, foarte chipeșă, de care el fusese o vreme îndrăgostit, deși fata ... habar n-avusese vreodată și nici nu-l băgase în seamă. O chema Aldonza Lorenzo, și ei i se păru cu cale cavalerului nostru să-i dea titlul de stăpână a gândurilor lui; (...) se hotărî să-i spună Dulcinea del Toboso”. (*ibidem*: 32).

Don Quijote pornește cu exaltare în căutarea aventurii, alături de Sancho Panza, un om simplu, ridicat la rangul de scutier. Dacă la început prozaismul lui Sancho este în vădit contrast cu imaginația stăpânului, pe parcursul aventurilor asistăm la o „înnobilare” a aspirațiilor primului, sub vădita influență a lui Don Quijote (de exemplu, dorința scutierului nu mai este să aibă desaga și burduful pline și să fie sătul, ci dorește să fie guvernator al unei insule, având încredere în judecata sa sănătoasă). Scutierul își depășește, deci, condiția. Sancho devine treptat un „citor”, dar nu de cărți în mod direct, ci prin intermediul stăpânului său. Aventură cu aventură, eșec cu eșec, va învăța sa-l „descifreze” pe cavaler și să-i înțeleagă lumea. S-a afirmat că scutierul suferă un proces de „donquijotizare”, în timp ce stăpânul său se „sanchizează”. Cavalerul se apropie treptat de real, acceptându-l pe patul de moarte, iar scutierul se va orienta, tot treptat, de valorile promovate de stăpân, înțelegându-le din ce în ce mai limpede, sub puterea exemplului care i-a fost oferit de-a lungul călătoriei. Nebunia sa îl determină să altereze o realitate prea trivială pentru a o face să corespundă idealurilor sale. Don Quijote își petrece restul romanului într-o carte a cărui autor este chiar el. Acest lucru se datorează faptului că protagonistul nostru nu se mulțumește cu rolul lui de citor pasiv, hotărând să fie el însuși actant,

¹ *Quijote* – partea din armură care acoperea piciorul. După cum comentează Clemencin, Cervantes a ales bine numele protagonistului, căutându-l printre obiectele proprii profesiei cavaleresti și dând, dintre acestea, preferință unei părți din armură, desemnată printr-un substantiv cu terminația în *ote*, sufix augmentativ, care în spaniolă se aplică de obicei substantivelor determinând lucruri sau persoane ridicole (librote - cărțoi, monigote - om de nimic, mazacote – om greoi, plicticos).

² Numele derivat de la *rocín* (mârtoagă), compus cu sufixul augmentativ, a cărui coincidență cu *antes* (înainte) dă aici loc jocului de cuvinte cu dublu sens.

protagonist. Dacă luăm în considerare sugestia lui Harold Bloom, Don Quijote nu halucinează, ci se joacă, considerând jocul o formă de creativitate, el însuși fiind un artist deoarece produce un text literar. Trebuie să avem în vedere faptul că nebunia îi aparține personajului, însă opera îi aparține lui Cervantes.

„Era oare Don Quijote cu adevărat nebun? De ce l-a prezentat Cervantes ca pe un nebun? Autorul deghizează într-un mod ridicol, îi pune pe cap un lighean de bărbier drept cască, îl încarcă cu o armură veche, nepotrivită cu vârsta acestui hidalgo, și îl mai dotează cu o mârtoagă de cal. (...) Până și scutierul lui este înfățișat sub o formă grotescă (..) Și totuși, în căutarea aventurilor, Don Quijote este recunoscut, dese ori, ca un nebun-înțelept, așa cum scutierul său Sancho Panza este reprezentantul bunului-simț al omului simplu. Însuși celebru hidalgo știe lucrurile acestea și nu rareori le subliniază prin declarațiile lui.” (Dumitriu 1986: 475)

Chiar dacă motivul nebuniei este foarte răspândit în literatura medievală, el reprezintă doar o modalitate de satiră și critică literară. Invocând acest motiv, autorul identifică în text morile de vânt cu urași, țărâncile cu domnițe iar hangii cu niște castelani. Episodul luptei cu morile de vânt pune în lumină intenția primordială a autorului de a ridiculiza și desființa acea literatură care îl înstrăinează pe cititor de realitățile și de cerințele vremii lui, îndreptându-i atenția și îndemnându-l să acționeze într-o direcție fals: aceea a desprinderii de viața reală și a iluziei că ar putea să reinvie un trecut anacronic, ireversibil. Este, în fond, o condamnare sub forma ironiei și a umorului a unei astfel de atitudini, care îl pune pe omul naiv în situații nu numai ridicole, ci și dăunătoare lui și semenilor săi. Punctul de plecare al istoriei lui Don Quijote este dorința autorului de a trezi oroarea cititorilor pentru istoriile închipuite și pline de nebunii din cărțile cavaleștești, după cum aflăm chiar din discuția imaginară a autorului cu un prieten în prolog, în care acesta îi spune:

„scrisul dumitale nu țintește mai sus decât să ruineze autoritatea pe care o au în lume și trecerea de care se bucura în ochii mulțimii cărțile de cavalerie. Într-adevăr, dacă ți-e ținta să dai de pământ cu arsenalul prost alcătuit al cărților ăstora cavaleștești, urâte de atâția și suite în slăvi de și mai mulți, dacă asta țintești, nu la puțin lucru ai țintit!” (*ibidem*: 16).

Pe lângă prolog, autorul denunță nocivitatea acestor romane și în intervențiile lui autoreferențiale, explicate.

Dacă în prima parte a romanului eroul nostru se bucură de o serie de aventuri, în cea de-a doua parte a romanului încercă zadarnic să scape de

imaginea unui don Quijote ficțional. Cel care se hotărăște să-l vindece de această nebunie este un oarecare Sansón Carrasco. El apelează la o metodă inedită și anume se deghizează într-un cavaler rătăcitor și îl provoacă la luptă sperând să-l învingă și să-i ceară drept pedeapsă să se întoarcă acasă și să abandoneze cavaleria. Deși în prima bătălie este înfrânt, Carrasco se întoarce deghizat în Cavalerul Albei Luni și reușește să-l învingă definitiv pe Don Quijote. Nebunia hidalgului persistă și pe patul de moarte, unde, grav bolnav fiind, se hotărăște să devină pastor. Acest lucru nu se mai întâmplă însă deoarece este răpus de boală.

Așa cum a arătat M. Foucault, Don Quijote este eroul și victima asemănării:

„Cu acel dus-întors al lor, aventurile lui Don Quijote trasează limite: în ele sfârșesc vechile jocuri ale asemănării și ale semnelor; aici se înnoadă deja noi raporturi. Don Quijote nu este omul extravaganței, ci mai degrabă pelerinul meticolos care poposește în fața tuturor mărcilor similitudinii. El este eroul Aceluiași. (...) Toată ființa lui nu este decât limbaj, text, foi imprimate, istorie deja transcrisă. (...) Romanele cavalerești au scris odată pentru totdeauna prescripția aventurii sale. (...) Lui îi revine sarcina să înfăptuiască promisiunea cărților. (...) Don Quijote citește lumea pentru a demonstra cărțile. Și nu își acordă alte probe decât reverberarea asemănărilor.” (Michael Foucault 1994: 89).

Don Quijote se proiectează într-o lume ficțională, însă trebuie să rămână fidel textului,

„să-i mențină adevărul. Dar această carte, Don Quijote însuși n-a citit-o și nu trebuie s-o citească, pentru că el, în carne și oase, este chiar cartea. (...) Între prima și a doua parte a romanului, în interstițiul acestor două volume, și numai prin puterea lor, Don Quijote și-a găsit realitatea. Realitatea pe care ne-o datorează decât limbajului și care rămâne în întregime interioară cuvintelor. Adevărul lui Don Quijote nu se află în raportul cuvintelor cu lumea, ci în această subțire și constantă relație pe care mărcile verbale o țes între ele, de la unele la altele. Ficțiunea deziluzionantă a epopelor s-a transformat în puterea reprezentativă a limbajului. Cuvintele s-au închis din nou asupra naturii lor de semne.” (*ibidem*: 90).

Foucault mai observă că în a doua parte a romanului „eroul întâlnește personaje care au citit prima parte a textului și care-l recunosc pe el ca, omul real, ca eroul cărții. (...) devine obiectul propriei povestiri. (...) această carte, Don Quijote însuși n-a citit-o și nu trebuie să o citească, pentru că el, în carne și oase, este chiar cartea” (*ibidem*).

Concluzii

Ironia și fantasticul sunt fenomene diferite, dar care alăturate creează texte cu totul aparte. În basmul cult *Povestea lui Harap-Alb*, autorul creează personaje de excepție prin numele caricaturale ale celor cinci ființe himerice, iar scenele în care aceste personaje fabuloase acționează dau viață unui text cu totul deosebit. Fără îndoială, basmul pe care l-am adus în discuție este un text de o valoare care nu poate fi pusă sub semnul îndoielii, asta deoarece Creangă nu pare a-și fi bătut capul să inventeze povești, iar farmecul poveștilor lui nu stă în invenție. Ceea ce atrage este punerea în scenă, dar și darul rostirii plastice, suculente. *Povestea lui Harap-Alb* este o ilustrare a genialității lui Creangă, un exemplu de operă cultă impregnată cu spirit folcloric.

Textul lui Cervantes reprezintă și el rodul unei munci intelectuale de excepție care aparține epocii Renascentiste. Lucrarea conține numeroase povestiri episodice; în dialogurile dintre Don Quijote și Sancho Panza se regăsesc idei umaniste, monologurile cavalerului oscilează între simplitate, povești și ironie; pe parcursul romanului se întâlnesc numeroase proverbe rostite de Sancho, unele pline de pitoresc, ori enunțuri cu valoare aforistică. Este cunoscut a fi un roman modern, și în același timp, cel mai bun roman cavaleresc. Textul marchează începutul romanului modern. Don Quijote însuși a fost văzut ca un personaj în esență modern, cu o identitate instabilă și ambiguă, un alienat în veșnic conflict cu o lume care nu-l acceptă și pe care nu o poate înțelege. Eroul își afirmă idealurile într-un mod inadecvat, atât la nivelul limbajului, cât și la nivelul conținutului. Limbajul său desprins din romanele citite, e depășit, iar vorbele sale stârnesc uimirea și râsul. Lancea, scutul, coiful, armura devin semnele ridicole ale unor vremuri revoluate, imposibil de reînviat. Protagonistul a fost văzut ca o figură comică, dar și ca un erou tragic, ciocnindu-se dureros de o lume obtuză. *Don Quijote* însă nu este doar o parodie a romanelor cavaleriești, ci și ultimul roman de cavalerie deoarece satira lui Miguel de Cervantes a contribuit în mod decisiv la dispariția acestei literaturi. În acest sens, în literatura spaniolă, după publicarea romanului Don Quijote, nu s-a mai tipărit niciun roman de acest tip. Nu putem afirma faptul că intenția autorului a fost aceea de a duce la dispariția acestui tip de scrieri, însă cert este faptul că a dorit ca prin textul său să ironizeze existența acestei mode literare pe care el o considera nocivă.

BIBLIOGRAFIE

- Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, traducere de Diana Stanciu, Editura Univers, București, 1998.
- Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura Pentru Literatură, București, 1965.
- Călinescu, George, *Studii de literatură universală*, Editura Albatros, București, 1972.
- Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducere de I. Frunzetti și Edgar Papu, Editura Adevărul holding, București, 2011.
- Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie. Povești. Povestiri*, Editura Jurnalul Național, București, 2009.
- Dumitriu, Anton, *Eseuri. Cartea întâlnirilor admirabile*, Editura Eminescu, București, 1986.
- Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Editura Univers, București, 1996.
- Girard, René, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, Editura Univers, București, 1972.
- Jaccard, Roland, *Nebunia*, traducere de Olimpia Berca, Editura de Vest, Timișoara, 1994.
- Ortega y Gasset, José, *Meditații despre Don Quijote*, Editura Univers, București, 1973.
- Roznoveanu, Mirela, *Civilizația romanului*, Editura Albatros, Iași, 1983.
- Todorov, Tzvetan, 1973, *Introducere în literatura fantastică*, București, Univers.
- (de) Unamuno, Miguel, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, traducere de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, Editura Univers, Colecția Eseuri, București, 1973.

TITU MAIORESCU ȘI SINCRONISMUL EPISTEMOLOGIC

Gabriel NEDELEA

Universitatea din Craiova

gabriel.nedelea.macedon@gmail.com

Abstract:

The premise of the present paper is that Titu Maiorescu proves his denunciations and verdicts from *Critice* by epistemological incursions, by recourse to the rational content of research and evolution *forms*, that are bibliographically confirmed in the nineteenth century humanistic disciplines of the Western world. Thus, for Maiorescu, the sitting of the premises does not depend in any way on the reference to a given national background. In fact, the suitability to the object of research (product, phenomenon or cultural event) is the natural consequence of following some general principles and, in particular, the epistemological synchronization.

Keywords: *forms without content, synchronicity, epistemology criticism, modernity*

1. Prolegomene la criticismul maiorescian

Încă din primele sale scrieri, Titu Maiorescu impune în cultura română rigoarea *sincronismului epistemologic*, cu măsuri atât în plan metodologic, cât și în plan deontologic. Asimilarea metodelor, ideilor și teoriilor occidentale, precum și raportarea la piața simbolică a circuitului cultural și academic din Vest reprezintă condiția și scala de evaluare și legitimare a scrierilor estetice și a acelora științifice autohtone. În acest sens, la originea fundamentării sincronismului pentru care pledează, autorul lucrării *Diracția nouă în poezia și proza română* (1872) formulează următoarea deviză:

„Căci la noi, cari suntem vecini cu o cultură superioară, *orice întrebare de știință este mai întâi de toate o întrebare de conștiință*: întâi, să studiem materia despre care scriem, într-atât, încât nici unul din principiile fundamentale la care a ajuns Europa cultă să nu ne fi rămas ascuns, așadar, să ne aflăm la nivelul culturii în acea privință sau, cu o expresie franceză, să fim în *curentul* ei [s.n.]// (...) Cele două însușiri despre care vorbirăm acum se găsesc în mii de cărți germane, englezești și franceze, sunt chiar regula autorilor științifici în țările Europei culte. La noi, însă, sunt excepție, și o excepție așa de rară, încât ele

singure au fost în stare de a marca o adevărată direcție nouă, în opoziție cu cea obișnuită până acum.” (Maioreescu 2000, p. 199).

A doua „datorie de conștiință”, ce-i revine temerarului în *proza* (cercetarea) *științifică* (umanistă) de la noi, conține, după cum reiese din recomandarea lui Maioreescu, primul demers demistificator din critica românească: „să avem destulă iubire de adevăr pentru a spune cu sinceritate ceea ce am aflat, în bine sau în rău” (*ibidem*), exemplificând prin curajul lui George Panu de a merge „în contra părților fantastice din istoria, de altminteri interesantă, a d-lui Hasdeu” (Maioreescu 2000, p. 199). În aceeași ordine de idei, pe parcursul scrierii *În contra direcției de azi în cultura română* (1866), atrage atenția asupra tendinței de afundare mitologizantă din cultura română, prin verdicte ca: „(...) și astfel începe demonstrarea istorică a romanității noastre cu o falsificare a istoriei”, „Și, astfel, gramatică română începe cu o falsificare a filologiei”.

Astfel, autorul *Criticelor* a inițiat un proces de deromantizare a disciplinelor umaniste (filologie, filosofie, drept, istorie etc.), într-un moment în care tânăra cultură română se lansase în proiecte enciclopediste tributare idealismelor din prima jumătate a secolului al XIX-lea (prelungite, sub diferite forme, până astăzi), începute de pașoptiști, urmând să aibă apogeul în opera lui Bogdan Petriceicu Hasdeu.

Maioreescu își începe asaltul *critic*, de factură iluministă și – în mod organic – de deschidere modernă, printr-o *interogare a actualității*. Deși nu pare nicio clipă interesat de istorie, criticul caută să fixeze *istoricitatea* prezentului, adecvările formei la fond, dar și ale fondului la formă, configurările forțate și disjuncțiile dintre cele două dimensiuni. Prin *critica* sa evidențiază și acuză forțele divergente exercitate asupra raporturilor dintre formă și fond atât de intelighenția vremii (producătoare de discursuri ideologice), cât și de clasa politică propriu-zisă (creatoare de instituții).

În abordarea și urmărirea gândirii lui Titu Maioreescu trebuie ținut cont de faptul că există mai multe etape în care ideile sale se coagulează și generează forme teoretice, didactice și/ sau ideologice/ politice. Aceste etape nu întrerup și nu schimbă în mod radical cursul fundamentărilor maioresciene, ci marchează succesiunea planurilor în care sunt afirmate și aplicate. Sorin Alexandrescu atribuie *Junimii* și, în egală măsură, liderului său *ideolog*, cum îl numește pe Titu Maioreescu, strategia „de a pune la punct un sistem de echivalență și de transformare reciprocă a științei (*savoir*) în putere (*pouvoir*)”, (Alexandrescu 1999, p. 52), ajungând să o definească drept „grup de presiune”. Observația se verifică numai în parte, pentru că există o primă fază a *criticelor* în care Maioreescu se plasează într-o zonă neutră ideologic, de angajament pur epistemologic și teoretic, atitudine la care va recurge,

episodic, în scrierile din toate perioadele. Sigur, inclusiv prin refuzul modernizării rapide și *mimetice* și prin invocarea (punerea în discurs a) necesității *fondului* el își va înscrie ideile într-o ideologie, ce a trecut și trece drept de factură pur conservatoare. Însă eroarea de interpretare (la mai toți exegeții săi, dar și la maioreșcenii declarați) vine din neglijarea planurilor pe care le angrenează în construirea fondului. Când în preocupările sale nu mai primează evaluarea estetică și/ sau epistemologică/ metodologică, fundamental devine planul pedagogic/ didactic, de unde și proiectele sale de reformare a învățământului, dar și importanța pe care o dă dimensiunii pedagogice în genere, după cum voi arăta pe parcursul acestei lucrări.

Cărturarul Titu Maiorescu nu a „trădat” în sensul pe care Julien Benda l-a dat acestui termen, ci, sistematic și consecvent, și-a pregătit și premeditat acțiunile cu instrumente pur *teoretice*, evitând, pe această cale, „jocul pasiunilor politice”. Face parte, astfel, din rândul aceluia care ca „moralști convinși, analiști ai ciocnirii dintre egoismele omeniești, predicau adoptarea, sub numele de omenie sau de dreptate, a unui principiu abstract, superior și de-a dreptul opus acestor pasiuni, cum au făcut de pildă Erasmus, Kant [cel pe care-l urmează în mod esențial] sau Renan” (Benda 2007, p. 60). Îl vor preocupa constituirea unei *comunități de idei* și mecanismele înfăptuirii unei *comunități de gust*, după cum reiese și din pozițiile sale canonizante, întotdeauna în baza postulatului potrivit căruia „numai acea idee și acea simțire care prin coprinsul ei și din chiar izvorul ei s-a înălțat peste interesul strâmt al individului și a găsit în capul celui ce o produce acel prisos al concepțiunii care îi dă valoarea universală”, după cum scrie în *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare* (Maiorescu 2000, p. 431), pentru că „prin negura egoismului nu străbate lumina adevărului, nici căldura frumosului” (Maiorescu 2000, p. 432).

De altfel, Sorin Alexandrescu distinge în interiorul *Junimii* trei tipuri diferite de concretizare a ideilor, descriind acțiunea junimiștilor pe trei nivele distincte: „(...) mi-am dat seama de existența unor strategii comune, de grup, la «Junimea», dar și de existența mai multor grupuri, «cercuri interioare» ierarhic constituite, care produc discursuri și programe diferite. Mai mult, se poate vorbi de apariția la «Junimea» a omului politic (mă gândesc la Petre Carp), a ideologului (Maiorescu) și a intelectualului (Eminescu) ca tot atâtea roluri sociale *distincte* (...)” (Alexandrescu 1999, pp. 10-11). Observația are calitatea de a evita o lectură alterată de apropierea (până la confuzie la cei mai mulți exegeți) ideilor și principiilor celor trei figuri centrale ale Junimii. Însă s-ar susține mai degrabă o identificare a tipologiei intelectualului cu Maiorescu și a ideologului cu Eminescu, cel din publicistică. Atât pozițiile doctrinare, cât și cele politice sunt filtrate și asumate de Maiorescu printr-un temeinic examen epistemologic,

problematizate și verificate cu suportul bibliografiilor dintr-un spectru larg de domenii: logică, filosofie, psihologie, drept, pedagogie, istorie etc.

2. Natura și dinamica *fondului* maiorescian

Fondul maiorescian consistă într-un nucleu de idei filosofice care impun, prin universalitatea lor și raporturile virtuale dintre ele, disciplină metodologică, deontologie a *cercetării*, artă pedagogică și, sub supravegherea acestora, creativitate*.

Nu există niciun paragraf în care autorul pornit *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868) să postuleze necesitatea unei tradiții, să echivaleze *fondul* cu *tradiția*. *Critica* se naște ca practică filosofică și reprezintă îndemnul iluminist, pentru individul român angajat în activități culturale și/ sau științifice, al *ieșirii din minorat*, atât de „senin” formulat de Kant. Pe de o parte, *fondul* se cerea *descoperit*, atât cât era în „civilizația” românească, însă, pe de altă parte, se cerea *creat*, prin acte individuale („neegoiste”), și/ sau colective/ instituționale. Maiorescu nu refuză sub nicio formă modernitatea, ci conștientizează și recomandă metabolizarea modernității, prin argumente care ies din spectrul conservator. Unul dintre principalii doctrinari ai liberalismului autentic, Friedrich A. Hayek, remarcă, în *Constituția libertății*, că „nu toate rezultatele dezvoltării istorice a Occidentului ar trebui transplantate în alte medii culturale; oricare ar fi tipul de civilizație ce va lua naștere, în final, în regiunile aflate sub influența Occidentului, ea ar putea căpăta forme mai potrivite dacă este lăsată să crească, decât dacă este impusă de sus” (Hayek 1998, p. 27). Or Maiorescu pretinde tocmai angajarea în deliberarea procesului de modernizare prin *criticismul* său, contribuind decisiv la instituirea sa naturală.

Inerent căutării *fondului*, impulsul critic se înscrie în sfera activităților care-l *construiesc*, iar *Observările polemice* asigură condițiile și terenul pentru astfel de lucrări:

„De la sine nu se îndreptează nimic în capetele unei generațiuni; căci orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere, și datoria de a afla adevărul și de a combate eroarea se impune fără șovăire fiecărui om care nu se mulțumește cu existența sa privată de toate zilele, ci

* În perpetuarea comprehensivei sintagme *formele fără fond* s-au petrecut erori și manipulări care vor face obiectul unei discuții aparte, această expresiei cu bătaie epistemologică lungă fiind deturnată din varii calcule ideologice de către *establishment*-ul criticii interbelice și chiar postbelice. În principalul paragraf, din *În contra direcției de astăzi în cultura română*, Maiorescu nu invocă inadecvarea la un fond dat – arhaic/ etnologic, ci absența unei pregătiri sistematice și instituționalizate a indivizilor care urmau să formeze „personalul” sistemului instituțional modernizat.

mai are o coardă în sine, ce răsună la fericirea și la nefericirea națiunii în care s-a născut” (Măiorescu 2000, p. 157).

Măiorescu nu acceptă niciun compromis sub alibiul contextului, respinge pretextul „epocii de tranziție” – prin care societatea românească trecea la toate nivelele sale.

Fondul nu apare, în *Critice*, niciodată ca un *dat* care se cere scos din ascundere prin *rememorare* (istorică și istoriografică, ori prin reducții antropologice), ci e conturat ca un proiect, desfășurat fie ca metodă de structurare și afirmare, fie ca angajament pedagogic, fie ca act politic, fie ca proporție didactică a întreprinderilor constitutive, inclusiv constituționale. Prin teoretizările și acțiunile sale, Măiorescu politicește, ceea ce – într-o ierarhie a dimensiunilor scrierilor sale – precede ideologizarea, pe care, eventual, o pregătește. La originea demersurilor se află, mai întotdeauna, o problematizare epistemologică și/ sau o idee didactică. O notă, paradigmatică în acest sens, din 1870, întâlnim în jurnal, relevând un mod de justificare și fondare a adoptării principalei *forme* juridice și politice:

„De altminteri, Constituția trebuie concepută și ca o școală de exercițiu pentru popor. Întrebare: este ea acum nepotrivită și rea pentru noi? Răspuns: da. Însă întrebarea: obligă ea, cu timpul, poporul să reflecteze asupra lui însuși, fiindcă acum gândește atât de rău și îi îngăduie, apoi, poporului pe cale de a se maturiza, mai mult decât oricare altă constituție, să se ridice prin propriile-i puteri? – Și eu cred că da. Și în această măsură e bună./ Și plebiscitul francez a apărut timp de 18 ani drept un mijloc despotice. Însă acum s-a dovedit a fi, dintr-o dată, un mijloc progresist.” (Măiorescu 2013, p. 179).

Așadar, Constituția (de la 1866) îi apare ca o *formă* ce generează *fond*, ca text formator – în cazul societății și culturii din România celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea – prin care se pot exersa și atinge noi nivele de civilitate/ civilizație. Remarca lui Măiorescu nu-i „întâmplătoare”, cum credea E. Lovinescu, și nici izolată, ci conformă afirmațiilor, cu un caracter mult mai general, din *În contra direcției de astăzi în cultura română*.

E. Lovinescu a intuit, în siaj măiorescian, că „primejdioasă nu e numai lipsa de fundament a acestor aparențe, ci lipsa conștiinței nevoii de un fundament” (Lovinescu 1972, p. 191), însă distincția care-i scapă, interpretând și structurând ideile măioresciene, e cea dintre adaptarea formelor la „nevoi”, nu la „fondul său etnic”.

Măiorescu e preocupat să nu se „întârzie” fondul, care, „neatârnat de ele [formele sterile], s-ar putea produce în viitor”. Îl interesează, așadar, acele forme fertile, care produc fond, ceea ce aștepta de la întâlnirea

românilor cu „disciplina” Constituției, după cum am văzut, dar și de la legi, precum cele din „Reforma învățământului” pe care avea să o propună.

În același regim intră inclusiv importul metodologic la care recurge, având ca bază logica și, în background, filosofia kantiană. Criticul e foarte scrupulos, de-a lungul întregii vieți, în întocmirea bibliografiilor, orientate cu precădere spre metodologii, aspect care poate fi introdus, de asemenea, în rândul căutării *formelor fertile*.

3. Concluzie

Pentru (re)interogarea actualității ideilor maioreștiene e necesară o regândire a raporturilor dintre formă și fond existente în scrierile autorului, raporturi oglindite și asupra concepțiilor sale despre modernizare și cultură. Atribuirea unei perspective dogmatic-conservatoare, printr-o lectură colectivă a textelor maioreștiene cu cele ale lui Mihai Eminescu și cu cele ale lui Petre P. Carp pe tema *formelor fără fond*, a deturnat, de cele mai multe ori, reactualizarea principiilor maioreștiene și a strategiilor de fundamentare și adecvare a teoriei la practica pedagogică și politică.

BIBLIOGRAFIE

- Alexandrescu, Sorin. 1999. *Privind înapoi, modernitatea*. București: Editura Univers.
- Benda, Julien. 2007. *Trădarea cărturarilor*. Traducere de Gabriela Creția. București: Editura Humanitas.
- Hayek, Friedrich A. 1998. *Constituția libertății*. Traducere de Lucian Dumitru Dîrdală, Iași: Editura Institutul European.
- Lovinescu, E. 1972. *T. Maiorescu*. București: Editura Minerva.
- Maiorescu, Titu. 2000. *Critice (1866-1907)*. Ediție îngrijită de Dominica Filimon, Studiu introductiv de Dan Mănuță. București: Editura Elion.
- Maiorescu, Titu. 2013. *Opere – I. Jurnal*. Ediție critică coordonată de Bogdan Dascălu, Text stabilit, traducere, nota asupra ediției, note, glosar și indice de Ana-Maria Dascălu și Bogdan Mihai Dascălu. București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.

THE IMPACT OF IMPERIALISM AND COLONIALISM IN JOSEPH CONRAD'S NOSTROMO

Flavian PALADE

PhD Student, Faculty of Letters, University of Craiova
flavian.palade@yahoo.com

Abstract:

The purpose of the current paper is to present the economic, political and social effects of imperialism and colonialism in the novel called *Nostromo* written by Joseph Conrad. This depicts the establishment of modern capitalism in the fictional country of Costaguana situated in South America. Throughout *Nostromo*, Joseph Conrad makes use of the force of diplomatic language to criticize the European and North American involvement in the less-developed parts of the world such as Latin America. He denounces the benevolent intentions of western countries which are primarily interested in pursuing their economic goals in this region by using the labour force of the native population in order to obtain important financial benefits. Moreover, they take advantage of the local leaders' lack of morality and bribe them so as to be able to exploit the land's natural resources.

Keywords: *Imperialism, Colonialism, silver, material interests, moral degradation*

1. Defining Imperialism and Colonialism

In order to have a better understanding of the concepts of imperialism and colonialism and the way they are dealt with in the above mentioned work, it is necessary to provide some of the most comprehensive definitions given to these notions throughout the history. To begin with, it should be mentioned that Longman Webster English College Dictionary describes imperialism as "*the policy, practice, or advocacy of extending the power and dominion of a nation, especially by territorial acquisitions or by gaining indirect control over the political or economic life of other areas.*" (Longman Webster English College Dictionary 1984)

A second definition of imperialism makes reference to the purpose and the condition of British imperialism

"the policy of extending the rule or authority of an empire or nation over foreign countries either by direct acquisition of territory, or by indirect

controls of economic or political life; the policy of acquiring and holding colonies and dependencies; in British history, the policy of so uniting the separate parts of an empire with separate governments as to secure for certain purposes virtually a single state." (New Webster's Dictionary of the English Language 1971)

The founder of the academic field of postcolonial studies, Edward Said argues about imperialism that

"in Europe itself at the end of the nineteenth century, scarcely a corner of life was untouched by the facts of empire; the economies were hungry for overseas markets, raw materials, cheap labour, and hugely profitable land, and defence and foreign policy establishments were more and more committed to the maintenance of vast tracts of distant territory and large numbers of subjugated people." (Said 1993)

According to the English economist, social scientist and critic of imperialism, John A. Hobson, colonialism is considered to be

"a natural overflow of nationality and the test of colonialism is the power of colonists to transplant the civilization they represent to the new natural and social environment in which they find themselves." The author claims in his book called *Imperialism: A Study* that *"theoretically, one of the aims of colonialism is to represent true European civilization in a distant territory but practically there has always been a conflict between the colonial deeds and the imperial ideas."* (Hobson 1902)

In *The Expansion of England in the Nineteenth Century*, John Seeley depicts imperialism and colonialism as such:

"When a State advances beyond the limits of nationality its power becomes precarious and artificial. This is the condition of most empires, and it is the condition of our own. When a nation extends itself into other territories the chances are that it cannot destroy or completely drive out, even if it succeeds in conquering them. When this happens [...] the subject or rival nationalities cannot be properly assimilated, and remain as a permanent cause of weakness and danger." (Seeley in Boehmer 1961)

2. The influence of the occidental business interests

The action of the novel *Nostramo* takes place in Sulaco, a harbour town which is the capital of the Occidental Province of Costaguana. The political environment of Costaguana is characterised by endless conflicts

and revolutions provoked by numerous military factions which dispute their supremacy. Concerned with imposing a state of political stability, the European imperial powers and the United States decide to support the regime of the president don Vicente Ribiera who is supposed to help them implement their projects.

The story revolves around the San Tome silver-mining concession owned by Charles Gould, a native Costaguanero of English descent, but funded by a wealthy American businessman living in San Francisco. The extraordinary financial potential of the mine represents the reason for the outburst of a civil war between the revolutionary movement commanded by general Montero and the representatives of the foreign party. The fight for the silver's possession brings to surface all the flaws of the Costaguanese society that is dominated by corruption and greed. Almost all characters are under the maleficent influence of silver which finally leads to their moral degradation.

In the following paragraphs, an analysis of the most meaningful and expressive examples of diplomatic phrases related to imperialism and colonialism used by Conrad in his novel is going to be made. A central theme in *Nostromo* consists in the influence of the occidental business interests represented in Costaguana by the Oceanic Steam Navigation Company and the National Central Railway. These English enterprises have the declared purpose of bringing progress and development in Sulaco and other remote territories of the country. This process of emancipation involves introducing "*more steamers, a railway, a telegraph cable - a future in the great world which is worth infinitely more than any amount of ecclesiastical past.*" (Conrad 1960) These elements of technology are intended to make trade and transport easier and more profitable.

The western companies would also contribute to the modernization of the country by bringing well-trained engineers and specialized equipments which would transform Sulaco into an "*outpost of progress*". As described by the Dictator of Costaguana, Senor don Vicente Ribiera, the foreigners "*dug the earth, blasted the rocks and drove the engines for the progressive and patriotic undertaking*". (ibidem) This phrase is used to refer to the building of a great railway line in a mountainous area which is considered to be a highly important project of infrastructure. Sir John, known as "*the man of the railways*" is said to have a very close cooperation with the board of the Oceanic Steam Navigation Company and their joint efforts have as an aim "*the good of the Republic*". Hence, it seems that all the major projects carried on by the Europeans in Costaguana are part of a charitable campaign. Actually, behind the noble civilizing goals claimed by the imperial powers there are a lot of hidden economic interests that serve to making them more and more prosperous.

In order to put into practice their ambitions of controlling the exploitation of the natural resources of the Occidental Province and to secure the large investments made into the country, the European and American businessmen decided to support don Vincente Ribiera as President of Costaguana. This fact is demonstrated by the following assertion

“After all he was their own creature — that Don Vincente. He was the embodied triumph of the best elements in the State. These were facts, and, unless facts meant nothing, Sir John argued to himself, such a man’s influence must be real, and his personal action would produce the conciliatory effect he required”. (ibidem)

The President-Dictator’s role is to put an end to the numerous revolutions that took place in the recent history of the state and assure the necessary conditions for the well-functioning of the country’s institutions.

An extremely important character of the novel is Charles Gould, a third-generation English immigrant who is the chief administrator of the San Tome silver mine. The Gould family played a significant role in the history of Costaguana as one of Charles’ uncles had been the president of the province of Sulaco, but he was executed by the order of the cruel tyrant Guzman Bento. The fact that his uncle fought for the cause of the Spanish noble families currently called Blancos determined them to consider Charles a trustful and highly respectable person and also perceive him as a leader and spokesperson of their ideals. As a confirmation of this statement, it stands the following quotation *“With such a family record, no one could be more of a Costaguanero than Don Carlos Gould; but his aspect was so characteristic that in the talk of common people he was just the Inglez — the Englishman of Sulaco”.* (ibidem)

Although his family’s past and his excellent command of Spanish and the native Indian language entitle him to be regarded as a true Costaguanero, Charles Gould’s physical appearance betrays his origins.

“It astonished you to hear him talk Spanish (Castillan, as the natives say) or the Indian dialect of the country-people so naturally. His accent had never been English; but there was something so indelible in all these ancestral Goulds — liberators, explorers, coffee planters, merchants, revolutionists — of Costaguana, that he, the only representative of the third generation in a continent possessing its own style of horsemanship, went on looking thoroughly English even on horseback”. (ibidem)

Beyond the visible physical traits, this passage makes reference to the innate moral features specific to English people possessed by Charles.

Among these, it can be mentioned his hypocritical attitude towards the subjugation of the indigenous people who are seen as mere tools used in order to gain large sums of money. This leads to the conclusion that Gould serves at the interest of the English companies and that he promotes their businesses into the region.

3. The corrupting power of silver

The San Tome silver mine has represented from generation to generation the most valuable property found on the territory of the Republic of Costaguana. The illusion of possessing such an important source of wealth has given birth to numerous disputes between people who dreamt of being in charge of its exploitation. In addition to this, the mine is said to have acquired a universal meaning being considered “*an object of intense material desire, however tainted its inner value is, whatever the injustice, persecution and outrage that the mine ordains*”. (Panichas 2002) The above mentioned statement of the American literary critic, George Panichas, suggests that human beings can be easily corrupted by the possibility of becoming rich overnight and they are willing to give up to their principles and standards of morality if this guarantees them a luxurious life.

The evolution of the silver concession has been particularly influenced throughout the time by the continuous political struggle that characterized the country. Governments changed with an incredible frequency and at a certain point one of them decided to give the mine in perpetual concession to Charles Gould's father. For him, this event represented the worst thing that could possibly happen because in exchange he was forced to pay at once to the Government a sum equivalent to the estimated output of the mine for the next five years which almost ruined the poor man.

Mr. Gould, senior, was disgusted by the way the successive governments treated the citizens. The following quotation describes accurately the state of the Costaguanese society in his time “*Everybody around him was being robbed by the grotesque and murderous bands that played their game of governments and revolutions after the death of Guzman Bento*”. (Conrad 1960) The politicians practiced a system based on bribery and greed that did not allow the honest merchants to develop their businesses. Because of this state of facts, he asked his son who was studying in Europe not to claim his inheritance in Costaguana.

For Charles Gould the letters sent by his father had the opposite effect that the one intended. He had become increasingly interested in unveiling the mystery that surrounded the mine and this motivated him to follow his studies in mining engineering in order to be prepared to run such an

important enterprise. Once he takes the lead of the silver mine, this is transformed into his main preoccupation and gradually becomes the object of his fascination dedicating all his energy and time to turning it into a “*serious and moral success*”. According to George Panichas, the San Tome mine is perceived by Charles as the embodiment of power- “*power over material things; power into which to pour one’s deepest passion, belief, thought, energy; power to defy all limits, human and divine*”. (Panichas 2002) The perspective of having boundless power and wealth morally corrupts the young Gould and estranges him from his wife, Emilia.

In spite of his thorough education in mining, Charles needs financial support from an American businessman called Mr.Holroyd who can help him to make the mine work again and produce a substantial profit. This extremely influential person is known to be “*at the head of immense silver and iron interests*” as he runs a very important investment fund having its headquarters in San Francisco. (Conrad 1960) The great financier is deeply impressed by the determination and steadfastness showed by Charles for the purpose of resurrecting the San Tome mine. In order to achieve this aim he is willing to reach a compromise with Mr.Holroyd who agrees to finance the project of the silver concession because he regards it as a very challenging business opportunity. This deal is obviously based on pure selfish purposes as the two partners need each other’s resources for their own benefit.

The partnership between Charles Gould and Mr.Holroyd that has as a goal the rehabilitation of the silver concession from the Occidental Province of Costaguana transforms the mine into a “*symbol of relentless foreign exploitation and the pursuit of power and profit and influence*”. (Panichas 2002) The growth and prosperity of the mine are the result of the native population’s exploitation by the representatives of the imperial powers namely Great Britain and the United States. The moral degradation of the whole Costaguanese people that is divided into numerous groups which initiate a great number of revolutions in order to lay their hands on the enormous fortune hidden in the mountain represents one of the novel’s main subjects.

Moreover, it is worth emphasizing the extraordinary capacity of altering personalities that silver has. First of all, it exerts an occult influence on Charles Gould who practically becomes obsessed by running the mine and because of this he isolates himself and neglects his faithful wife, dona Emilia. The brave Capataz de Cargadores called Nostromo also falls under its spell and tries to keep secret the place where the silver is buried in his attempt of retrieving it and selling it in various international harbours. One of the rebels’ leaders, colonel Sotillo is driven mad by the possibility of possessing the silver and does everything he can in order to find out where it is hidden. The only character that is not interested by the silver’s destiny is

Emilia who refuses to know its location even when Nostromo wants to reveal it to her in the last moments of his life. (Johnson 2010) For the European officials living in Costaguana, the silver mine is of utmost importance because their entire activity depends on the extraction of this precious metal which is transported on the National Central Railway to the Oceanic Steam Navigation Company's building located in the harbour of Sulaco for final shipment to Holroyd's headquarters in San Francisco.

The silver mine is frequently referred to by Conrad using the phrase "*Imperium in imperio*" which is meant to underline the immense economic and political power acquired by this business enterprise and the inherent disputes generated around it. The Gould concession no longer represents only a way of making huge profits, but also plays a role in the reconfiguration of the country's borders as it is going to be seen later in this work.

Through the following statement, Charles Gould proves that he supports the classic arrogant idea of the Europeans who want to impose their will over other peoples for their own good

"What is wanted here is law, good faith, order, security. . . I pin my faith to material interests. Only let the material interests once get a firm footing, and they are bound to impose the conditions on which alone they can continue to exist. That's how your money-making is justified here in the face of lawlessness and disorder. It is justified because the security which it demands must be shared with an oppressed people. A better justice will come afterwards. That's your ray of hope." (Conrad 1960)

A key-phrase that appears several times throughout the novel is "*material interests*". This reflects perfectly the main reason for the presence of British and American companies in such a remote part of the world. Their unique concern consists in maximizing the benefits from the exploitation of the natural resources found in these territories. (Enotes 2017)

In the seventh chapter of *Nostromo*, there is an extremely relevant proof of the corruption and greed specific to the Costaguanese society and especially to the government officials for whom the only recognized authority is the bribe. In a conversation with the Sulaco political chief, Charles mentions about having sent a memorial to the Minister of Interior with reference to the building of villages in the mine's vicinity and that he also counts on the local leader's favourable conclusions. After receiving the adequate amount, the Excellency changes dramatically his tone and starts praising Gould's qualities

“Ah, Don Carlos! What we want is advanced men like you in the province. The lethargy — the lethargy of these aristocrats! The want of public spirit! The absence of all enterprise! I, with my profound studies in Europe, you understand —” This type of speech in the given context clearly demonstrates the lack of morality of the provincial autocrat who is able to say everything he believes his interlocutor wants to hear. (Conrad 1960)

As the San Tome mine’s influence rapidly increases and it becomes the main source of wealth in the whole country, all governmental functionaries wish to come to Sulaco because it is well known the system of bribes that revolves around Gould’s concession

“The great of the earth (in Sta. Marta) reserved the posts in the old Occidental State to those nearest and dearest to them: nephews, brothers, husbands of favourite sisters, bosom friends, trusty supporters — or prominent supporters of whom perhaps they were afraid. It was the blessed province of great opportunities and of largest salaries; for the San Tome mine had its own unofficial pay list, whose items and amounts, fixed in consultation by Charles Gould and Senor Avellanos, were known to a prominent business man in the United States, who for twenty minutes or so in every month gave his undivided attention to Sulaco affairs.” (ibidem)

Charles Gould and Senor Jose Avellanos, a very close confidant of him made a list of dignitaries who had to receive regularly a certain amount in order to ensure a smooth functioning of the silver consignments. The list was agreed by the American financier, Mr. Holroyd who was used to this kind of practices because he encountered them in several countries.

4. Nationalist movement vs Imperial powers

As previously mentioned, the last decades of Costaguana’s history were marked by a continuous political and social turmoil which determined don Jose Avellanos to yearn for *“peace, prosperity, and (as the end of the preface to*

“Fifty Years of Misrule” has it) *“an honourable place in the comity of civilized nations.”* In this last phrase the Minister Plenipotentiary, cruelly humiliated by the bad faith of his Government towards the foreign bondholders, stands disclosed in the patriot.” In spite of the great hardships he had to undergo in the time of the tyrant Guzman Bento, Avellanos who was reputed to be a *“a statesman, a poet, a man of culture, who had represented his country at several European Courts”* maintained his confidence about the

possibility of his country to regain its dignity and occupy a well-deserved prestigious position among the democratic nations. (ibidem)

Although his age did not allow him any more to involve physically in the political battle in Santa Marta, the administrative capital of Costaguana, Senor Avellanos decided to use his influence and connections in order to support the establishment of the regime led by don Vincente Ribiera who was conferred a five-year mandate meant “*to establish the prosperity of the people on the basis of firm peace at home, and to redeem the national credit by the satisfaction of all just claims abroad.*” (ibidem) This is a clear example of diplomatic statement which shows that Don Jose believed in the beneficent effects of a good relationship with the western powers and considered the Costaguanese government should comply with the requirements of the foreign states that could bring important investors and consequently progress and wealth to the local people.

The fact that the Ribierist government also benefited from the help of the great financier, Mr.Holroyd, is demonstrated by the following passage “*In the confidential communications passing between Charles Gould, the King of Sulaco, and the head of the silver and steel interests far away in California, the conviction was growing that any attempt made by men of education and integrity ought to be discreetly supported.*” (Conrad 1960) Obviously, the quotation above reveals that the implication of a foreign businessman in the election of a new Costaguanese president was not accidental and it had as a motivation the desire of getting rid of the immoral habits of the former governments that almost ruined the country. On the other hand, it should be highlighted that Mr.Holroyd was mostly concerned by the future development of the mine and it was into his own interest to have a trustful person in the highest political position that he could rely on whenever he needed.

The peaceful atmosphere brought into the country by don Vincente Ribiera is suddenly interrupted by a military insurgency led by general Montero, the Minister of War in the Ribierist government. He and his brother start organizing an army and manage to gather more and more partisans by spreading lies and false promises to the population and all these actions are supposed to be in the name of a patriotic ideal. They blame Ribiera for allowing European companies come to Costaguana and exploit the land’s resources by using the local workforce and then take the profit back to their home countries.

A significant role in the upcoming events is played by Martin Decoud, a native Costaguanero whose family moved to Paris a long time ago where he “*studied law, dabbled in literature and hoped now and then in moments of*

exaltation to become a poet like that other foreigner of Spanish blood, Jose Maria Heredia.” (ibidem) His articles on European affairs are published on a regular basis in the *Semenario*, the main newspaper in Santa Marta so it is clear that he is fully aware of the political and social reality in Costaguana.

After a pretty long period in which he did not visit his home country, Martin receives a letter from Senor Jose Avellanos who asks him to join the cause promoted by a group of Spanish noble families which consists in transforming Costaguana into a free and democratic state. The young journalist’s decision of contributing to the fulfilment of this desideratum is strongly influenced by his long-time love for don Avellanos’ daughter, Antonia, an intelligent and powerful woman born in Europe and educated in England.

Senor Avellanos is deeply impressed by Martin Decoud’s arrival to Costaguana and considers him to be an example for the young generation that should be stimulated to support the liberal political movement run by the ancient Spanish aristocracy which aims to accomplish the country’s regeneration. The next passage stands as a proof to this conviction

“Don Jose, meantime, continued his praises. Every accession added to public confidence, and, besides, what an example to the young men at home from the brilliant defender of the country’s regeneration, the worthy expounder of the party’s political faith before the world!” In addition to the appreciation showed by don Jose and Antonia, Decoud is also offered the position of chief editor of the *Porvenir* newspaper whose purpose is to *“voice the aspirations of the province”* in contrast with the claims of the revolutionaries led by General Montero and his younger brother, Pedrito called *“the guerrillero”*. (Conrad 1960)

The main motivation for Martin’s efforts of defeating the rebels is represented by his true and profound love for Antonia Avellanos. According to his own confessions, he has *“no patriotic illusions”*, but *“only the supreme illusion of a lover.”* Although all his actions are intended to save Sulaco from Pedro Montero’s army and avoid the fall of the town into anarchy, the young journalist is realistic and knows that it is almost impossible to save Antonia because her patriotic convictions would not allow her abandon her father and people in the middle of a military and political crisis. (Panichas 2002)

Decoud together with dona Emilia Gould, the wife of the San Tome mine’s chief administrator and don Jose Avellanos and his daughter, Antonia participate to the departure of the Sulaco troops commanded by general Barrios to Cayta where they have to fight against the revolutionary army of general Montero. After the ceremony organized on this occasion is

over, the previously mentioned protagonists visit Giorgio Viola, an exiled Italian revolutionary who once fought alongside Garibaldi and who currently owns an inn in Sulaco and has two daughters, Linda and Giselle. The inn is the meeting place of many English engineers working for the railway company and Martin Decoud is astonished to see that all of them are convinced supporters of the Ribierist regime. The journalist is particularly impressed by a young engineer's speech and says that his devotion to the Costaguanese cause symbolizes the interest that the Europeans take in the land resources of the South American country "*The natural treasures of Costaguana are of importance to the progressive Europe represented by this youth, just as three hundred years ago the wealth of our Spanish fathers was a serious object to the rest of Europe — as represented by the bold buccaneers.*" (Conrad 1960)

On their way back to the Gould house, Martin Decoud opens the subject about the unlucky fate of the Costaguanese people that keeps being tormented by numerous internal conflicts caused by the impossibility of the various parties which dispute their supremacy to reach an agreement and impose a coherent system of government. He laments the fact that the foreigners take advantage of these weaknesses and he argues that sooner or later the incredible wealth of the nation will vanish

"Now the whole land is like a treasure-house, and all these people are breaking into it, whilst we are cutting each other's throats. The only thing that keeps them out is mutual jealousy. But they'll come to an agreement some day — and by the time we've settled our quarrels and become decent and honourable, there'll be nothing left for us. It has always been the same. We are a wonderful people, but it has always been our fate to be"— he did not say "robbed," but added, after a pause — "exploited!" (ibidem)

In a private conversation, Decoud explains to Antonia that the best solution for the Occidental Province would be to separate from the rest of the Republic as its vast territory and riches would be enough for it in order to successfully self-govern. Moreover, Martin claims that in spite of his activity as a Blanco journalist in favour of the liberal cause initiated by don Jose, he cannot call himself a patriot because he does not have this kind of beliefs and everything he does is in the name of his love for her. In addition to this, the young journalist criticizes the overuse of the term "*patriotism*" which acted as a disguise for many robberies and atrocities committed by several factions. Antonia replies that the so-called "*great cause*" which represents the ideal of his father's political movement is intended to restore the true meaning of "*patriotism*". "*But we are labouring to change all that,*"

Antonia protested. *“It is exactly what we desire. It is our object. It is the great cause. And the word you despise has stood also for sacrifice, for courage, for constancy, for suffering.”* (Conrad 1960)

The phrase *“the great cause”* appears frequently throughout *Nostromo* and symbolizes the fight for the restoration of Costaguana’s glorious past. It is one of the main driving forces of the novel as a great part of the action is motivated by the desire of achieving a series of fundamental rights such as freedom, economic independence and democracy. Trying to convince dona Emilia Gould to support a secession of the province of Sulaco from the other regions of Costaguana, Martin Decoud argues that *“The Great Cause may be served here, on the very spot of its inception, in the place of its birth, Mrs. Gould.”* (ibidem)

5. The silver-saving mission and the secessionist plan

As the threat of the insurgent troops commanded by colonel Sotillo that are heading towards Sulaco increases, Decoud devises a plan to get a huge amount of silver out of the country by loading it into a lighter and then sending it to an Oceanic Steam Navigation Company steamer so as to be delivered to Mr. Holroyd. The *“great personage”* living in the United States is the usual beneficiary of the silver extracted from the San Tome mine. In order to succeed in their attempt of transforming Sulaco into an independent country, Decoud, Mr. and Mrs. Gould and Antonia realize they need the help of Mr. Holroyd

“The thing was to make him present the affair to Holroyd (the Steel and Silver King) in such a manner as to secure his financial support.” “And as long as the treasure flowed north, without a break, that utter sentimentalist, Holroyd, would not drop his idea of introducing, not only justice, industry, peace, to the benighted continents, but also that pet dream of his of a purer form of Christianity.” (ibidem)

Thus, it clearly results that the influence exerted by the American financier can have a decisive role in the current context and this explains why saving the silver from being captured by the rebels is of utmost importance.

The only man considered to be brave and trustful enough to accomplish the mission of removing the hoard of silver from Sulaco is an Italian expatriate called Nostromo who works as head longshoreman or *“Capataz de cargadores”*, as he is often referred to in the novel for the Oceanic Steam Navigation Company. He is regarded by both the foreigners and the native people in Costaguana to be incorruptible. In the night chosen

for the departure of the lighter loaded with silver, the town's harbour is crowded with English engineers who want to take part in this event "*Most of the Europeans in Sulaco were there, rallied round Charles Gould, as if the silver of the mine had been the emblem of a common cause, the symbol of the supreme importance of material interests.*" (ibidem) The large number of participants emphasizes the extraordinary value conceded to this consignment on which depends the future of the entire country. Martin Decoud decides to accompany Nostromo in this extremely difficult task.

The lighter transporting the silver collides at night with the steam boat having aboard the revolutionary forces commanded by colonel Sotillo. Although the lighter is seriously damaged because of the impact, Nostromo and Decoud prove to be able to save the load by getting to the Great Isabel, the largest of the three uninhabited islands in the gulf of Sulaco. The two adventurers decide to hide the silver ingots in a cavity on the island and Decoud remains there as he is known to be a strong opponent of the rebels' leader, general Montero. Thanks to his excellent physical condition and swimming skills, Nostromo manages to get back to Sulaco safe and sound.

As the steamer carrying the troops of colonel Sotillo finally reaches the shore of Sulaco, the first man captured is captain Mitchell, the English representative of the Oceanic Steam Navigation Company. Mitchell refuses to give any kind of information to Sotillo so he is locked in a cell where he also encounters the chief engineer of the railway company, Dr. Monygham, a misanthropic English doctor and long-time resident of Costaguana and Giorgio Viola, the Italian owner of Albergo d'Italia Una. The doctor informs Mitchell about the presumed death of Nostromo, information provided by Hirsch, a Jewish trader discovered aboard the lighter by *El Capataz de Cargadores* and then saved from getting drowned by Sotillo's men.

After escorting Antonia out of town, Charles Gould returns home and realizes that his conscience has been dramatically affected by the corrupting power of the mine which determined him to give up to his moral principles and use inappropriate methods so as to ensure the prosperity of the silver concession. The following quotation stands as a proof to the fact that he laments many of his past actions

"To him, as to all of us, the compromises with his conscience appeared uglier than ever in the light of failure. His taciturnity, assumed with a purpose, had prevented him from tampering openly with his thoughts; but the Gould Concession had insidiously corrupted his judgment... The mine had corrupted his judgment by making him sick of bribing and intriguing merely to have his work left alone from day to day." (Conrad 1960)

Learning about the recent events of the lost silver and the death of Nostromo and Martin Decoud, Mr. Gould feels ashamed for the reserve which characterised his behaviour and that was meant to maintain an appearance of dignity. Besides this, he thinks it is the time to get involved more in the political battle and continue the separationist plan as this results to be the only way to preserve the safety of his family and material interests.

“He felt that this accident had brought to a point all the consequences involved in his line of conduct, with its conscious and subconscious intentions. There must be an end now of this silent reserve, of that air of impenetrability behind which he had been safeguarding his dignity.”... “He felt that the miserable death of that poor Decoud took from him his inaccessible position of a force in the background. It committed him openly unless he wished to throw up the game — and that was impossible. The material interests required from him the sacrifice of his aloofness — perhaps his own safety too. And he reflected that Decoud’s separationist plan had not gone to the bottom with the lost silver.”(ibidem)

Considering the failure of the liberal movement whose members are either dead or decided to surrender to the Monterist army, Gould believes that the only person who could help him in fulfilling his purpose of making Sulaco an independent province is Mr. Holroyd, the great American investor.

The imminent takeover of the capital and its administrative institutions by Pedro Montero’s troops takes place and in a speech held in the central square of the town, Senor Gamacho who had been named the Commander of the National Guards claims that

“war should be declared at once against France, England, Germany, and the United States, who, by introducing railways, mining enterprises, colonization, and under such other shallow pretences, aimed at robbing poor people of their lands, and with the help of these Goths and paralytics, the aristocrats would convert them into toiling and miserable slaves.” (ibidem)

This statement illustrates the conviction intended to be spread among the population according to which any kind of foreign involvement contradicts the interests of the common citizens and should be strongly rejected.

At this point, the fate of the Occidental Province’s independence seems to depend on a single person namely Gian Battista Fidanza, the Italian sailor better known as Nostromo. Once returned to Sulaco, the man described as *“a fellow in a thousand”* and *“perfectly incorruptible”* feels that all his efforts were useless and he is not being given the appreciation he deserves for the fidelity shown to the great foreign powers. Reaching the

ruined custom house, Nostromo encounters doctor Monygham who thought him to be dead. This accidental meeting determines Monygham to consider that the only person capable of traveling to Cayta in order to ask General Barrios to come back to Sulaco and fight against the revolutionary army is the brave “*Capataz de Cargadores*”. (Conrad 1960)

Nostromo manages to accomplish this extremely dangerous mission and the troops led by General Barrios succeed in defeating the Monterist army and saving Sulaco. On their way home, the head of the Company’s Lightermen notices the dinghy of the lighter used for transporting the silver floating out in the gulf. Then he decides to sail towards the Great Isabel, the island on which the treasure had been hidden where he finds out that four ingots of silver had been put in the small boat. The missing ingots and the blood stain discovered in the dinghy make Nostromo realize that Martin Decoud committed suicide.

In the years to come, Nostromo periodically returns to the Great Isabel in his attempt of gradually recovering the silver treasure. Meanwhile, a lighthouse is built on the island and its keeper is the old Giorgio Viola whose elder daughter, Linda becomes the fiancée of Nostromo. In spite of this engagement, el Capataz falls in love with Linda’s sister, Giselle, but he ends up being shot and killed by the girls’ father who mistakes him for a trespasser.

Towards the end of the novel, a phrase uttered by Dr. Monygham summarizes perfectly the destructive power of great companies’ involvement in regions possessing rich natural resources “*There is no peace and no rest in the development of material interests. They have their law, and their justice. But it is founded on expediency, and is inhuman; it is without rectitude, without the continuity and the force that can be found only in a moral principle.*” (ibidem)

6. Conclusions

As a conclusion to all aspects concerning the effects of imperialism and colonialism discussed throughout the present paper, it is worth highlighting the hypocrisy specific to the foreign policy of the European and North-American nations in relation with the countries that have a less privileged geopolitical status, but present a significant economic potential. Under the false appearance of a good-willed mission of developing the infrastructure of Costaguana, English and American businessmen take advantage of the cheap local labour force in order to extract and then sell overseas huge amounts of silver from the San Tome mine. The financial

profit is the overpowering force that governs the imperial powers' actions and determines them to disregard the human values and rights.

The political environment is characterised by chaos because of the fact that administrative leaders are consumed by dreams of avarice and are interested in acquiring personal benefits without being concerned by the fate of the Costaguanese nation. Even when Sulaco achieves its independence, there is no assurance that internal turmoil will cease as the history seems to repeat at regular intervals and new conflicts threaten to break out in the future.

The continuous quest for material advantage leads to the gradual corruption and moral degradation of almost all characters in the novel. Some of them even become obsessed with the idea of richness that consequently means power as it is the case of Charles Gould who is unconsciously alienated from his family. The transformation suffered by Nostromo is the clearest evidence of the dangerous influence financial interests can have over a person's nature. Initially described as a perfectly incorruptible person, the Italian sailor becomes the prisoner of the silver hoard as his thoughts concentrate only upon retrieving the hidden ingots. As he starts blaming himself for having kept secret the cache of the treasure, it is obvious that he reached the ultimate level of self-destruction.

BIBLIOGRAPHY

Books

- Conrad, Joseph. 1960. *Nostromo: A Tale of the Seaboard*. New York: New American Library.
- Hobson, John A. 1902. *Imperialism: A Study*. New York: James Pott & Company. www.econlib.org (accessed March 2, 2017)
- Longman Webster English College Dictionary*. 1984. England: Longman Group Ltd.
- New Webster's Dictionary of the English Language*. 1971. England: Longman Group Ltd.
- Said, Edward W. 1993. *Culture and Imperialism*. Great Britain: Vintage.
- Seeley, John. "From The Expansion of England" in Elleke Boehmer (ed.). 1961. *Empire Writing: An Anthology of Colonial Literature*. Great Britain: Cox and Wyman Ltd.

Electronic and Internet sources

Panichas, George A. 2002. The Powers of Moral Darkness in Joseph Conrad's *Nostromo*. *Modern Age: A Quarterly Review*, Spring, 129-146. <https://isistatic.org> (accessed March 14, 2017)

Johnson, Roy. 2010. *Nostromo: a study guide*. <http://www.mantex.co.uk> (accessed March 4, 2017)

<http://www.enotes.com> (accessed March 6, 2017)

CONCEPTUL DE *ANTIMODERNISM* ȘI RELEVANȚA LUI PENTRU TEORIA MODERNISMULUI

Carmen POPESCU
Universitatea din Craiova
cpopescu71@gmail.com

Abstract:

The paper deals with the various meanings of *antimodernism* as inferred from several theoretical and critical studies which share an analytical framework derived from Antoine Compagnon's *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* (2005) or/ and T. J. Jackson Lears's *No Place of Grace. Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920* (1981). My research is an attempt to assess to what extent this "fashionable" but vague concept is indeed relevant for the current discussion about modernism. With this goal in mind, I intend to distinguish between antimodernism-as-modernism (the essential, ontological paradox of this movement), antimodernism-as-traditionalism and antimodernism-as-postmodernism. Special attention is given to the reception of Compagnon's book in Romania.

A possibility to clarify some difficulties and even aporias engendered by this influential concept is, I argue, to focus on the "anti-modern modernism" (instead of just on "antimodernism"), that is, on the strategies that modernist artists develop in order to resist the "malaise" of modernity and modernization (which entail alienation, de-spiritualization, excessive secularization, etc.). A modernism reappraised from the standpoint of antimodernism can also determine us to think again some dichotomies, like aesthetics vs. ideology, innovation vs. recuperation/ intertextuality, the cult of the future vs. nostalgia. The so-called New Modernist Studies (cf. Mao & Walkowitz 2008) could benefit, in my opinion, from the antimodernist debate (*if* carried out in a comparative context), given the transnational orientation of the many "alternative" modernisms unearthed by the new "geographies" (Brooker and Thacker 2005) of the movement.

Keywords: *meanings of antimodernism, Modernist Studies*

1. Introducere

În această lucrare, am în vedere diversele sensuri ale conceptului de *antimodernism* așa cum pot fi ele deduse din lucrările care îl teoretizează sistematic, dar și din cele care îl receptează și recontextualizează, adaptându-l la un alt context cultural. În ultimii ani, și mai ales după traducerea tomului lui Compagnon în română (2008), termenul a devenit parte din vulgata teoretică și critică și va fi, probabil, de acum încolo, incontestabil. A decela accepțiunile diverse ale acestui concept foarte atractiv, dar și foarte problematic, este important pentru orice nouă evaluare a modernității și modernismului, ale căror contradicții interioare și paradoxuri apar într-o nouă lumină, dacă sunt privite prin acest filtru. Raportul între postmodernism și modernism poate, de asemenea, să beneficieze de clarificări suplimentare, prin invocarea antimodernismului¹. Moderniștii antimoderni ar fi deci, deja postmoderni, pentru că sunt mefienți față de *metanarațiuni* (cf. Lyotard 1979) – cea a progresului în primul rând².

Diversitatea sensurilor antimodern(ism)ului este, așadar, determinată de modurile diferite în care sunt definite modernitatea (și *modernul* în general), dar și modernizarea și modernismul, progresul, progresismul, precum și raporturile care se creează între aceste elemente; de asemenea, trebuie să avem în vedere raporturile complexe, de contestare și complementaritate, care se stabilesc între acest set terminologic, pe de o parte, și antonimele lor (tradiționalismul, premodernul, postmodernul), pe

¹ În discutarea conceptului „Antimodern” din *Repertoarul de termeni postmoderni*, coordonat de un colectiv de autori de la Universitatea „Transilvania” din Brașov, Alexandru Matei îl citează pe Compagnon cu un pasaj care sugerează, în interpretarea exegetului român, că teoreticianul francez are intenția de a „uzurpa” locul de glorie al postmodernismului prin această promovare a antimodernului: „În mod explicit, prin A.-ism, Compagnon încearcă să facă o rocadă lexicală, înlocuind cu această vocabulă postmodernismul aflat pe locul regelui: «Astfel, cu mult înainte ca postmodernismul să devină o miză, tentația A.-ă oscila deja între premodernism și ultramodernism, între Toma de Aquino și Pascal sau Bergson. Așa cum era conceput de Maritain și Du Bos, epitetul A. califica o reacție, o rezistență la modernism, la lumea modernă, la cultul progresului, la bergsonism, dar și la pozitivism. El desemna îndoiala, ambivalența, nostalgia, mai mult decât un simplu refuz» (Compagnon, 13)” (Matei, <http://www.unitbv.ro/postmodernism/#ANTIMODERN>).

² Denunțată de cele mai multe ori ca *iluzia, mitul, dogma* progresului, mai ales atunci când este aplicată la dinamica sistemului literar, presupusă a se afla sub același imperativ al inovării permanente precum tehnologia (de văzut aici poezia ironică a lui Philippide despre „silita poezie a vremii noastre”, care se va demoda la fel de repede și va fi la fel de ridicolă precum „mongolfierii” sau „primul hidroscaf”). Mefiența antimodernilor față de dogma progresistă privește de asemenea pretinsul progres psihologic și moral al contemporanilor în raport cu oamenii „înapoiați” din epocile anterioare.

de altă parte. Vom înțelege diferit antimodernul după cum considerăm că modernitatea este un proces terminat, istoricizat, sau dimpotrivă, este încă în desfășurare. Dacă modernitatea este încă ambianța materială, dar și spirituală (mentală, ideatică), în care suntem scufundați, atunci și reacțiile antimoderne vor fi la ordinea zilei (cf. Versluis 2006, Rosner 2012, King 2014).

De fapt, o modalitate destul de simplă de a pune oarecare ordine în polisemia antimodernului/ antimodernismului este de a avea în vedere 3 sensuri majore ale termenului: (anti)modernismul-ca-modernism, antimodernismul-ca-tradiționalism (pe care o să-l tratez în altă lucrare) și antimodernismul-ca-postmodernism. Dintre acestea, primul sens (acreditat mai ales de Compagnon 2008) este cel mai dificil, pentru că este contraintuitiv. De asemenea, este susceptibil să stârnească cele mai multe controverse, mai ales din cauza suprapunerilor parțiale cu celelalte două sensuri.

2. Antimodernismul în cultura americană și cultura franceză. Două studii seminale

Cu aproximativ două decenii înaintea lui Compagnon, **T. J. Jackson Lears** (*No Place of Grace. Antimodernism and the Transformation of American Culture*, 1982) este cel care a folosit termenul *antimodernism* pentru a desemna rezistența americană la anumite dezvoltări ale modernității. Dacă Antoine Compagnon va avea în vedere figuri de antimoderni din Franța, autorul american decupează un fragment din istoria americană (1880-1920) pentru a-și articula argumentul, care este mai degrabă de natură sociologic-antropologică. Metoda cea mai adecvată de studiere a acestor fenomene i s-a impus autorului ca fiind derivată din marxismul cultural, mai ales conceptul de „hegemonie culturală” al lui Antonio Gramsci, autor care „a subliniat importanța valorilor comune în menținerea dominației de clasă”, oferind astfel o alternativă binevenită și la „marxismul vulgar” dar și la „sociologia funcționalistă care neglija conflictul de clasă”, presupunând că există mereu o stare de echilibru în cadrul sistemului social (cf. Lears 1982: XII-XIII). Dar pentru că grila furnizată de Gramsci putea să devină mecanică, autorul recurge și la Freud, Erik Erikson și la cercetările sociologului psihanalist Norbert Elias, pentru a da seama de determinațiile inconștiente și semi-conștiente ale schimbării culturale. O altă indicație în privința metodei folosite de Lears este dată de referința la psihoistorie și la istoria culturală³ (*Ibidem*: XVIII). Rădăcinile

³ De comparat și cu metodologia *istoriei intelectuale* aplicată anterior la cultura americană, în *Readings in Intellectual History. The American Tradition* (1970) coordonat de C. K. McFarland. O secțiune consistentă din acest volum este dedicată chiar „ideii de progres”

antimodernismului se leagă și de criza autorității culturale de la sfârșitul secolului al XIX-lea, generând la rândul ei o criză socială, dar și o criză psihică (această secțiune face conexiunea între neurastenii și emergența unei viziuni a lumii *terapeutice*). Pentru Lears, antimodernismul își are originea de asemenea într-o „criză a sinelui” (*Ibidem*: 38).

Antimodernii nu sunt doar niște figuri proeminente care se ridică deasupra maselor. Este vorba de o rezistență care acționează și de sus în jos, dinspre elite, dar și de jos în sus, infiltrând cultura de consum, stilurile de viață, mentalitățile, spiritualitatea. Studiind literatura, arta și filosofia epocii, dar și revistele, scrisorile, jurnalele și predicile, Lears arată că acești „antimodern dissenters”, nu lipsiți de pulsuni neoromantice, erau niște dizidenți care căutau soluții la alienarea și reificarea aduse de modernizare (înstrăinarea de natură, de sinele interior). Deja pe la 1880 se putea constata o suspiciune puternică față de industrializarea generalizată, cu numeroasele ei efecte nedorite. Refugiul, ca formă de rezistență, avea loc în lumi alternative medievale, orientale și alte culturi așa-zis „primitive”. Lamentațiile contemporanilor sugerau o senzație de „asfixiere culturală” printre elite - despre care Lears ne spune că era o „upper class anxiety” (*Ibidem*: XII), o stare care, totuși, trece dincolo de tensiunile obișnuite între capital și proletariat. Etosul antimodern se configurează în prelungirea acestor tângjiri după *autenticitate*⁴ existențială și după regenerare/ revitalizare fizică, morală și spirituală.

Lears descoperă ambivalența antimodernismului, care e și paseist, dar și orientat spre o agendă a prezentului, are și o dimensiune protestară, dar tinde și spre menținerea sau restaurarea privilegiilor: „antimodernismul nu este pur și simplu escapism, ci e ambivalent, coabitând cu entuziasmul pentru progresul material” (*Ibidem*: XV). În Prefața la I ediție a cărții, Lears preciza în felul următor rațiunile psihologice ale acestui disconfort în sânul modernității: „la sfârșitul secolului al XIX-lea, mulți beneficiari ai culturii moderne au început să simtă că erau de fapt victimele ei secrete” (*Ibidem*: XV). În același timp, rezistența la excesele modernizării infra- și suprastructurale (în termeni materiali și în termeni de mentalitate) implică și aspecte creative, nu doar conservative. Istoricul vorbește despre acel „antimodernism care rezistă încorporării în cultura dominantă” prin modul în care înțelege să păstreze „un anumit sentiment al angajamentului dincolo

(cu contribuții de la Rush Welter, Stow Persons, Clarke A. Chambers, Georg G. Iggers), oferind astfel argumente suplimentare pentru investigația lui T. J. Jackson Lears.

⁴ Argumente asemănătoare cu ale lui Jackson Lears se găsesc și în studiile despre modernitate ale canadianului Charles Taylor. În *The Ethics of Authenticity* din 1991 (care include conferințele autorului despre „the three malaises of modernity”), Taylor înțelege „autenticitatea” într-un mod destul de asemănător cu cel avansat de Lears.

de sine și o oarecare alternativă la individualismul posesiv” (*Ibidem*: XIV). În esență, antimodernismul de până în anii 20 (adică înainte de apogeul modernismului ca estetică, sau curent literar propriu-zis) este și o reacție la ceea ce Max Weber numea „dezvrăjirea lumii” (cf. *Ibidem*: 7).

Departate de a înregistra un progres real al democratizării, perioada 1880-1920 presupune consolidarea dominației claselor superioare în noi contexte corporatiste și birocratice. Se configurează un nou „idiom” cultural, care este „mai mult terapeutic decât religios” și care „promite împlinire de sine prin experiență intensă mai degrabă decât mântuire prin lepădare de sine”; și prin aceasta „exprimă o nouă versiune de individualism posesiv”, contribuind la legitimarea puterii acelorași elite, care se asigură că bogăția, puterea și expertiza rămân în mâinile lor (*Ibidem*: XII).

Lears este preocupat și de efectele acestor schimbări de paradigmă asupra imaginarului actual și a sistemului de valori împărțit până astăzi de Occident. Rezistența antimodernă a avut și efecte perverse, dacă ținem seama de faptul că elitele de la sfârșitul secolului al XIX-lea au contribuit, prin Weltanschauung-ul „terapeutic” pe care l-au promovat, la consacrarea ethosului hedonist și narcisic specific societăților postmoderne. Noul ethos a început să se configureze atunci, în acea epocă de aur („gilded”) și *fin-de-siècle*, când „intensitatea trăirii – fizică, emoțională, chiar spirituală – a devenit un produs de consumat ca oricare altul” (*Ibidem*: 300). Mai mult, deși tânjirea spre autenticitate și auto-împlinire era în parte o reacție la „efectele birocratizării și secularizării”, antimodernismul a oferit terenul fertil pentru „dezvoltarea sistemului corporatist specific secolului al XIX-lea”, în virtutea faptului că această căutare de tip terapeutic a „stării de bine” a condus la „acomodarea individului cu sursele anxietății sale” (*Ibidem*: 303-304).

Antoine Compagnon a publicat în 2005⁵ *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Aici conceptul central este *antimodernul*/ cu varianta *antimodernitatea* (deși apare și termenul *antimodernism*). Este semnificativ, așadar, că teoreticianul francez nu are în vedere explicit *-ismul* sau curentul (modernismul)⁶ contestat de direcția pe care o are în vedere. Este vorba de un ansamblu de atitudini sau reacții la fenomenele modernității și ale modernizării (tehnologice, politice, ideologice, dar și estetice), care îi unesc pe Joseph de Maistre, François-

⁵ În această lucrare voi face referire la traducerea în română a cărții (Compagnon 2008).

⁶ Pe de altă parte, am văzut că T. J. Jackson Lears folosește termenul *antimodernism* într-un sens care acoperă destul de bine *antimodernul* sau *antimodernitatea* în accepția lui Compagnon, așa că nu putem fi puriști când e vorba de aceste concepte. În plus, antimodernismul înseamnă, în context teologal (creștin-catolic), opoziția la modernism ca mișcare de reformă (condamnată de Vatican) în interiorul romano-catolicismului.

René de Chateaubriand, Charles Baudelaire, Jules Renan, Léon Bloy, Charles Péguy, Jacques Maritain, Albert Thibaudet, Julien Benda, Julien Gracq și Roland Barthes. Bineînțeles, antimoderni sunt și Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Marcel Proust sau Paul Valéry (dar și Roger Caillois sau Emil Cioran), chiar dacă nu le sunt dedicate capitole separate. Pentru că modernitatea este în mare măsură un produs al Revoluției din 1789 și al ideilor iluministe, *contrarevoluția* și *anti-iluminismul* vor fi în mod logic două trăsături majore (de sorginte politică, respectiv filosofică) ale antimodernului/ antimodernității. Se adaugă *pesimismul* (la nivelul moral-psihologic), obsesia *păcatului originar* (la nivel teologic), *sublimul* (din punct de vedere estetic) și *vituperăția* (la nivelul retoric). Acest conglomerat de trăsături se actualizează aproape la toți reprezentanții antimodernului, dar unele trăsături tind să nu mai fie atât de accentuate pe măsură ce înaintăm în secolul XX. De exemplu, la Julien Gracq și Roland Barthes anti-iluminismul și preocuparea pentru păcatul originar nu mai sunt atât de pronunțate ca la Joseph de Maistre sau la Baudelaire. De asemenea, se diminuează influența lui Schopenhauer (în conexiune cu tropul pesimist), dar numai pentru a fi substituită de cea a lui Nietzsche.

Ne putem întreba cât de cultural-specifice sunt aceste caracteristici: sunt ele valabile exclusiv pentru cultura franceză? Răspunsul este, evident, nu; și dacă se pot regăsi, într-o măsură mai mare sau mai mică, la antimodernii din alte culturi (europene sau poate chiar extraeuropene), acest lucru poate fi generat chiar de caracterul relativ omogen al modernității, care se difuzează și se globalizează sub forma *valului* nivelator (cf. Moretti 2000: 66). Spațiul nu-mi permite decât câteva comentarii asupra caracteristicilor *antimodernului*. Într-un cadru teoretic bazat pe istoria culturală și istoria mentalităților, istoricul român Nicolae Mihai analizează fenomenul *contrarevoluției*, care prezintă similitudini, în România, cu fenomenul similar din Franța. Interesant este că, în lumina acestei analize comparatiste, *contrarevoluția* se remarcă prin ambivalență: „[...] «contrarevoluție» este un *Ianus bifrons*. Altfel spus, avem deopotrivă un discurs ostil Revoluției, dar și un discurs al Revoluției asupra celor care-i sunt potrivnici sau presupuși a fi altfel” (Mihai 2010: 263). Conceptualizarea în termenii *păcatului originar* este, bineînțeles, o particularitate a creștinismului, dar, în cadrul acestuia, mai ales a romano-catolicismului și a anumitor versiuni de protestantism. În perspectiva ortodoxă, acest loc în tabel ar trebui, eventual, înlocuit prin „firea căzută” a omului (și slăbiciunea ontologică rezultată de aici). Diferența poate părea minoră, dar este, de fapt, semnificativă, pentru că prima categorie induce o analiză legalistă, juridică (și chiar justițiară) a

situației omului,⁷ în timp ce a doua conduce la metafora bolii și a vindecării (cf. Sfântul Ioan Hrisostom: „Biserica este spital, iar nu tribunal”). Ar fi interesant de văzut care sunt consecințele Weltanschauung-ului ortodox la moderni antimoderni ca Arghezi, Voiculescu sau Steinhardt. În același timp, pentru a face această trăsătură identificată de Compagnon mai „universală”, cred că putem pune în locul păcatului originar – anxietatea antimodernului în ce privește desacralizarea și dezvrăjirea lumii. Nu e nici pe departe același lucru, dar, în această formă, oricât de diluată, dimensiunea religioasă continuă să existe în configurația antimodernului pe un spectru mai larg al diferenței culturale. Și alte invariante invocate de Compagnon pentru portretul standard al antimodernului pot suferi ajustări sau completări. De pildă, în loc de estetica *sublimului* (sau alături de aceasta), aș propune *apofaticul* și *epifania* ca trăsături antimoderniste suplimentare (astfel s-ar combina răspunsul la criza limbajului, denunțată de modernism, cu răspunsul la criza spiritual-religioasă). Alături de *vituperatie*, ar putea fi adăugate și *ironia* și *sarcasmul*, ca instrumente polemice folosite de cei care opun rezistență metanarațiunii progresului.

În ansamblu, conceptul, așa cum îl vehiculează Compagnon, este minat de ambiguități. Uneori, ontologia antimodernului pare labirintică de-a dreptul, mai ales dacă scoatem unele judecăți din contextul mai larg și nu avem în vedere toate articulațiile demonstrației. Dar autorul însuși este primul care recunoaște dificultățile și echivocurile *antimodernismului*, invitând la precauție. Astfel, în capitolul dedicat lui Péguy, teoreticianul observa:

„[...] concepte precum modern și antimodern sunt ușor și rapid reversibile; termenii par adeseori intersanjabili. Ești mereu antimodern în raport cu cineva – sau «nou reacționar», cum s-ar spune astăzi. Bergson – antimodern, în opinia lui Benda, care apără moștenirea vulgarizată a epocii Luminilor – este modern pentru Acțiunea Franceză, sau chiar pentru Jacques Maritain, un neotomist care-l acuză și el de anti-intelectualism, dar care, totodată, în cartea sa intitulată *Antimodern* (1922), se va revendica de la antimodernismul scolastic ca de la un ultramodernism” (Compagnon 2008: 253).

Antimodernii lui Compagnon au o relație ambivalentă⁸ cu modernitatea, așa cum aveau și antimoderniștii americani investigați de Lears: ei sunt nu doar adevărații moderni, ci și niște moderni pocăiți,

⁷ Nu întâmplător mulți dintre antimodernii analizați de Compagnon au puseuri mizantropice foarte puternice.

⁸ Ideea ambivalenței, a duplicității modernului revine în diverse formulări, mai mult sau mai puțin metaforice: de exemplu, Péguy este „eternul transfug, agentul dublu întruchipat”, din acest motiv fiind „modelul desăvârșit al antimodernului” (Compagnon 2008: 253).

dezvrăjiți, deziluzionați, care se disociază de așa-zis-ul modernism „naiv”⁹. În același timp, figuri paradoxale prin excelență, ei apar și ca niște prizonieri ai modernității (mai mult sau mai puțin resemnați) sau ca niște moderni fără voia lor: „tendința sau tentația antimodernă cea mai fecundă, politic și intelectual vorbind”, se găsește

„la niște oameni care-i aparțin lumii moderne din plin, chiar dacă se neliniștesc din cauza ei – ziși moderni fără voia lor, *reluctant moderns* sau moderni reticenți -, la niște copii ai democrației, care deplâng absența unei societăți organice și se îndoiesc de binefacerile sufragiului universal. Nesiguri de moștenirea epocii Luminilor și de cea a Revoluției, pesimiști, atașați unei antropologii a păcatului originar, aspirând la sublim, ei lansează imprecații nesfârșite” (Compagnon 2008: 254).

2.1. Receptarea lui Antoine Compagnon în teoria și critica românească

Dacă Mircea Martin¹⁰, în prefața la ediția românească a *Antimodernilor* lui Compagnon, deschidea apetitul cercetătorilor români pentru aplicarea conceptului lansat de teoreticianul francez la istoria literaturii române, în anii următori sesizăm tocmai o astfel de preocupare. Astfel, Oana Soare, cercetătoare la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” de la București, a făcut o cercetare doctorală la Sorbona, sub conducerea lui Antoine Compagnon și a lui Eugen Simion, intitulată *Les antimodernes de la culture roumaine* (2013a). De la 1848 până în perioada celor două războaie mondiale, diverse momente și figuri din peisajul culturii românești sunt analizate în perspectiva unei paradigme antimoderne, inspirate de studiul lui Compagnon, care are o influență catalitică asupra cercetării. Totuși, procedarea nu este neapărat cronologică, ci mai degrabă conceptuală și comparatistă. În limba română, autoarea a publicat rezultatele unei cercetări post-doctorale pe aceeași temă cu teza de la Sorbona,

⁹ S-a ridicat problema: cine mai „doar” modern?. Și dacă nu cumva singurii progresiști sunt de fapt avangardiștii (și nici aceia toți, pentru că expresioniștii atrași de primitivism sau un pro-fascist ca futuristul Marinetti sunt și ei antimoderni?). Totuși, ar exista și un modernism pro-modern, progresist: „The Modern man I sing”, spunea Walt Whitman, „Il faut être absolument moderne”, proclama Arthur Rimbaud (dar oare era ironic, trebuie cumva citit antifraștic?), „Make it new”, exorta și Ezra Pound (dar e vorba de un citat din chineză, deci trimite la intertextualitate și apropiere culturală, deci la imposibilitatea noutății estetice absolute).

¹⁰ Prefața lui Mircea Martin se numește *O inițiativă restauratoare necesară* (Compagnon 2008: 5-10). Cartea este „menită să le dea sugestii fecunde, înnoitoare, cercetătorilor literaturii și culturii române. Ea ne atrage atenția, printre altele, asupra caracterului reduționist al opoziției – care domină încă reprezentările critice autohtone asupra interbelicului și asupra epocii anterioare – între *modernism* și *tradiționalism*; opoziție ea însăși întărită în chip exagerat, rigidizată, absolutizată” (*Ibidem*: 10).

Modernitate și reacții antimoderne în cultura română (2013b), despre care spune că este preambulul unei cercetări mai ample. Nu este vorba de o reluare ca atare a „tezelor” din teză, cartea din România având de altfel dimensiuni mult reduse față de cea accesibilă online în franceză. Pentru că abordările din cele două cărți se suprapun totuși în mare măsură, o să mă refer la ele ca la o singură abordare.

Autoarea face mai întâi un fel de arheologie a metodei lui Compagnon, al cărui concept de antimodernism a fost pregătit de cărțile anterioare. În continuare, Oana Soare face referire la articolele lui Vladimir Streinu, Camil Petrescu, Al. Philippide, Ion Pillat¹¹, pentru a decela interpretări românești compatibile cu semantismul termenului așa cum l-a configurat teoreticianul francez. Gruparea junimistă (Maiorescu, dar și Eminescu și Caragiale) reprezintă prima ofensivă antimodernă coerentă și consistentă, teoria formelor fără fond precipitând și dinamizând polemica legată de cultura română (sunt analizate aici și reacțiile celeilalte tabere, prin Ibrăileanu și apoi Lovinescu). Receptarea lui Baudelaire în literatura română a fost un alt moment care a dat pe față partizanatele ideologilor culturali din România, după cum rezultă din ultimul capitol al cărții. În ce mă privește, consider că astfel de analize, axate pe receptare interliterară/ intertextuală și interculturală se pot dovedi fertile în discuțiile viitoare despre (anti)modernitate, în măsura în care în cultura noastră, ca și în alte culturi (semi)periferice, modernizarea a însemnat în primul rând occidentalizare, astfel încât toată discuția dobândește rezonanțe suplimentare, de natură imagologică, identitară (etnocentrism, specificitate etc.), plus angoasele legate de influență și imitație, valorizate negativ sau pozitiv - și toate aceste probleme sunt regândite, în mod firesc, în lumina teoriilor recente. Antimodernismul românesc este, în mare măsură, și el un fenomen palimpsestic, de grad secund, dar și o mărturie a unei reactivități locale la procesele modernizării (industrializare, tehnologizare, capital străin, deci globalizare incipientă, secularizare etc.).

Așa cum îl tratează Oana Soare, antimodernul pe filieră Compagnon se dovedește util pentru a explica, de pildă, de ce o personalitate de talia lui Titu Maiorescu este nu doar un conservator antirevoluționar inspirat de englezul Edmund Burke, dar și un antimodern care nu e totuși un tradiționalist: altfel spus, un „antimodern fără trecut” (Soare 2013b: 66). În ultimii ani, problematica antimodernismului a devenit importantă și pentru istoricii care studiază discursurile identitare și cultura politică a zonei

¹¹ În alte articole și în teza de la Sorbona Oana Soare îl amintește și pe B. Fundoianu. Cf. și *Nicolae Steinhardt și libertatea ca destin* de Irina Ciobotaru (2012), unde Nicolae Steinhardt este menționat ca antimodern în sensul lui Compagnon.

centrale și sud-est europene (cf. Mishkova et al. 2014). Antimodernii români nu sunt deloc niște figuri izolate în acest context.

În continuare vreau să mă refer pe scurt și la alți critici români care au preluat termenul. Sorin Alexandrescu și-a reevaluat, în articolul *Modernism și anti-modernism. Din nou despre cazul românesc* (2008), după lectura cărții lui Compagnon¹², propria dihotomie *modernism estetic vs. etic* pe care o avansase în *Privind înapoi, modernitatea* (1999)¹³. Paul Cernat (2009) argumentează că modernismul *retro* nu este exact același lucru cu antimodernul lui Compagnon, fiind mai sensibil la dimensiunea estetică, în timp ce conceptul autorului francez ne trimite prea mult într-o zonă a extraliterarului¹⁴. Angelo Mitchievici acreditează o „cultură a faliei” (2013) specifică modernității românești, invocând, printre altele, și antimodernul lui Compagnon dar și modernismul *retro* al lui Cernat, la care se adaugă propriul concept de „modernitate spectrală”, susținut într-o carte anterioară, din 2011, în colaborare cu Ioan Stanomir (*Teodoreanu Reloaded*). Radu Vancu (*Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*, 2016) vorbește despre modernitatea duală, în care coexistă pulsiunea filoumană și cea anti-umană. Atitudinea față de om este pentru Vancu și o modalitate de a distinge între modernism și postmodernism (2016: 3). Lui Compagnon îi reproșează că nu include o tratare, oricât de minimală, a „figurii umane a acestui tip antimodern pe care ni-l propune – și care, astfel, rămâne prea abstract, rămâne doar un concept, nu o prezență vitală” (*Ibidem*: 60). El însuși își propune să se ocupe de „acei moderni care au refuzat evacuarea umanului din literatură” și care „se suprapun doar parțial cu antimodernii lui Compagnon” (*Ibidem*: 61). Trebuie spus că și

¹² Dar influențat și de modernismul *epifanic* al lui Roger Griffin (2008).

¹³ Eliade și Cioran, susținea aici S. Alexandrescu, „refuză cadrul, considerat de ei prea strâmt, fals și chiar inuman, al liberalismului în societate și al modernismului în artă. La fel ca mulți dintre tinerii aceluia deceniu, de la *Gândirea* la *Criterion* și la ziarele de stânga, ei vor depășirea în același timp a modernității și a modernismului estetic. [...] Eliade și Cioran refuză modernitatea în sens de raționalism filozofic și de legitimare a vieții sociale și politice prin «farsa» democrației reprezentative, dar aderă spontan la tot ce este «modern» în epoca lor, mai bine zis la acel modernism care nu este estetic în sensul în care era la Valéry, Pound, Proust și Kafka. Citindu-i și comentându-i pe Șestov, Kierkegaard, Papini sau Unamuno, sau pe misticii europeni și religiile asiatice, ei sunt moderni în alt sens decât primii autori menționați, căci este clar că modernismul lui Unamuno este cu totul altul decât cel al lui Valéry” (Alexandrescu 1999: 343-344).

¹⁴ Modernismul *retro* presupune: „Combinăția de solidaritate nostalgică și distanța critică față de convențiile unei epoci nu demult dispărute (dar separate radical de prezent printr-o fractură istorică și printr-o revoluție în mentalitate), asumarea estetă, cu infuzii livrești, a «desuetudinii» și a «anacronicului», inclusiv în privința formei literare, recuperarea unei atmosfere ce transfigurează – prin poetic, imaginar și mit – *mimesis*-ul realist-social, primatul iluziei în fata realului” (Cernat 2009: 12).

conceptele lui Vancu (*filouman* vs. *antiuman*) sunt nu mai puțin vagi, sau problematice, sau discutabile decât antimodernul lui Compagnon. În același timp, analizele din această carte sunt inspirate și subtile.

Dacă Oana Soare aplică sistematic paradigma lui Compagnon la cultura română, având în vedere mai multe etape ale modernității/modernizării ei, Teodora Dumitru (*Rețeaua modernităților. Paul de Man - Matei Călinescu – Antoine Compagnon*, 2016) și, înaintea ei, Andrei Terian (*Faces of Romanian Modernity: A Conceptual Analysis*, 2014) resping *de plano* legitimitatea conceptului, cel puțin în formularea din *Les Antimodernes*. Andrei Terian o face cu argumentul că antimodernul înseamnă atât de multe încât nu mai înseamnă nimic, la care se adaugă faptul că studiul lui Compagnon se referă exclusiv la societatea franceză; o observație perfect îndreptățită este aceea că Antoine Compagnon ar fi putut să invoce și cartea lui T. J. Jackson Lears (Terian 2014: 28). În același articol, Terian critică și demersul Oanei Soare, pentru că este prea îndatorat lui Compagnon, și pentru că, asemenea maestrului ei, Soare nu analizează decât texte ideologice, astfel încât antimodernul are o anvergură limitată (*Ibidem*: 30). Argumente asemănătoare se regăsesc, într-o formă mult mai elaborată, în cartea din 2016 a Teodorei Dumitru, cu diferența că această autoare nu intră în dialog și cu Oana Soare, ci îl are în vedere doar pe Compagnon, pe care îl urmărește într-o *rețea* conceptuală a modernității în care se evidențiază trei nume: de Man, Călinescu și Compagnon însuși. În această carte originală, solidă și îndrăzneță, Teodora Dumitru demantelează conceptul de *antimodernitate*, așa cum l-a conturat Compagnon, argumentând că, în ultimă instanță, acesta este inutil (2016: 239). Profilul antimodernilor nu este, în opinia ei, suficient de individualizat în raport cu cel al reacționarilor, conservatorilor sau tradiționaliștilor (și nici al modernilor progresiști, eventual al avangardiștilor), în raport cu care Compagnon, totuși, insistă să-i distingem. Astfel, „reforma” teoretică propusă de Compagnon ar fi doar de suprafață, în măsura în care transferă trăsăturile modernității ambivalente și dialectice (via Matei Călinescu) înspre antimodernitate. Argumentația autoarei este foarte strânsă și totodată este susținută de multe alte studii care sistematizează problema conservatorismului, a reacționarismului, a opoziției la Iluminism.

În interpretarea Teodorei Dumitru, Compagnon eludează dimensiunea estetică a (anti)modernității și, în felul acesta, nu mai poate să explice paradoxul care face ca antimodern(ișt)ii, care sunt antiprogresiști din punct de vedere ideologic, să fie totuși inovativi, revoluționari chiar, din punct de vedere estetic, literar, stilistic. Totuși, acest reproș nu este cu totul îndreptățit. De pildă, în capitolul despre Julien Gracq, Compagnon evidențiază opoziția acestuia față de avangardele contemporane (cele de

imediat după război) și față de vulgata *negativității* literare (Blanchot, Barthes, Noul Roman, Tel-Quel). Toată discuția se duce pe terenul, cât se poate de literar, de estetic, al concepțiilor diferite despre literatură și despre stil. În capitolul despre Thibaudet, se acordă mai mult spațiu metodei și stilului său critic decât ideilor lui politice. De fapt, până aproape de sfârșitul capitolului eu mi-am pus întrebarea de ce e Thibaudet antimodern, până când am înțeles că, fiind ultimul critic „fericit” (Compagnon 2008: 301), el reprezenta o lume care a dispărut odată cu el.

Deși demonstrația Teodoriei Dumitru este foarte convingătoare, nu cred că mai putem face duhul să intre la loc în lampă, ca să zic așa¹⁵. Succesul cărții lui Compagnon a fost considerabil, în Franța¹⁶ ca și în România. În același timp, Compagnon nu poate reclama proprietatea absolută/copyright-ul unui termen atât e general. În bibliografia de limbă engleză sunt destule studii care folosesc termenul fără a fi dependente de teoreticianul francez (vezi Thornton 1994, Jessup 2001, King 2014). În același timp, este interesant să observăm că, atunci când termenul are parte de o tratare mai sofisticată, ca la T.J. Jackson Lears, sensurile atribuite sunt convergente cu cele pe care le va propune mai târziu Compagnon. De ce n-am utiliza, de pildă, cuvântul, precizând de fiecare dată dacă este vorba de un antimodern conservator, reacționar, nostalgic, cu înclinații tradiționaliste, sau poate indecis, echivoc în simpatiile sale? De fapt, portretele lui Compagnon sunt toate foarte nuanțate și antimodernul beneficiază de contextualizările atente ale autorului. Chiar și Teodora Dumitru recunoaște că studiul nu este cu totul lipsit de merite, deși îl apreciază mai mult ca pe o colecție de „micromonografii” de foarte bună calitate și care ne ajută să înțelegem mai bine o perioadă foarte importantă din cultura franceză (Dumitru 2016: 269). Abordările comparatiste ne vor oferi, cred, mai multe argumente pentru a folosi termenul într-un mod (pe cât posibil) riguros, nuanțat și responsabil. În acest sens, studiile Oanei Soare și ale congenerilor sunt un început binevenit.

După cum rezultă și din antologia Gabrielei Omăt (*Modernismul românesc în date și texte*, 2008), antimodernii români (în special cei care

¹⁵ O situație asemănătoare s-a văzut în soarta postmodernismului, concept contestat de foarte mult voci, dar care nu a putut fi domolit de nimic cât timp a durat *hype*-ul. În același timp, postmodernismul pare să moară de moarte bună (dacă nu mă înșel), dacă luăm în calcul amploarea pe care o capătă studiile moderniste în raport cu studiile despre postmodernism (pe plan internațional, dar și autohton). Ar putea fi o confirmare a teoriilor care văd în postmodernism o fațetă sau o etapă a modernismului.

¹⁶ Cf., în acest sens, Marie-Catherine Huet-Brichard și Helmut Meter (dir.), *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires* (2011), unde interpretarea pe care Compagnon o dă antimodernului este normativă.

sunt în același timp și antitraditionaliști) par să fie iritați mai ales de iluzia progresului în estetică (dar și în psihologie și morală), de pretenția moderniştilor (numiți așa, dar se pare că sunt de fapt avangardiștii, „extremiștii” modernității) că fac o adevărată revoluție în literatură, sau că se pot dispensa de acumulările epocilor anterioare.

Dar chiar și în studiile în care conceptul nu este atât de prezent (cel puțin nu într-o poziție centrală, și oricum nu în sensul foarte pregnant și special consacrat de uzurile recente), antimodernismul se poate „strecura” a posteriori în argumentația autorului, astfel încât să-i reveleze anumite articulații care poate rămâneau neexplicitate. De exemplu, *Aisbergul poeziei moderne* al lui Gheorghe Crăciun (2002) poate fi recitat prin această grilă. Poezia tranzitivă pe care o promovează acolo autorul ar fi acea față mai puțin revelată până acum, a modernismului pro-modernitate, optimist, deschis, comunicativ, încrezător, transparent, entuziast (să zicem, în linia Whitman, și mai puțin în linia Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), în timp ce modernismul „canonic” (auto-reflexiv, disonant, tragic, nihilist) descris de Hugo Friedrich (1998), ar accentua „categoriile negative” pentru că este de fapt expresia moderniştilor anti-moderni. Astfel, categoriile negative ale lui Hugo Friedrich par să întărească percepția modernismului ca reacție la modernitate (la negativitatea ei). La rândul ei, cristalizarea recentă a *antimodernismului* ca ipoteză explicativă pentru forțele de rezistență la modernitate dar și pentru epifenomenele culturale ale acesteia nu infirmă ci dimpotrivă întărește și legitimează o construcție teoretic-critică și comparativă atât de prestigioasă, de canonică în cercetarea modernismului, precum cartea lui Hugo Friedrich.

3. Antimodernismul-ca-postmodernism (cu un ocol prin ariergardă)

Pentru publicul de azi, anti-modernismul mai trimite, inevitabil, și la acea mișcare culturală care se va defini explicit prin opoziție cu modernismul – este vorba de *postmodernism*. În mod previzibil, în stadiul actual al studiilor literare, ceea ce știm despre postmodernism va influența și modul în care receptăm (și *construim* critic) modernismul. De pildă, Ion Bogdan Lefter își asumă explicit o atitudine postmodernă în cartea lui *Recapitularea modernității* (2012) și același parti-pris postmodern (pentru „poezia tranzitivă”) este de multe ori vizibil și în *Aisbergul poeziei moderne* de Gheorghe Crăciun (2002). În altă ordine de idei, aventura postmodernă poate induce ideea că modernismul este un proiect încheiat și *depășit* de postmodernism. Dar nu aceasta este, după cum se știe, părerea lui Jürgen Habermas (1981), care susținea, tocmai ca reacție la teoretizările insistente ale postmodernismului, că modernitatea este de fapt un proiect neîncheiat.

Hugh Witemeyer, împreună cu cercetătorii care au contribuit la volumul editat de acesta, crede chiar că există un *viitor* al modernismului (cf. *The Future of Modernism*, 1997). Este de reținut și observația lui Peter Nicholls (*Modernisms: A Literary Guide*, 1995), că succesul postmodernismului a dus la difuzarea unei imagini caricaturale a modernismului, reprezentat ca monolitic și reacționar¹⁷. În schimb, după cum sugerează chiar pluralul folosit de el în titlu, principala trăsătură a acestui curent este tocmai diversitatea. Persistența modelului modernist/ avangardist este susținută și de Marjorie Perloff în *Poetic Licence: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric* (1990) și *21st Century Modernism: The "New" Poetics* (2002).

Aș vrea să reiau totuși pe scurt și să reaccentuez parametrii controverselor modernism vs. postmodernism, pentru că nu există încă un consens în această privință. Este așadar postmodernismul o culminare, o împlinire, o continuare, un apogeu al modernismului (deci un hipermodernism?) sau o depășire, o îngropare a lui (să-l numim trans- sau meta-modernism?). Este postmodernitatea parte din modernitate, o fațetă a ei, ca la Matei Călinescu, în *Cinci fețe ale modernității* (1995) și la Antoine Compagnon în *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990), sau o ruptură radicală în raport cu paradigma sau epistema modern(ist)ă? După cum ne vom plasa într-o „tabără” sau alta, vom răspunde puțin diferit la întrebarea privind accepția antimodernismului ca postmodernism. Pentru că o dimensiune *anti* există fără îndoială, chiar și în cele mai benigne descrieri, care accentuează continuitatea mai mult decât discontinuitatea¹⁸. Dar poate cea mai importantă problemă este cum să împiedicăm ca privirea – firească, până la un punct – dinspre postmodernism să nu transforme modernismul într-o construcție falacioasă și tendențioasă, un modernism de paie (un *strawman*), cu care postmodernismul (sau chiar post-postmodernismul) să contrasteze favorabil și pe fundalul căruia să-și afirme mai pregnant identitatea.

Seria conceptuală *modernism, antimodernism, postmodernism* se complică (sau poate se clarifică?) dacă aruncăm în „coctail” și *avangarda*¹⁹ și derivatele ei (transavangardă, ariergardă, eventual post-avangardă). Henri Garris (*Le Postmodernisme est-il une arrière-garde?*, 2004) se întreba dacă postmodernismul nu este de fapt o ariergardă, considerând că, de pildă,

¹⁷ A căpătat oarecare avânt, în ultimele decenii, studiarea relațiilor între modernism și fascism, sau reacționarism în general (cf. Herff 1984, Griffin 2008).

¹⁸ În același timp, noțiunea de anti-modernism este necesară și acolo unde se subliniază distanța față de modernismul canonic, fără a invoca însă toate implicațiile suplimentare pe care le-ar aduce *postmodernismul*: de exemplu, capitolul despre antimodernism în poezia engleză (Tuma & Dorward 2004), cu referire la poezii confesive, de după război, poezi care întorc pe dos impersonalitatea eliotiană.

¹⁹ Vezi și White (2008).

argumentele lui Habermas împotriva postmodernității și în apărarea modernității construiesc postmodernitatea ca pe o ariergardă (sau, am mai putea spune, ca pe un antimodernism lipsit de fundament). Pentru Habermas pre-modernității, antimodernității și postmodernității erau tot atâtea tipuri de conservatori. În speță, postmodernii sunt și cei care achiesează la dominația rațiunii științifico-tehnice. În dialogul între pro-moderni și postmoderni, fiecare pare să spună celuilalt „ești în ariergardă”, pentru a primi invariabil răspunsul „ba tu ești în ariergardă!” – astfel interpretează Garric (*Ibidem*: 90). Autorul invocă și noțiunea, aparent bizară, de *transavangardă*, a pictorului italian Achille Bonito Oliva, care își propunea, la începutul anilor 80, să depășească, prin această creație conceptuală, însăși dihotomia avangardă-ariergardă; în același timp, transavangarda ar avea avantajul de a ne scoate dintr-o viziune evoluționistă, „darwinistă”, a istoriei culturale, Oliva înlocuind *progresul* prin *catastrofă*. E evident că Henri Garric s-a conformat cerințelor aceluia colocviu care își stabilise tema ariergardei, dar multe din problemele pe care le pune ar putea fi explicate mai bine prin noțiunile de modernism și antimodernism, după cum se vede și din invocarea lui Habermas ca autoritate teoretică. Cum cartea lui Compagnon apărea abia în anul următor, în 2005, înțelegem cât de important este să existe un concept mai „tare” și integrator, care să poată coagula preocupări diverse pentru studierea acestor fenomene aparent periferice, sau de graniță, care sunt puse ba sub umbrela ariergardei ba a antimodernismului. Firește că oricare dintre aceste concepte riscă să se osifice, să se reifice destul de rapid, așa cum riscă și să acumuleze multe conotații și chiar sensuri contradictorii. Dar conceptele (ariergardă și antimodern) comunică între ele, se clarifică și se întăresc reciproc. De altfel, una din secțiunile volumului editat de William Marx (2004) se numește *Les antimodernismes en France* și se deschide cu un studiu al lui Antoine Compagnon (2004) despre asumarea ariergardei la Charles Péguy, cu citate din autor care folosesc explicit termenul. În cartea lui Compagnon despre antimoderni din 2005, Péguy va fi paradigmatic pentru atitudinea antimodernă.

Într-un alt capitol al volumului coordonat de William Marx, dedicat antimodernismelor europene, ariergarda și (anti)modernismul sunt colaționate încă din titlu: este vorba de articolul lui Martin Puchner, *À l'arrière-garde du modernisme*. Wyndham Lewis (2004). Definiția ariergardei în capitolul lui Puchner anticipă complexitățile antimodernului lui Compagnon:

„Această noțiune de *avangardă reactivă*, sau de *ariergardă*, așa cum e considerată aici, nu se confundă cu simpla nostalgie a lumii premoderne : ea se distinge de conservatorismul unui T. S. Eliot, care se articulează pe ideea

de « tradiție », dar și de respingerea modernității așa cum au recomandat-o catolici precum Péguy (deși termenul *ariergardă* se regăsește la acesta din urmă). Ariergarda se luptă cu disperare, fără să știe bine încotro s-o ia” (Puchner 2004: 197).

O ultimă întrebare, cu privire la relația complicată între antimodernism și postmodernism (o întrebare la care nu îmi propun să răspund acum). Dacă postmodernismul este un antimodernism, în raport cu *care* modernism se individualizează mai puternic: în raport cu modernismul progresist, sau cu cel antimodern (pe care într-un fel am văzut că îl continuă)? Să fie postmodernismul triumful antimodernului care era deja „la lucru” în articulațiile intime ale modernului din momentul genezei lui? Sau, dimpotrivă, reprezintă ducerea la ultimele consecințe a *progresivismului* pro-modern care a migrat din domeniul tehnologic în cel moral și politic, sub forma relativismului extrem? În această perspectivă, cine ar fi astăzi moștenitorii legitimi ai acelor „reacționari plini de farmec” (2008: 529), cum îi numea Compagnon pe antimoderni? Părerea mea este că aceștia nu sunt postmodernii, ci cei care rezistă postmodernismului instituționalizat (dar sper să pot dezvolta această idee într-o lucrare viitoare).

Concluzii

Cu toate dificultățile ridicate de sensul prea larg al termenului *antimodern(ism)*, cred că este vorba de o noțiune totuși utilă și relevantă pentru teoria modernismului, dacă o gândim într-un cadru comparatist, global sau transnațional, având în vedere și toate acele modernisme alternative scoase la lumină de *Noile Studii Moderniste* (Mao & Walkowitz 2008) sau de noile *geografii* (Brooker & Thacker 2005) ale mișcării. Atenția acordată de teoriile/ analizele critice mai recente minorilor, necanonicilor, perifericilor (inclusiv *literaturilor* așa-zis periferice sau semi-periferice) dar și culturii de consum, revelează mereu alte și alte dimensiuni ale celui antimodernism care a fost dintotdeauna constitutiv modernului. Astfel de studii, atente la valoarea ne(re)cunoscută a marginalului, sunt interesate și de acele „forme culturale hibride care emerg din negocierea modernului cu indigenul” (Huyssen 2007:53).

În vederea clarificării termenilor, cred că ar fi mai potrivit să vorbim despre un modernism anti-modern (unde dimensiunea anti-modernă poate avea grade de intensitate, motivații și manifestări diferite) și nu pur și simplu despre antimodernism (implicând, eventual, dar fără a preciza, că acesta este însuși modernismul). Astfel de nuanțări sunt capabile să mai reducă din ambiguitatea antimodernismului, și, în același timp, să redea și

condiția paradoxală a modernismului, care, într-adevăr, respinge și îmbrățișează în același timp trecutul (tradiția, modelele, arhaicul, mitul etc.), așa cum respinge și totodată îmbrățișează prezentul (progresul, industrializarea, urbanizarea, secularizarea, aculturația occidentală etc.). Dar dacă aproape toți marii moderniști sunt în același timp antimodern(ișt)i, unii moderniști sunt totuși *mai antimoderni* decât alții, și trebuie precizat de fiecare dată în ce fel și cât de mult această diferență este marcată în gândirea și opera lor, astfel încât să-i individualizeze pe fundalul unui peisaj antimodern mai mult sau mai puțin omogen.

În final, cred că studierea atentă a noțiunilor teoretice noi și a dezbaterii pe marginea lor ne spune ceva despre puterea „magică” a conceptelor-constructe de a da ființă/ de a ontologiza fenomene și realități culturale, dar tocmai în virtutea faptului că sunt constructe euristice cu putere explicativă inevitabil limitată sau perisabilă, observăm că e necesar, în mod periodic, să ne și eliberăm de sub vraja lor. Negocierea dialogică (și polemică) a semanticii și puterii de acoperire a conceptelor noi este ceea ce ne ajută să navigăm în zona cețoasă dintre consensul superficial specific vulgatei și creativitatea teoretică autentică (aceasta se urmărește a fi validată, în ultimă instanță, prin mecanisme de evaluare a raționalității, coerenței interioare și aplicabilității conceptelor).

BIBLIOGRAFIE

- Alexandrescu, Sorin. 1999. *Privind înapoi, modernitatea*. București: Univers.
- Alexandrescu, Sorin. 2008. „Modernism și anti-modernism. Din nou, cazul românesc”. *Modernism și anti-modernism. Noi perspective interdisciplinare*, coord. Sorin Antohi. București: Cuvântul. 103-160.
- Brooker, Peter and Andrew Thacker. 2005. *Geographies of Modernism. Literatures, Cultures, Spaces*. London & New York: Routledge.
- Călinescu, Matei. 1995. *Cinci fețe ale modernității. (Modernism, Avangardă, Decadență, Kitsch, Postmodernism)*. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin. București: Univers.
- Cernat, Paul. 2009. *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*. București: Art.
- Ciobotaru, Irina. 2012. *Nicolae Steinhardt și libertatea ca destin*. Ideea Europeană. Ebook.
- Compagnon, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.

- Compagnon, Antoine. 2008. *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*. Traducere de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu. Prefață de Mircea Martin. București: Art.
- Crăciun, Gheorghe. 2002. *Aisbergul poeziei moderne*. Pitești: Paralela 45.
- Dumitru, Teodora. 2016. *Rețeaua modernităților. Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon*. București: Editura Muzeului Literaturii Române.
- Friedrich, Hugo. 1998. *Structura liricii moderne*. În românește de Dieter Furhman. București: Univers. Ediția a II-a.
- Garric, Henri. 2004. « Le Postmodernisme est-il une arrière-garde ? ». William Marx (dir.), *Les Arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris : PUF. 89-100.
- Griffin, Roger. 2008. „Modernitate, modernism și fascism. «O re-sintetizare a viziunii»”. *Modernism și anti-modernism. Noi perspective interdisciplinare*, coord. Sorin Antohi, București: Cuvântul. 45-78.
- Habermas, Jürgen. 1981. „Modernity versus Postmodernity”. *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (Winter). 3-14.
- Herf, Jeffrey. 1984. *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine & Helmut Meter (dir.). 2011. *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*. Paris: Garnier.
- Huyssen, Andreas. 2007. “Modernism at Large”. *Modernism*, Astradur Eysteinnsson and Vivian Liska, eds. Amsterdam: John Benjamins: 53-66. Vol. 1.
- Jessup, Linda (ed.). 2001. *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*. Toronto: University of Toronto Press.
- King, Peter. 2014. *The Antimodern Condition: An Argument Against Progress*. New York: Routledge.
- Lears, T. J. Jackson. 1982. *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lefter, Ioan Bogdan. 2012. *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*. Pitești: Paralela 45. Ediția a II-a.
- Lytard, François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Marx, William (dir.). 2004, *Les Arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF.
- McFarland, C. K. (ed.). 1970. *Reading in Intellectual History. The American Tradition*. New York: Holt, Rinehart and Wiston, Inc.

- Mao, Douglas & Rebecca L. Walkowitz. 2008. „The New Modernist Studies”, *PMLA*. 737–748.
- Matei, Alexandru. 2009. „Antimodern”. ****Repertor de termeni postmoderni*. Facultatea de Litere- Universitatea Transilvania din Braşov. <http://www.unitbv.ro/postmodernism/#ANTIMODERN>.
- Mihai, Nicolae. 2010. *Revoluție și mentalitate în Țara Românească (1821-1848). O istorie culturală a evenimentului politic*. Craiova: Aius.
- Mishkova, Diana, Balazs Trencsenyi & Marius Turda (eds.). 2014. *Anti-Modernism: Radical Revisions of Collective Identity* ("Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe, 1770 - 1945", vol. IV). Budapest: Central European University Press.
- Mitchievici, Angelo. 2013. *Cultura faliei și modernitatea românească*. Iași: Institutul European.
- Mitchievici, Angelo & Stanomir, Ioan. 2011. *Teodoreanu Reloaded*. București: Art.
- Moretti, Franco. 2000. "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1. Jan-Feb. 54-68.
- Nicholls, Peter. 1995. *Modernisms: A Literary Guide*. Berkeley: University of California Press.
- Omăt, Gabriela. 2008. *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) și texte (1880-1949)*. București: Institutul Cultural Român. 2 vol.
- Perloff, Marjorie. 1990. *Poetic Licence: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University Press.
- Perloff, Marjorie. 2002. *21st Century Modernism: The „New” Poetics*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Puchner, Martin. 2004. „À l’arrière-garde du modernisme. Wyndham Lewis”. Marx, William (dir.). 2004, *Les Arrière-gardes au XXe siècle. L’autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF. 196-207.
- Rosner, David J. 2012. *Conservatism and Crisis. The Anti-Modernist Perspective in Twentieth-Century German Philosophy*. Lanham: Lexington Books.
- Soare, Oana. 2013a. *Les Antimodernes de la littérature roumaine*, thèse en cotutelle pour obtenir le grade de docteur de l’Université Paris-Sorbonne et l’Université de Bucarest, présentée et soutenue le 11 janvier 2013. <http://www.theses.fr/2013PA040114>.
- Soare, Oana. 2013b. *Modernitate și reacții antimoderne în cultura română*. București: Editura Muzeului Național al Literaturii Române.
- Taylor, Charles. 1991. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Terian, Andrei. 2014. „Faces of Romanian Modernity. A Conceptual Analysis”. *Alea*, Rio de Janeiro | vol. 16/1 | jan-jun. 15-34.

- Thornton, Weldon. 1994. *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist As a Young Man*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Tuma, Keith and Nate Dorward. 2004. „Modernism and Anti-Modernism in British Poetry”. Laura Marcus and Peter Nicholls (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 510-527.
- Vancu, Radu. 2016. *Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*. București: Humanitas.
- Versluis, Arthus. 2006. *Antimodernism*. Telos, 137. 129-130.
- Witemeyer, Hugh (ed.). 1997. *The Future of Modernism*. Anne Arbor: University of Michigan Press.
- White, Hayden. 2008. „Modernismul american, postmodernismul și avangarda”. Sorin Antohi (coord.), *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*. București: Cuvântul. 33-43.

REPREZENTĂRI IMAGOLOGICE ALE JOILOR NEPOMENITE – O ABORDARE ETNOPSICHOLOGICĂ

Gabriela RUSU-PĂSĂRIN

Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere
gabrielarusu.pasarin@gmail.com

Abstract:

The subjective dimension of the imagological representations in the case of customs, beliefs and rituals in the traditional Romanian culture generates meaningful images that make up the objective data of the ethnopsychological approach. "Symbolic constellations" (G. Durand) which express the iconographic reunion of the symbols can be noticed. Thus, a special dynamic process is configured as a principle of the imaginary symbolism, the images being accompanied by a symbolic dimension. From the perspective of the ethnopsychological approach, we will detail the ritual practices specific to celebrations observed by the traditional community and their reflection in community behavior.

The rural community observes Thursdays by working or not working on these days, preparing for holidays and welcoming them. There are Unmentioned Thursdays and Banned or Green Thursdays.

Unmentioned Thursdays are ordinary workdays, but they are "evil" in themselves. Mischief may happen when one least expects it.

There are three Unmentioned Thursdays: the Thursday of Cheese Week (in the Orthodox Calendar), the Thursday before Easter, and the Thursday of Pentecost Week (Joia Căluşului). They form a wicked trinity; they are considered unclean.

Simply called "unmentioned", these Thursdays are very bad because nothing does the Christian fear more than not to be mentioned.

These folk mentality markers have an equivalent in the collective imagination and act as both interdictions in community behavior manifestations, but also as binding moments between the World of Longing and the World.

Keywords: *Imagological Representations, Unmentioned Thursdays, ethnopsychological approach*

I. Argument și contextualizare

Modelul schemelor cognitive de bază în configurarea dinamicii simbolismului imaginar

Perspectiva comparativă între ceea ce memoria colectivă a reținut ca normă și ceea ce se practică azi în comunitatea rurală oferă imaginea unei lumi păstrătoare a reperelor fundamentale ale unor sărbători, asociindu-le sau atenuându-le aspecte circumstanțiale datorate mentalității populare, care a reușit să se conserve în nuclee narrative, explicitate, transmise sub imperativul: „Așa se făcea odată!” Din aceste cadre rezultă o construcție socială a trecutului (Jedlowski 2005), ceea ce în psihologia socială s-a instituit ca denominare a memoriei sociale. C. P. Sá (2007) asociază memoria socială cu gândirea socială: „ceea ce ne amintim din trecut se amestecă întotdeauna cu ceea ce știm despre el” (2005, 291). În cazul mentalității populare această asociere a funcționat cu un evident rol de determinare a comportamentului comunitar în contexte de sărbători populare. Interdicțiile, dincolo de formula „Așa am pomenit! Așa-i bine” erau susținute de nuclee narrative cu suport moralizator, forma cea mai persuasivă. Finalitatea este conturarea unei „hărți mentale” compuse din relațiile care se stabilesc între elementele unei reprezentări sociale. Ca formă imagologică de explicitare a funcționalității actelor rituale fundamentate pe convingerile generate de codul comportamental tradițional modelul schemelor cognitive de bază este cel mai adecvat pentru analiza textului, subtextului și contextului care argumentează necesitatea respectării sărbătorii populare, în special în componenta sa de interdicție. Sărbătoarea este axată pe două paradigme sub forma sintagmelor imperative: „ce se face” și „ce nu se face” în acea zi de sărbătoare. Modelul SCB este un model tripartit format din trei metascheme (Rateau 1995; Guimelli 1998, apud Rouquette 2010, p. 147-148): metaschema de *descriere* (registru descriptiv axat pe schemele lexic, vecinătate, compunere), metaschema de *praxiologie* (bazată pe registrul prescriptiv, ce vizează practici cu actanți și acțiuni semnificative) și metaschema de *evaluare* (schema atribuire care precizează norme, evaluări atributive și de judecăți). Din această perspectivă, a modelului SCB, sunt reperabile „constelații simbolice” (G. Durand), ce exprimă reunirea iconografică a simbolurilor. Se configurează astfel o dinamică specială, ca principiu al simbolismului imaginar, imaginile fiind însoțite de o dimensiune simbolică. Din acest unghi de interpretare a demersului etnopsihologic vom detalia practicile rituale specifice unor sărbători respectate de comunitatea tradițională și reflexul lor în comportamentul comunitar.

Comunitatea rurală respectă cu lucru sau cu nelucru zilele de joi, rânduind sărbătorile și întâmpinându-le. Sunt Joi Nepomenite și Joi Oprite sau Verzi.

Joile Nepomenite sunt zile obișnuite de muncă, dar sunt considerate „rele” în esența lor. „*Poate veni nenorocul pe negândite*” – spun bătrânii.

Trei sunt Joile Nepomenite:

- a) Joia din Săptămâna Brânzei,
- b) Joia din Săptămâna Paștelui
- c) Joia din Săptămâna Rusaliilor sau Joia Călușului.

Ele formează o treime nefastă și sunt considerate necurate.

Simplu numite „nepomenite”, aceste joi sunt cu un puternic impact emoțional negativ, pentru că „*nimic nu e mai de temut pentru creștin decât să nu fie pomenit*”.

În joile nepomenite nu se lucrează la câmp, la vie, nu se bat pari în pământ cu maiul. Astfel nu vor fi atrase asupra casei pagubele, vremurile grele și mai ales bolile de ursit. Joile oprite sau Joile verzi sunt nouă la număr și calendarul popular le-a stabilit, jalonând timpul de lucru și odihnă, între Paști și a doua săptămână după Rusalii. În partea de sud a țării sunt numite Joi Verzi, iar în est Joi Pomenite, antonime cu Joile Nepomenite.

În Oltenia Joile Verzi sunt așteptate, pentru că, se spune, sunt zile *slobode pentru joc și distracție*. Nu se lucrează. Este o veche vorbă din bătrâni: „în vechime cine lucra în joile de după Paști era luat de vânt puternic și dus prin nori sau i se strâmba gâtul”.

II. Săptămâna brânzei

În calendarul popular țăranii au stabilit o săptămână dedicată simbolului alb, care antrenează sensuri diferite: albul semnifică puritate, curățenie, abținere dar și alterare, îmbătrânire, pierderea vitalității: albirea părului, alb la față – bolnăvicios, albul viermilor de mătase etc. Este săptămâna în care ocupația semnificativă este țesutul pânzei, din care se vor croi și apoi îmbogăți cu alesuri cămășile, iile ce vor fi jucate în hora de Paști.

- a) metaschema de *descriere* (registru descriptiv axat pe schemele lexic, vecinătate, compunere)

Lunea albă se ține pentru ca holteii și fetele cărora nu li s-a arătat a măritiș, să se căsătorească grabnic;

- b) metaschema de *praxiologie* (bazată pe registrul prescriptiv, ce vizează practici cu actanți și acțiuni semnificative)

Marțea albă e ziua când se mănâncă brânză și se ține contra bolilor; în joia nepomenită, necurată se spală cămășile pentru a fi albe; e ziua știută ca Vlașii ochilor (Vlasie fiind cel ce păzește lumina ochilor); este numită și joia

furnicilor, zi în care femeile făceau o turtă, pe care o ungeau cu unt și o puneau pe mușuroi, pentru a le opri din acțiunea lor distrugătoare (practică în Oltenia și Muntenia);

c) metaschema de *evaluare* (schema atribuire care precizează norme, evaluări atributive și de judecăți)

Cu excepția zilei de miercuri, toate zilele sunt sărbătoare și păstrează tradiții și credințe despre ce trebuie să faci sau să nu faci pentru bunul mers al casei.

III. Joia Neagră

a) metaschema de *descriere* (registru descriptiv axat pe schemele lexic, vecinătate, compunere)

Ziua de joi, cea de pe urmă din Păresimi, este cunoscută sub diverse denumiri: Joia Mare, Joimari, Joia Patimilor, Joia Neagră. În Sudul țării, se crede că în această zi vin în fiecare an spiritele celor morți și stau până sâmbăta dinainte de Rusalii.

Elementul definitiv este focul, foc ritual cu funcție funerară. În Mehedinți se face din lemne de alun, peste care se pune tămâie pentru afumat. Cununa Mântuitorului a fost făcută pe o nuia de alun. În Gorj, se face până în zori, din boji, pentru ca să se încălzească picioarele morților. Lemnele din tufe de alun uscat nu se taie, ci se rup cu mâna, iar adunarea lor, ca și a bojilor, din locurile nemuncite se face numai de către copii și femei bătrâne, „fără de păcat”. Focul semnifică și un liant între Lumea Albă și Lumea Neagră, o cale luminată să-i ajute pe cei plecați în drumul dinspre Lumea Fără Dor să ajungă în Lumea cu Dor. Iar poveștile și legendele spuse de cei ce veghează focul sfânt se referă la prigonirea Domnului Iisus Hristos, la pătimirile, moartea și Învierea Sa.

b) metaschema de *praxiologie* (bazată pe registrul prescriptiv, ce vizează practici cu actanți și acțiuni semnificative)

În satele de pe Valea Jaleșului și a Sohodolului odată cu Joimărelele se practică și obiceiul numit Tocănelele. Obiceiul e însoțit de un cântec care se execută vocal, în același timp cu acompanierea ritmică realizată prin bătaia într-o scândură sau într-o toacă asemănătoare cu toaca de la biserică, sau chiar în acestea, de unde denumirea de tocanele sau tocănele.

În timp ce se cântă copii sar într-un picior în ritmul melodiei, manifestându-se și bucuria pentru anotimp și pentru încheierea postului:

*Toca-tocănelele
Au dat viorelele
Și fătară mielele.*

*Dă-le-n colo de urzici,
Că-s mai bune mere dulci.*

Și tot de Joimărica la Plenița Doljului copiii mergeau pe vremuri din casă în casă cu traista după ouă nevopsite.

Fetița în travesti „băbuța”, spunea:

*Ușuru, ușuru
Dă-mi și mie oușorul,
Că mă omoară uncheșul.*

Li se dădeau ouă nevopsite și colăcei. Dar „găzdoiul” nu oferă darul, până când „uncheșelul” nu săruta „băbuța”. Ouăle erau roșite pentru Noaptea de Înviere.

c) metaschema de *evaluare* (schema atribuire care precizează norme, evaluări atributive și de judecăți)

Ziua de Joimari este o simbioză între bucuria vieții din această lume și gândul pentru cei ce au plecat în Marea Călătorie. De ziua de Joimari este legată și imaginea Joimăriței, care a suferit mutații imagologice în mentalul colectiv, din divinitate a morților a devenit un personaj justițiar, care pedepsește fetele și femeile care nu au terminat de tors până la Joimari cânepa, lâna, inul.

Ca element inedit, Joimărița poate acționa și în alte joi de peste an, o extensie pentru augmentarea acțiunii de judecare și punitivă: „Joimărița vine și peste an, în fiecare săptămână, joi seara, când iese din munți sub înfățișarea unei flăcări” (Pamfile – 1, 1916, 106). Este atributul pe care îl subliniază și Ion Ghinoiu: ziua de joi, în secolul al XIX-lea, era considerată zi de sărbătoare, asemeni zilei de duminică, ambele destinate odihnei (Ghinoiu, 1997, 99).

IV. Joia Paștilor. Sărbătoarea Dealului.

Calendarul popular consemnează trei, șase, șapte sau chiar nouă joi nefaste, ținute cu sfințenie ca zile nelucrătoare de către femei și cu acte rituale, de care nu se uită pentru a feri casa, familia de cele rele.

a) metaschema de *descriere* (registru descriptiv axat pe schemele lexic, vecinătate, compunere)

4.1. *Joia Paștilor* se mai numește Joia Nepomenită, Joia Rea. Joile după Paște se numesc Joi Domnești... Se respectă de către femei pentru a nu da „boala rea” peste ele, așa spun bătrânele și pentru a nu da grindina. Piatra, se spune într-o legendă, e făcută de diavoli în cele nouă joi, când

femeile bat rufele cu maiul. Dracii bat piatra cu ciocanele, să nu mai aibă oamenii pâine. Dacă se ține sărbătoare, dracii pierd din putere. În Oltenia joia din Săptămâna Luminată se numește și Joia Necurată. Se face foc în fața casei din nouă bețe de alun. Se crede că vin morții să-și încălzească picioarele, așa cum s-a-ntâmplat și-n Joia Neagră din Săptămâna Patimilor. Se dau focuri de pomană, colaci și ulcele împodobite cu flori de primăvară. Femeile dau la cimitir peste mormânt ouă roșii.

b) metaschema de *praxiologie* (bazată pe registrul prescriptiv, ce vizează practici cu actanți și acțiuni semnificative)

4.2. În *Joia Nepomenită* se face și slobozitul apei pentru morți (Slobozitul Păresimilor). Se pun martori la căratul apei, o fată pentru o femeie decedată și un băiat pentru un bărbat decedat. O femeie întrebă fata: Ești martoră că ai cărat apa lui cutare? Pe cine ai martoră că ai cărat apa lui cutare? Fata va răspunde: „Eu, luna și soarele”. Într-o troacă se aprind câte două lumânări la cele patru capete, și se dau pe apă. Fata care a cărat apa va primi un cadou. Femeia, care a-ntrebat fata, va scoate din fântână și câteva găleți cu care va uda locul (în final va spune că a scos și pentru sufletul ei... apă și colac, să-i fie babii de leac!).

Și tot în Joia Necurată în județul Gorj se ține sărbătoarea Dealului, se fac sfeștani la vii, se sacrifică un berbecel. Lăutarii urcă și ei în Dealul Viilor. La sfeștanie nu lipsește preotul, enoriașii ocolesc viile cu steagurile bisericesti și se face slujbă, după care se petrece cu lăutari.

Joia-i Necurată, chiar Rea, dar și Verde, de petrecere, că-i în Săptămâna Luminată.

4.3. *Sărbătoarea Dealului*

În județul Gorj, la Runcu și Arcani are loc Sărbătoarea Dealului, manifestare etnofolclorică organizată de Căminele culturale din localitățile menționate, cu sprijinul Centrului Județean al Creației, Gorj. Sărbătoarea este inedită și are o dublă semnificație, religioasă și laică. Alaiul, având în frunte steaguri bisericesti, colindă dealurile cu viță de vie. La fiecare, „cap de loc” se face slujbă și tot aici membrii alaiului sunt cinstiți cu țuică, vin, colaci cu lumânare. Există și acum vechile conace, unde pe vremuri se păstrau butiile cu vin.

Gospodarii luau de aici vin, din butiile lor, atunci când aveau nevoie. Acum aduc vin de acasă pentru această sărbătoare cu sens augural. După ce se termină slujba și cinstirea celor prezenți, cu alai cu tot se merge în mijlocul satului, unde se încinge hora închinată belșugului. Obiceiul amintește de un ritual practicat în vechime la săditul viței de vie: se începea tot cu o slujbă, se cinsteau cei prezenți cu vin, în acordurile viorilor

lăutarilor vestiți. După terminarea săditului începea hora viei. Sunt ritualuri străvechi, obiceiuri transmise peste vreme, rostuirea vremelniciilor și conferind trăinicie credinței într-un timp mai bun spre bucuria întregii comunități sătești.

c) metaschema de *evaluare* (schema atribuire care precizează norme, evaluări atributive și de judecăți)

În zona Olteniei Joia Paștilor (în exprimarea regională) are două componente de imixtiune între joile sărbători din cele două săptămâni cu axa Noaptea Paștilor. Este o componentă funerară, altfel obligatorie pentru Săptămâna Patimilor, cu practici ce țin de ritualul funerar, și o componentă de sărbătoare, ca zi de joi din Săptămâna luminată. Dacă a doua componentă este una firească într-o săptămână a bucuriei (cu toate că sunt comunități sătești în Gorj care țin sărbătoarea până la Paști, ca secvență de rit de fertilitate cu sens augural), prima componentă, cea funerară se accentuează în metaschema de praxiologie și, în consecință și în cea de evaluare, implicând actanți copii și rostirea legământului. Este, poate, cel mai complex modul al unei sărbători din perspectiva modelului tripartit definit de Rateau.

V. Săptămâna lui Ispas. Paștele cailor sau joia iepelor

a) metaschema de *descriere* (registru descriptiv axat pe schemele lexic, vecinătate, compunere)

În credința populară Ispas nu se uită. El este cel ce se crede că a asistat la Înălțarea Domnului la cer și la ridicarea sufletelor la cer. De la Paști până în ajun de Ispas oamenii se salută: Hristos a înviat! Adevărat a-nviat! În ziua de Ispas își spun însă: Hristos s-a înălțat! Adevărat s-a-nălțat! De Ispas se roșesc ouă, ultima dată din an când se roșesc. În ziua de Ispas (la 40 de zile de la Paște), oamenii trebuie să fie veseli, că și Ispas a fost un om vesel.

Se fac pomeni și se dau în numele celor ce sau înălțat la cer. Pomana e alcătuită din pâine caldă, azimă, ceapă verde și rachiu, iar ciobanilor, în mod deosebit, li se dă pomană caș și chiar carne de miel.

Pomana este alcătuită din alimente ca pentru un drumeț, „să aibă de drum” se spune.

Miercurea din preziua Ispasului este Miercurea Bălțatelor, e bălțată pentru că se ține sărbătoarea doar o jumătate de zi. De-aceia i se spune Bălțată. Sunt și Moșii de Ispas, când se dau pomenile pe nume. Sâmbătă, după Ispas este Nedeea de Ispas, rea de viscole. Trebuie sărbătorită cu bucurie.

În săptămâna Ispasului se culeg plante de leac, se bat vacile cu leuștean. În noaptea de Ispas se culeg flori de alun. Ele înfloresc și se scutură în această noapte. Și tot în noaptea de Ispas înflorește feriga.

Plantele se culeg și se sfințesc. „Nici nu știi, când o floare sfințită îți face soarta-noroc”.

În a șasea joi după Paști, când e și sărbătoarea Înălțării Domnului la cer, în calendarul popular este consemnată sărbătoarea cabalină cu dată mobilă Paștele cailor sau Joia Iepelor. Pentru un ceas și doar o dată în an caii se satură de păscut iarbă. Legende amintesc de momentul în care caii au fost blestemați să se bucure de sațietate doar o dată-n an:

„Preacurata Fecioară Maria, după ce l-a născut pe fiul său, Domnul nostru Iisus Hristos, neavând alt loc unde-l pune, l-a înfășat și l-a culcat în ieslea lui Crăciun, unde erau legați boii și caii acestuia. Boii mâncară cât mâncară și apoi săturându-se se culcară și prinseră a rumega. Caii însă, obraznici, nu numai că mâncară tot fânul, cât era în iesle, ci ei, mâncară până chiar și cel de pe pruncul Iisus Hristos, pe care-l pusese Maica sa acolo anume ca să nu-L afle Irod și să-L taie”. (legendă din Banat)¹.

Maica s-a supărat și i-a blestemat:

*Fire-ați cai voi blestemați
Să n-aveți nicicând saț
Până-n ziua de Nălțare
Dar și-atunci ne-ndestulare.*

sau:

*Fire-ați cai voi osândiți
Și de mine-afurisiți,
De mine, de Dumnezeu,
Mai tare de fiul meu,
Fiindcă nu m-ascuțați,
Voi să nu mai aveți saț,
Numa-n ziua de Ispas
Și și-atunci vreme de-un ceas.*

Când se satură, caii dau din cap. De aceea se spune că nu prea știi când e Paștele lor, e atunci când se satură. În ziua de Ispas, de Paștele cailor pe vremuri era ziua soroacelor, când se încheiau, se definitivau înțelegerile, afacerile de mai apoi. Și cum românul nu-și prea ține cuvântul, nu respectă învoiala, expresia „La paștele cailor” se folosește cu sens peiorativ, adică niciodată.

Cum întotdeauna există o speranță pentru îndreptarea răului, Joia Iepelor poate însemna și data la care se lichidau înțelegerile ce ar fi trebuit

¹ Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, Editura Grai și Suflet - Cultura națională, București, 2001, vol. III, p. 241.

împlinite la Sfântul Gheorghe: plata datoriilor, chiria caselor. „Nu-ți plătesc acu’ (de Sîngiorz), ci la Paștele cailor (adică de Ispas)”. Dar Sf. Gheorghe e o sărbătoare cu dată fixă, 23 aprilie, Paștele cailor e o sărbătoare cu dată mobilă, a șasea joi după Paști.

b) metaschema de *praxiologie* (bazată pe registrul prescriptiv, ce vizează practici cu actanți și acțiuni semnificative)

Dintre credințele și practicile specifice sărbătorii reperăm un obicei care, în Oltenia, face joncțiunea între două date mobile în calendarul popular: două sărbători sunt separate doar de câteva zile: Ispasul și Rusaliile. Ispasul sau Înălțarea este sărbătoarea dedicată celor ce s-au înălțat la cer. Rusaliile se țin pentru însănătoșirea bolnavilor altfel fără leac. Și totuși, în Oltenia cele două sărbători se regăsesc într-un obicei practicat la începutul secolului al XIX-lea: Frăsinetul, un obicei pentru a readuce starea de sănătate a celor foarte bolnavi.

Frăsinetul îmbină Ispasul și Rusaliile. Bolnavii erau pregătiți din ajunul Ispasului, îmbăiați și îmbrăcați în haine noi. La chindie căruțele cu familiile celor ce puneau de frăsinet se-ndreptau spre plaiurile cu frăsinet, plantă ce aducea norocul și sănătatea. Acolo se alegea locul pentru punerea mesei ursitorilor. Se crede că ele, cele trei s-au supărat pe om, care de supărarea lor s-a-mbolnăvit. Acum, de Ispas era momentul împăcării cu ele, cu ursitorile. Se așeza masa cu o turtă mare de pâine, vase noi, pahare noi, sau, vin, rachiu, apă, lumânări și tămâie. Față de ofrandele puse pe masa de ursitori a copilului abia născut, se constată existența lumânărilor și a tămâiei ce amintesc de starea de boală, starea de tranziție între viață și moarte. Vrăjitoarea (căci, în lipsa moașei vrăjitoarea e necesară pentru a invoca ursitorile), îngenunchia lângă bolnav și începea un recitativ, având o mână pe fruntea bolnavului și o alta pe prăseua cuțitului înfipt la rădăcina frăsinelului.

Descântecul spus amintea de cintează și de dobrîță, prima reprezenta răul, a doua ursita binelui:

*Cinteză, dobrîță,
Sus s-a-nălțat,
Pe munți s-a lăsat,
Unde au picat
Piatra au crăpat
Așa crape ochii cui te-a fermecat.*

Se folosește cuvântul Înălțat ce amintește de Ispas cel ce a văzut pe Iisus înălțându-se la cer.

Urma invocarea frăsinetului:

*Frăsinet – albineț
Frăsinet de mult preț
Sari în casă,
Sari pe masă,
Sari în cupa ce-a aleasă,
Fă pe cutare sănătoasă.*

sau:

*Sari în paharul frumos,
Fă-l pe cutare sănătos.*

Urma veghea de noapte, timp magic în care floarea frăsinetului avea menirea de a indica viitorul bolnavului, însănătoșirea sau moartea iminentă. Vrăjitoare avea dublă menire: de a invoca ursitorile și de a le interpreta semnele. După care se petrecea, de era semn de bine, sau se pleca spre casă resemnați pentru destinul ce nu putuse fi întors.

c) metaschema de *evaluare* (schema atribuire care precizează norme, evaluări atributive și de judecăți)

Obiceiul Frăsinet în Oltenia amintește că masa de ursitori se așază la venirea pe lume a pruncului, moment marcării intrării în viață, și în momentul de boală, doar la Înălțare, de Ispas, moment-cumpănă. Elementul inedit este așezarea ofrandelor pe pământ, nu pe masa-obiect ritual, ca o închinare făcută pământului pentru a-i cere rămânerea în această lume.

VI. Rusaliiile – extensia timpului, condensarea restricțiilor

a) metaschema de *descriere* (registru descriptiv axat pe schemele lexic, vecinătate, compunere)

A șaptea săptămână de la Paște, până în Rusalii este săptămâna - cumpănă între săptămâna Ispasului, a Înălțării Domnului, și săptămâna Rusaliiilor. De la bucuria Înălțării la grija excesivă a intruziunii maleficului în viața pământească prin îmbolnăviri neuro-psihiice este un arc voltaic al binelui împlinit și al preîntâmpinării răului.

Săptămâna începe cu Lunea Rătăcită, ca o ezitare între lumină și întuneric. Oarbele. Șchioapele sunt divinități feminine de care oamenii se feresc așa cum se feresc și de Rusalii. După Înălțare spiritele morților se retrag în Lumea lor, lăsând pământul luminat. Se crede însă că, la cum sen-tâmpla și în această viață, sfintele se rătăcesc, nu găsesc drumul de-

ntoarcere. Și-atunci se dă un bob zăbavă”, înc-o zi, de rătăcire pentru a se duce în Lumea lor. După Lunea Rătăcită urmează marșea între Tunuri. Pretunul confirmă perioada ploilor și tunetelor de vară. Și ca să fie îmbunate țăriile cerului și joia din această săptămână se serbează cu nelucru. E ultima joi „de peste an” (Mangiuca).

b) metaschema de *praxiologie* (bazată pe registrul prescriptiv, ce vizează practici cu actanți și acțiuni semnificative)

Este perioada cea mai puțin marcată de practici, componenta credințe fiind dominantă. Urmează săptămâna cu cea mai persuasivă schemă punitivă, timp în care femeile nu trebuie să spele, să coase pentru a nu fi luate din căluș.

c) metaschema de *evaluare* (schema atribuire care precizează norme, evaluări atributive și de judecăți)

Săptămâna, cu ultima „joi de peste an”, anunță o perioadă încărcată de simbolistica practicilor apotropaice și de vindecare, săptămâna Rusaliilor. Sărbătoare funerară la romani, numită Rosalia, Rusaliile la daco-geți se vor bucura de cea mai mare importanță pentru actul de pomenire a celor trecuți în lumea fără dor.

Zâna Rosalia se va transforma într-un ciclu de nouă sau șase zile. Dacă acceptăm șase, acestea sunt: Sâmbăta Rusaliilor, Duminica Mare, luni, marți, miercuri - Rusaliile și Joia Nepomenită. Jocul călușarilor, imitarea mersului în galop al cailor, fertilizarea simbolică a tinerelor căsătorite prin în horă la finalul jocului, alungarea ielelor prin scene războinice sau purtarea plantelor vrăjite (pelin, usturoi) constituie instrumentele simbolice specifice cu valoare de rigori de conduită în context ritual.

Concluzii

Reprezentările imagologice ale Joiilor Nepomenite sunt viabile și azi prin transmiterea „constelațiilor simbolice” (G. Durand), ce exprimă reunirea iconografică a simbolurilor. Se configurează astfel o dinamică specială, ca principiu al simbolismului imaginar, imaginile fiind însoțite de o dimensiune simbolică. Din această perspectivă a demersului etnopsihologic detalierea practicilor rituale specifice sărbătorilor care circumscriu joile nepomenite reprezintă o încercare de readucere în actualitate a credințelor în jurul cărora s-au cristalizat acțiunile simbolice derulate în comunitatea tradițională și reflexul lor în comportamentul comunitar.

BIBLIOGRAFIE

- Jedlowski, P. 2005. Memória e mídia: Uma perspectiva sociológica. În C. P. Sá (ed.), *Memória imaginário e representacoes sociais* (pp. 87-89). Rio de Janeiro, Rj: Editora do museu da República
- Sá, C. P. 2007. Sobre o campo de estudo da memória social: Una perspectiva psicossocial. *Psicol. Reflex. Crit.* 20 (2), 290-295
- Sá, C. P. 2005. As memórias da memória social. În *Memória imaginário e representacoes sociais* (p. 63-86). Rio de Janeiro, Rj: Editora do museu da República
- Rateau, P. 1995. Hiérarchie du système central des représentations sociales et processus de rationalisation de la mise en cause de ses éléments. *Bulletin de psychologie*, XLIX, 422, 73-87
- Guimelli, C. 1998. Differentiation between the central core elements of social representation: normative vs functional elements. *Swiss Journal of Psychology*, 57 (4), 209-224
- Gândirea socială. Perspective fundamentale și cercetări aplicate*, 2010. vol. coord. de Michel-Louis Rouquette. Traducere de Luminița Botoșineanu și Florin Botoșineanu, Iași: Ed. Polirom
- Ghinoiu, Ion. 1997. *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar*. București: Editura Fundației Culturale Române
- Rusu-Păsărin, Gabriela. 2006. *Calendar popular românesc*. Prefață Ion Ghinoiu. Postfață Calendarul, stăpânitorul timpului de Nicolae Panea. Craiova: Scrisul Românesc

CERVANTES ȘI LUMEA ACADEMICĂ

Lavinia SIMILARU
Universitatea din Craiova
lavinia_similaru@yahoo.es

Abstract:

As Víctor Ivanovic states in his recent book *Itinerarios cervantinos*, “moving away from humanity’s greatest works is just a way of bringing us back to them”. Cervantes’ works are, without a doubt, in the category of those that we always go back to. Surprisingly, the famous novel *Don Quixote* and his other works make up a very realistic image of the author’s contemporary society, being for today’s readers, after more than 400 years since the author’s death, a precious historical document.

Even though it is not one of the Spanish writer’s favourite themes, there are echoes of the academic world of the time in his work. In the pages of his novels and his *Exemplary Novels*, some universities are mentioned and a number of students, whose charm was not dulled out by the centuries that passed. Their wish for adventure and travel, the humour and the pranks they set on those around them are shared with today’s students. Although sometimes they fall for their own traps or love potions, like in *The Lawyer of Glass*, a student gets touched by Don Quixote’s ‘noble insanity’.

Keywords: *Spanish literature, Cervantes, university, students*

I. Miguel de Cervantes Saavedra

Miguel de Cervantes Saavedra constituie fără putință de tăgadă culmea creației literare în spaniolă. Jean Canavaggio consideră că faima lui Cervantes „se datorează și modului în care opera sa, aparent transparentă și, totuși, extrem de ambiguă, depășește fără încetare țelul din care s-a născut” (Canavaggio 1995: III 53). Angel del Río semnalează de asemenea: „...este evident că în opera lui umanismul se cristalizează în noi forme și într-un nou concept despre viață și despre om. [...] Cervantes depășește criza umanismului și îi canalizează moștenirea spre un nou mod de a înțelege relațiile ființei umane cu lumea ei” (Río 1982: I 451).

În ciuda problemelor economice ale familiei, este posibil ca în tinerețe viitorul scriitor să fi frecventat cursurile universităților din Alcalá de

Henares, orașul său natal și din Salamanca, cele două mari universități spaniole ale epocii sale. Totuși, nu a ajuns să obțină un titlu universitar. Se presupune că a frecventat cursurile Universității din Salamanca pentru că evocă adesea această universitate în operele sale. Jean Canavaggio, unul dintre cei mai recenți și mai iluștri biografi ai lui Cervantes, afirmă: „Plecarea sa bruscă în Italia, chiar în anul acela, i-a întrerupt prematur studiile, dar i-a permis să aibă acces, ca autodidact, la înșeși izvoarele unei incomparabile culturi, de care se va impregna fără să se lase subjugat de ea” (Canavaggio 1995: III 54). Italia renescentistă l-a fascinat pe Cervantes, cum îi fascina pe toți contemporanii săi, încât la douăzeci și doi de ani și-a dorit să cunoască personal țara nenumăratelor opere de artă pe care le admira. Însă mulți critici atrag atenția că motivele plecării viitorului romancier în Italia sunt obscure și ar putea fi „mai puțin elevate” (Río1982: 458), este posibil ca pe vremea aceea să fi avut primele probleme cu justiția, întrucât exista un ordin de arestare pe numele unui Miguel de Cervantes, din cauză că îl rănise pe un oarecare Antonio de Segura. Nu se știe dacă este vorba despre scriitor, sau despre un alt bărbat cu același nume. Oricare i-ar fi fost motivele, plecarea a fost inopinată (sau așa pare după mai bine de 400 de ani) și pesemne că i-a întrerupt studiile.

Însă Cervantes nici nu a avut nevoie de studii universitare ca să creeze primul roman modern. José María Paz Gago estimează că meritul scriitorului spaniol constă în „a inventa romanul modern cu două secole înainte să-și afle continuitate și cu trei sute de ani înainte de a se consolida un gen atât de revoluționar și atât de străin de contextul Poeticii clasiciste în care apare” (Paz Gago 2006: 25). Profesorul și academicianul Francisco Rico la rândul său precizează că „*Don Quijote* inaugurează romanul ca gen al genurilor” (Rico 2012: 136), fiind „cel puțin o carte castiliană, o instituție hispanică și un mit universal” (Rico 2012: 136).

După cum scrie Víctor Ivanovici în recenta sa carte *Itinerarios cervantinos*, „despărțirile de marile opere ale omenirii nu sunt altceva decât ochuri care ne aduc înapoi la ele” (Ivanovici 2016: 12). Operele lui Cervantes fac, fără îndoială, parte din categoria celor la care ne întoarcem mereu. În mod surprinzător, celebrul roman *Don Quijote* și celelalte opere ale lui Cervantes oferă o imagine cât se poate de realistă a societății contemporane scriitorului, constituind pentru cititorii de astăzi, după mai bine de 400 de ani de la moartea autorului, un prețios document istoric.

II. Nuvele exemplare

Cervantes precizează că le-a numit *exemplare* pentru că „nu e nici una din care să nu poți scoate vreo pildă folositoare” (Cervantes 1981: 4) și

precizează că el este „cel dintâi alcătuitor de nuvele în limba castiliană, căci multe nuvele ce-au văzut lumina tiparului într-însa, toate sunt tălmăcite din limbi străine” (Cervantes 1981: 5), în vreme ce ale sale sunt „neimitate și nefurate” (Cervantes 1981: 5).

Nuvelele exemplare sunt douăsprezece, scrise probabil de Cervantes de-a lungul anilor și publicate în 1613. A treisprezecea, *Falsa mătușă*, este apocrifă. În ciuda celor 400 de ani scurși de atunci, *Nuvelele exemplare* par scrise chiar ieri. Ca toată opera lui Cervantes, își păstrează pe de-a-ntregul prospețimea. Jean Canavaggio observa: „Lumea din *Nuvelele exemplare* se prezintă ca imagine a lumii noastre. Lumea aceea se frământă, cu partea ei de hazard și de necesitate, în voia pulsionilor noastre celor mai întunecate, dar în același timp mai presus de alegerile pe care le facem pe un drum presărat cu ochi care pândesc, unde binele și răul își pot schimba măștile.” (Canavaggio, 1995: III 53).

II.1. *Rinconete și Cortadillo*

Cervantes descompune societatea în roțițe fine, ca pe un ceasornic, ca să ne arate cum funcționează. Reușește să umanizeze delincvenții, pentru ca cititorul să conchidă că vina nu este a lor, ci a societății care nu le lasă alternativă. Protagonistii acestei nuvele exemplare sunt doi adolescenți care se întâlnesc întâmplător și descoperă că au preocupări comune: amândoi fură. Se duc la Sevilla, unde vor cunoaște o adevărată organizație de răufăcători și vor învăța că „se află pe lume hoți care-l slujesc pe Dumnezeu și pe oamenii de treabă”. (Cervantes 1981: 139). Delincvenții sunt respectuoși și buni creștini, au regulile lor, pe care le respectă cu strășnicie. Uimitoare este, însă, colaborarea lor cu justiția vremii.

În prima zi, cei doi decid să-și câștige pâinea ca hamali, transportând cumpărăturile celor înstăriți. Primii lor clienți sunt un student-sacristan și un soldat. Studentul îl alege pe Cortado. După ce își servesc clienții, cei doi prieteni se reîntâlnesc și Cortado scoate din buzunar o punguță și îi spune lui Rincón: „Cu asta m-a plătit cuvioșia sa studentul și cu doi cuartos, dar ia-o dumneata, Rincón, că se pot întâmpla multe” (Cervantes 1981: 135). În realitate, monedele le primise drept răsplată, iar punguța o furase. Nu trece mult și apare studentul păgubit, să-l întrebe pe Cortado dacă n-a văzut cumva punga, crezând că poate o pierduse, deși în realitate nu-și făcea iluzii: „Asta e, păcătosul de mine [...] oi fi pus-o te miri unde, de vreme ce mi-a fost furată!” (Cervantes 1981: 136). Evident, Cortado nu face decât să-i înșire minciuni și să-l amăgească zadarnic, furându-i și batista: „Cortado se luă după el și-l ajunse din urmă pe Trepte, unde-l strigă și-l trase la o parte, și acolo prinse a-i turna atâtea bazaconii și asemenea gogoși despre furtul și găsirea pungii lui, și-i dădu atâtea bune nădejdi, fără să isprăvească niciodată

vreo vorbă începută, că bietul sacristan ajunsese a-l asculta cu gura căscată, și cum nu izbutea să priceapă ce-i spune, îi puna să-i repete vorbele de două, trei ori. Cortado se uita țintă în ochii lui și privirea-i nu-l slăbea o clipă. Sacristanul îl privea și el aidoma, spînzurînd de vorbele lui. Această uluire atât de adîncă fu pentru Cortado un bun prilej de a-și desăvîrși opera, drept care-i scoase ușurel batista din buzunar și, luîndu-și rămas bun de la dînsul, îl pofți să vină pe seară în același loc, fiindcă îi spunea lui inima că punga i-o luase un băiat de aceeași meserie și aceeași înălțime cu el, dar cam hoțoman, și că el se însarcina s-o afle în răstimp de cîteva sau de multe zile” (Cervantes 1981: 137).

După aceasta, cei doi eroi sunt invitați să se prezinte lui Manglipodio și să-i ceară protecție, întrucît acesta este „tatăl, învățătorul și ocrotitorul” (Cervantes 1981: 138) tuturor hoților.

Primul student din carte este puțin naiv, devine pradă ușoară pentru Cortado. Însă, în ciuda naivității și neîndemănării sale, lucrurile se sfîrșesc bine, deși el nu are nici un merit: „alguazilul haimanalelor” (Cervantes 1981: 146) îl vizitează pe Manglipodio și îi cere punga. Manglipodio își lămurește subalternii că alguazilul le este prieten și le face „mii de hatîruri pe an” (Cervantes 1981: 146), adică, asigură Manglipodio, „mai mult tăinuiește alguazilul acesta de treabă într-o zi decît putem și obișnuim noi să-i dăm într-o sută” (Cervantes 1981: 147). Văzînd acestea, cei doi eroi se hotărîsc să dea punga, mulțumindu-se cu răsplata promisă de Manglipodio.

II.2. Licențiatul Sticloanță

Este una dintre cele mai admirabile și mai celebre nuvele exemplare. Cervantes abordează aici una dintre temele sale predilecte: nebunia. Licențiatul Sticloanță se înrudește cu Don Quijote prin faptul că își pierde mințile și aceasta îl face să le spună tuturor celor dispuși să-l asculte lucrurile cele mai adevărate și mai pătrunzătoare care se pot imagina. Licențiatul Sticloanță este un tânăr care „a uitat numele locului său de baștină” (Cervantes 1981: 210), amănunt care îl apropie din nou de Don Quijote, de numele cărui sat Cervantes nu ținea să-și aducă aminte.

Tomás Rodaja este la începutul nuvelei „un băiat în vîrstă de vreo unsprezece ani, îmbrăcat țărănește” (Cervantes 1981: 210), care doarme sub cerul liber și este găsit astfel de doi „cavaleri studenți” (Cervantes 1981: 210), care își fac studiile la prestigioasa Universitate din Salamanca. Celor doi li se face milă de băiat și îl trezesc, ca să-l întrebe ce este cu el. Rămîn impresionați de răspunsurile acestuia, căci băiatul le mărturisește că se îndreaptă spre Salamanca, unde își va căuta „stăpîn în slujba căruia să intre, necerînd altceva decît să fie dat la învățătură” (Cervantes 1981: 210). Lămurește că nu a uitat numele locului unde s-a născut, dar nu vrea să-l

pomenească nici pe acela, nici pe al părinților săi, până nu va putea să-i cinstească prin studiile sale. Cei doi tineri cavaleri îl iau cu ei, „dându-i învățătură așa cum se obișnuiește să li se dea în acea universitate slujitorilor ce muncesc” (Cervantes 1981: 210).

Tomás Rodaja devine student la Universitatea din Salamanca, un student excelent, care studia „legile, dar cel mai mult se distingea în umanioare și avea o memorie atât de fericită, încât era de-a dreptul uluitoare, ilustrându-și-o într-atâta cu adînca-i înțelegere, încât nu era mai puțin faimos pentru aceasta din urmă decât pentru cea dintâi” (Cervantes 1981: 210). Trezește admirația și respectul celor din jur: „...își câștigă o asemenea faimă în universitate pentru mintea sa bună și pentru remarcabila-i îndemnare, încât era prețuit și iubit de tot felul de oameni” (Cervantes 1981: 211).

Însă Tomás Rodaja cunoaște un căpitan care îl amăgește și îl convinge să aleagă viața de soldat, abandonându-și studiile. Îi vorbește despre orașele italiene, cu nepăsarea și cu șiretenia militarilor și îl ademenește: „...îi zugrăvi în culori foarte vii frumusețea orașului Neapole, huzurul din Palermo, belșugul din Milano, petrecerile din Lombardia, mesele splendide din locande; îi descrie îmbietor și fără greș cum e cu *aconcea, patroane; pasa ici, manigoldo; adă la macatela; li polastri, e li macarroni*. Ridică în slava cerului viața slobodă a soldatului și libertatea din Italia...” (Cervantes 1981: 211). Studentul este fascinat de pitoreasca descriere și de cuvintele pronunțate atât de original, își dorește numaidecât să vadă Italia, dar „și Flandra, ca și alte pământuri și țări” (Cervantes 1981: 212).

Protagonistul este atras de aventură și îl urmează pe căpitan, dar nu se înscrie pe listă ca soldat, păstrându-și astfel posibilitatea de a străbate Italia după bunul plac. Își dă întâlnire cu căpitanul don Diego de Valdivia în Piemont, preferând „să meargă pe uscat la Roma și Neapole, cum a și făcut-o, urmînd să se întoarcă prin Veneția cea mare și prin Loretto la Milano și în Piemont...” (Cervantes 1981: 214). Călătoria lui Tomás Rodaja, Licențiatul Sticloanță îi dă lui Cervantes prilejul de a descrie cele mai cunoscute orașe italiene și de a-și manifesta admirația față de ele. Tomás Rodaja contemplă ruinele și evocă gloria apusă a Imperiului Roman: „îi vizită catedralele, îi adoră relicvele și-i admiră măreția, și așa cum măreția și sălbăcia leului i-o cunoști după gheare, tot așa și el o dibui pe cea a Romei după marmurile-i sfărîmate, după statuile înjumătățite și întregi, după arcurile de triumf ciuntite și după termele prăbușite, după magnificele portice și marile amfiteatre, după rîul ei sfînt și faimos, ce pururi își scaldă malurile cu apă, beatificîndu-le cu nenumăratele moaște de trupuri de martiri ce și-au aflat mormîntul în ele; după podurile ei, ce par a se privi unul pe celălalt, și după străzile ei, ce și numai cu numele lor dobîndesc autoritate asupra celor din toate celelalte orașe ale lumii: via Appia, Flaminia, Iulia, cu altele de același

soi” (Cervantes1981: 214). Se minunează și de „împărțirea munților înlăuntrul ei” (Cervantes 1981: 214), adică a colinelor Romei, după care vizitează Vaticanul, admiră măreția Suveranului Pontif și vede bisericile.

Dacă Roma îl uluise, Neapole i se pare „cel mai frumos oraș din Europa și chiar din întreaga lume, după părerea lui și a tuturor celor care l-au văzut” (Cervantes1981: 215).

Se îndreaptă spre Veneția, ca să rămână din nou mut de admirație, căci „i se păru că bogăția îi era nesfârșită, cîrmuirea prudentă, așezarea inexpugnabilă, îmbeșugarea multă, împrejurimile rîzătoare și, în sfîrșit, toată la un loc și în fiecare dintre părțile ei, vrednică de faima măreției sale ce se lățește în toate colțurile lumii, pricină și mai puternică de întărire a acestui adevăr fiind și clădirea vestitului său arsenal, care e locul unde se construiesc galerele, împreună cu alte corăbii fără număr” (Cervantes1981: 216). Spaniolul este atât de uluit, încât rămâne o lună acolo și autorul ne asigură că „puțin lipsi ca desfătările și petrecerile pe care le găsi curiosul nostru în Veneția să nu fie cele ale nimfei Calipso, deoarece-l făcură aproape să-și uite gîndul dintîi” (Cervantes 1981: 216).

Cînd se îndură să-și vadă de drum, străbate Ferrara, Parma și Piacenza, după care ajunge la Milano, „atelier al lui Vulcan, ciudă a regatului Franței, oraș, în sfîrșit, despre care se spune că poate la fel de bine vorbi și făptui, dîndu-i strălucire măreția sa și a catedralei sale, ca și miraculoasa îmbeșugare cu toate cele de trebuință vieții omenești” (Cervantes 1981: 216).

La Asti își găsește regimentul, care este gata să plece în Flandra, unde îl urmează și eroul.

După ce își satisface curiozitatea și vizitează toate aceste locuri, eroul se întoarce la Salamanca, pentru a-și încheia studiile și obține „titlul de licențiat în drept” (Cervantes 1981: 216). Nu ajunge să profeseze pentru că în oraș sosise „o doamnă unsă cu toate unsoarele și mare cutră” (Cervantes 1981: 216), pe care o vizitează toți studenții, în afară de Tomás Rodaja. El este împins de prieteni s-o vadă, întrucît ea se lauda că fusese în Italia și în Flandra și ar fi vrut să știe cu toții dacă e adevărat. Tomás se duce s-o vadă și ea se îndrăgostește de el, oferindu-i toată averea ei. Dar el „avea mai mult grija cărților decît a altor petreceri” (Cervantes 1981: 217) și nu o lua în seamă. Întrucît el nu-i împărtășește iubirea, doamna îi dă un filtru de dragoste. Farmecele au un efect neașteptat: Tomás Rodaja nu se îndrăgostește, ci își pierde mințile, este „atins de cea mai ciudată nebunie din cîte se văzuseră pînă atunci” (Cervantes 1981: 217). Tănărul începe să se creadă de sticlă, se teme să nu se spargă în orice moment, iar copiii de pe stradă aruncă cu pietre în el, ca să vadă dacă se sparge. Nebunia sa constă în a spune lucruri înțelepte și adevăruri dureroase, precum: „Judecătorul ne

poate strîmba sau amîna dreptatea; avocatul ne poate susține din interes pricina nedreaptă; negustorul ne poate sugere averea; în sfîrșit, toți inșii cu care avem de-a face de nevoie ne pot dăuna într-un anumit fel, dar să ne ia viața fără a tremura de frica pedepsei, nici unul. Doar doctorii ne pot ucide și neucid fără frică și pe îndelete, fără a trage din teacă altă sabie decît aceea a unei rețete, și crimele nu li se pot descoperi, pentru că numai decît le ascund sub pămînt” (Cervantes 1981: 226). De aceea, mulți îl caută și îi cer sfatul, iar, dacă nu s-ar fi pretins de sticlă și nu s-ar fi temut să nu se spargă, „nimeni n-ar fi putut crede decît că e unul dintre cei mai înțelepți oameni de pe lume” (Cervantes 1981: 234).

După vreo doi ani, un călugăr îl vindecă de ciudata boală și eroul se întoarce la curte, unde încearcă să-și câștige pâinea ca avocat. Însă copiii și adulții de pe stradă îl recunosc și se țin după dînsul. El încearcă să le arate că s-a vindecat și că merită să-și exercite profesia: „Sunt licențiat în drept la Salamanca, unde am studiat în sărăcie și unde am ieșit al doilea la licență, de unde se poate trage încheierea că mai mult meritul decît hatîrul mi-a dat gradul pe care-l am” (Cervantes 1981: 235). Aceste ultime cuvinte ne fac să bănuim că exista o oarecare corupție în universitățile vremii, însă unui student sărac i se recunoșteau meritele, dacă era silitor.

Din păcate, Tomás Rodaja nu reușește să-și convingă ascultătorii, nu găsește clienți, moare de foame și este nevoit să-l caute pe căpitan, vechiul său prieten și să redevină militar, „lăsînd la moarte faimă de soldat cuminte și foarte viteaz” (Cervantes 1981: 236).

II.3. Cele două fete

Două tinere, Teodosia și Leocadia, au fost amăgite de același tânăr, Marco Antonio Adorno, student la Salamanca, dar în cazul Leocadiei totul se limitase la promisiuni. Amîndouă pleacă înveșmîntate în haine bărbătești în căutarea lui și se întîlnesc pe drum. Pe Teodosia o însoțește fratele ei, don Rafael, coleg cu Marco Antonio la Salamanca. Cele două se cunosc în apropiere de Barcelona, după ce Leocadia a fost jefuită, iar Teodosia și Rafael îi oferă ajutor. Se îndreaptă spre Barcelona întrucît corăbiile aflate în drum spre Italia obișnuiesc să se oprească acolo, iar ele au auzit că Marco Antonio se duce la Neapole.

Cele două femei împreună cu don Rafael îl găsesc pe Marco Antonio la Barcelona, iar el îi explică Leocadiei că a necinstit-o pe Teodosia și că trebuie să se căsătorească cu ea. Tristețea Leocadiei nu durează mult, pentru că don Rafael îi mărturisește că s-a îndrăgostit de ea și îi cere mîna.

În această nuvelă se menționează Universitatea din Salamanca, unde își fac studiile cei doi tineri, dar nu mai este altă aluzie la viața academică.

II.4. Doamna Cornelia

Acțiunea acestei nuvele se petrece aproape în întregime în Italia, la Bologna și în împrejurimi. Protagonistii sunt doi studenți spanioli, însetați de aventură, care doresc să cutreiere lumea, astfel că își abandonează studiile la faimoasa Universitate din Salamanca și pleacă în Flandra. Scrisorile primite de la părinți le trezesc muștrări de conștiință și se hotărăsc să se întoarcă, „dar, înainte de a se întoarce, voră să vadă toate orașele cele mai vestite din Italia” (Cervantes 1981: 389). După ce le vizitează pe toate, sunt impresionați de Universitatea din Bologna și doresc să devină studenți la Bologna: „... după ce le văzură pe toate, se opriră la Bologna, unde, uimiți de studiile acelei reputeate universități, voră să și le continue acolo și pe-ale lor” (Cervantes 1981: 389).

Cei doi tineri spanioli, don Antonio de Isunza și don Juan de Gamboa, se stabilesc la Bologna și într-o noapte sunt implicați pe neașteptate în întâmplări dramatice. Don Juan este chemat de la o poartă, fiind confundat cu alt bărbat și i se dă un nou-născut. Puțin mai târziu, intervine în apărarea unui bărbat singur atacat de mai mulți; cum se va dovedi, îl apără pe însuși ducele de Ferrara. Lui don Antonio îi cere ajutorul o femeie înveșmântată în mantie neagră, care își acoperea chipul. Cititorul va descoperi că ea este doamna Cornelia, o femeie nobilă și de o rară frumusețe, iar copilul este fiul ei și al ducelui de Ferrara. După multe peripeții, ducele și doamna Cornelia se vor întâlni și se vor căsători la sfârșitul nuvelei. Cei doi studenți se comportă ca doi adevărați cavaleri, oferă protecție femeii și îl apără pe duce când este atacat de mai mulți dușmani.

II.5. Colocviul câinilor

Scipione și Berganza, cei doi câini de la Spitalul Învierii din Valladolid, dobândesc în mod miraculos darul vorbirii, în timpul ultimei nopți. Berganza își povestește viața, caracterizându-și numeroșii stăpâni, iar Scipione îl ascultă. În cursul nenumăratelor peripeții, la un moment dat sunt pomeniți niște elevi, fiii unui negustor, în a cărui casă găsiseră adăpost câinele. Adolescenții au doisprezece și respectiv paisprezece ani și învață gramatică. De neuitat sunt comentariile lui Cervantes – prin intermediul câinelui, desigur – despre meseria nobilă de profesor: „... curînd am prins drag să văd iubirea, cumpătul, bunăvoința și iscusința cu care acei binecuvîntați părinți și dascăli îi învățau pe copiii aceia, îndreptîndu-le smicelele fragede ale tinereții ca să nu li se strîmbe și să nu deprindă porniri rele pe drumul virtuții, pe care li-l arătau împreună cu slovele. Mă uitam cum îi muștrau cu blîndețe, cum îi pedepseau cu milă, cum îi însuflețeau cu pilde, cum îi îmboldeau cu premii, cum le veneau în ajutor cu înțelepciune și, în sfîrșit, cum le descriau urîtenia și groaza viciilor și le zugrăveau

frumusețea virtuților, pentru ca, urîndu-le pe cele dintîi și îndrăgindu-le pe celelalte, să atingă scopul întru care fuseseră crescuți” (Cervantes 1981: 458). Nu lipsește ironia: câinele duce ghiozdanul copiilor, lucru de care ei sunt foarte încântați și îl răsplătesc împărțindu-și mîncarea cu el, ba chiar, după cum relatează același câine, „...mai bine de doi *Antonio* au fost amanetați sau vînduți ca să-mi pot lua micul dejun” (Cervantes 1981: 459). Este vorba despre două exemplare dintr-o carte a lui Antonio de Nebrija, autor, printre altele, al primei *Gramatici a limbii castiliene* (1492), totodată prima gramatică a unei limbi romanice.

Episodul se încheie cu observații la fel de comice despre viața studenților, dar care lasă să se vadă prețuirea autorului: „Pe scurt, duceam o viață de student fără foame și fără rîie, adică tot ce poți spune mai mult spre lauda ei ca să arăți că e bună, căci dacă rîia și foamea n-ar fi atît de nedespărțite de studenți, nici n-ar fi, între toate, altă viață mai plăcută și mai distractivă, fiindcă-n ea se îngemănează virtutea și plăcerea, și-ți petreci tinerețea învățînd și desfătîndu-te” (Cervantes 1981: 459).

III. Muncile lui Persiles și ale Sigismundei

Este ultima operă scrisă de Cervantes, un roman a cărui emoționantă dedicație o compunea cu trei zile înainte de a muri, conștient că nu mai are timp: „Ieri mi s-a dat sfîntul maslu și astăzi scriu acestea. Scurt e timpul, spaimile cresc, nădejtile scad și totuși îmi duc viața pe seama dorinței de-a trăi și tare-aș vrea să-i pun stavilă...” (Cervantes 1980: 5).

Muncile lui Persiles și ale Sigismundei este un roman de aventuri, postum, publicat în 1617 și fără puțință de tăgadă apreciat de publicul secolului al XVII-lea, întrucît ediția princeps a fost urmată imediat de altele, numeroase și de traduceri în alte limbi. Se pare, însă, că a fost elaborat într-o perioadă îndelungată. Jesús Menéndez Peláez precizează că exegeți ca Rafael Osuna sau Avallé Arce au propus o diviziune a romanului, considerînd că primele două cărți au fost scrise între 1599-1600, adică înainte de *Don Quijote*, în vreme ce cărțile a treia și a patra au fost scrise între 1612-1616. (Menéndez Peláez *et.al* 2005: 695).

Jean Canavaggio apreciază că *Muncile lui Persiles și ale Sigismundei* constituie “testamentul literar al autorului lui *Don Quijote* care vedea în ele încoronarea operei sale”, însă consideră că “acest roman postum este, dintre toate scrierile sale, cea mai îndepărtată de sensibilitatea noastră” (Canavaggio 1995: III 81). Cu toate acestea, hispanistul francez apără romanul, apreciînd că „a fost victima unei neînțelegeri”, întrucît nu este doar „un fel de vis romantic în care se cufundase senil Cervantes”, ci „credincios liniei sale de gîndire, autorul lui *Persiles* a vrut să accepte provocarea minunatului

verosimil, înlocuind fanteziile dezlănțuite din cărțile cavalerești cu o fantezie controlată, de acord cu spiritul *Poeticii* și unde extraordinarul putea fi posibil de la un capăt la altul”. (Canavaggio 1995: III 82).

Putem afirma că, deși sensibilitatea modernă nu se mai delectează citind neverosimilele aventuri ale lui Persiles și ale Sigismundeii, romanul cuprinde fragmente memorabile și veșnic actuale, din care cititorul contemporan poate desprinde multe învățături.

În capitolul al X-lea din Cartea a treia, Cervantes ne povestește că protagoniștii sosesc într-o „așezare nici prea mare, nici prea mică, de-al cărei nume nu-mi mai aduc aminte” (Cervantes 1980: 286) și văd că lumea s-a adunat în piață „privind și asultând cu luare-aminte pe doi tineri [...] în straie de proaspăt răscumpărați din robie [...]; păreau a se fi despovărat de două lanțuri grele aflate lângă ei, însemne și cronicari ai nefericirii lor crîncene” (Cervantes 1980: 286). Cei doi tineri pretind că s-au întors din robie și cer de pomană. Întâmplător se află de față un alcalde bătrân, care fusese rob în Alger și se aflase chiar pe corabia despre care vorbeau cei doi. Le pune câteva întrebări și ghicește că sunt impostori, obligându-i să admită că mint: „...vreau să aflu domnului alcalde că noi nu suntem robi, ci studenți la Salamanca și că-n miezul și-n toiul studiilor noastre ne-a venit pofta să vedem lumea și să știm a ce miroase viața de război, așa cum știam gustul vieții de pace” (Cervantes 1980: 289). Așadar, setea de aventură și dorința de a cunoaște lumea îi îndeamnă și pe acești studenți să-și abandoneze studiile. Întâlnesc doi robi, în realitate alți doi impostori, de la care învață povestea pe care o vor spune ei, uzurpând identitatea celor căzuți în mâinile turcilor și înrobiți în Alger. Se descotorosesc de cărțile devenite inutile: „... ne-am vîndut cărțile și boarfele cu preț mai mic decît făceau...” (Cervantes 1980: 290). Alcaldele îi amenință cu biciuirea, dar tinerii îl roagă să-i ierte, asigurându-l că se duc să se înroleze și că au câștigat prea puțini bani ca să merite o pedeapsă aspră: „... lăsați-i în pace pe amărîții care-și văd de drumul lor drept ca s-o slujească pe Maiestatea sa cu puterea brațelor și cu ascuțimea minții lor, fiindcă nu-s soldați mai buni decît aceia ce se răsădesc din ogorul învățaturii pe câmpiile războiului; nu s-a lepădat nimeni de studenție ca să se facă oștean și să nu ajungă oștean neîntrecut, deoarece cînd se-nvoiesc și se-mbină puterile cu mintea și mintea cu puterile, se naște o alcătuire minunată, de pe urma căreia Marte se veselește, pacea se hrănește și statul se mărește” (Cervantes 1980: 291). În cele din urmă, alcaldele se lasă convins, ba chiar îi invită acasă la el, unde le va ține „o lecție cu de-ale Algerului, așa încît nimeni să nu-i mai poată prinde cu mîta-n sac în ce privește istoria lor ticluită” (Cervantes 1980: 292).

IV. Don Quijote

Francisco Rico observă pe bună dreptate că „Cervantes era departe de a avea și de a rosti ultimul cuvânt. *Don Quijote* spune multe lucruri, dar sunt mult mai multe pe care nu le neagă și nenumărate pe care le sugerează” (Rico 2012: 137). Astfel că fiecare epocă ulterioară din istoria omenirii s-a recunoscut pe de-a-ntregul în Cavalerul Tristei Figuri, și și-a identificat propriile mori de vânt. Fiecare epocă a avut nevoie de el. În urmă cu mai bine de un secol, Miguel de Unamuno cugeta cu amărăciune: „Dacă domnul nostru Don Quijote ar reînvia și s-ar întoarce în această Spanie a lui, s-ar căuta intenții ascunse nobilelor lui aiureli” (Unamuno 1992: 140).

În urmă cu doi ani, primind premiul Cervantes din mâna regelui Spaniei, scriitorul Juan Goytisolo sublinia în discursul său că astăzi încă simțim nevoia de „a ne întoarce la Cervantes și de a asuma nebunia personajului său ca o formă superioară de înțelepciune” (Goytisolo 2014).

Nici din cel mai celebru roman scris de Cervantes nu lipsesc studenții, lucru care demonstrează interesul autorului pentru viața studentească. Primul student menționat în magnificul roman este Grisóstomo, care moare din dragoste pentru Marcela – „fata aceea dată dracului [...], fiica lui Guillermo chiaburul, cea care umblă în straie de păstoriță” (I, 12)-, iar moartea sa „a întors satul cu susul în jos” (I, 12). Grisóstomo fusese student tot la Salamanca, de unde se întorsese „cu faimă de om tare citit și înțelept cum nu se mai poate” (I, 12). O cunoscuse pe Marcela și se îndrăgostise de ea, însă fata nu-i împărtășise sentimentele, în ciuda versurilor pe care el i le dedica. Pentru că ea se îmbrăcase în straie de păstoriță, făcuse și el aidoma, împreună cu cel mai bun prieten al său, Ambrosio, care-i fusese coleg la Salamanca. Ambrosio va veghea să se respecte toate dorințele lui Grisóstomo la înmormântare.

În capitolul 22 al Primei părți, Don Quijote eliberează niște ocași, care erau duși înlănțuiți către galere. Unul dintre ei „umbla îmbrăcat în robă de student” (I, 22), iar paznicii asigură că este mare meșter la vorbă și că știe latină. Îi mărturisește cavalerului cu mult umor motivele condamnării sale: „Eu sunt mînat unde mă vezi fiindcă peste măsură de stăruitor am tot șuguit cu două vere primare de-ale mele, și cu alte două verișoare de-ale altora; ce mai vorbă lungă, atîta am tot glumit cu ele că, din glumă în glumă, a crescut familia, fără să-i mai pot da de firul rudeniei, încît nici mama dracului n-o mai descurcă” (I, 22). După ce Don Quijote atacă paznicii și, în învălmășeala provocată, ocașii reușesc să se elibereze, studentul îl va ataca pe cavaler și, împreună cu ceilalți, îi va fura hainele.

Următorul student care îi iese în cale cavalerului o face în haine de umil „argat de la catîri” (I, 43), care cântă în timpul nopții cu vocea sa

minunată, uimindu-i pe clienții hanului. Se numește Luis și o urmează pe Clara de Viedma, pentru că este îndrăgostit de ea și fata este obligată să-și urmeze tatăl în „Noua Spanie”, adică în Mexic. Clara îi recunoaște numaidecât vocea și spune că „nu e grăjdar la catîri [...], ci stăpîn pe suflete și sălașe de oameni”, iar „tot ceea ce cîntă e din capul lui, fiindcă am auzit spunîndu-se despre dînsul că-i nu numai student desăvîrșit, ci și poet” (I, 43). Un alt student îl trădase, făcându-i-se milă de tatăl său, care, imediat ce aflase unde-i este fiul, trimisese slujitori să-l caute. În cele din urmă, don Luis obține ceea ce își dorește: este lăsat să se căsătorească cu Clara.

În Partea a doua a romanului, Don Quijote și Sancho îl întîlnesc pe drum pe don Diego de Miranda, un hidalg care îi va invita acasă la el, dar înainte de aceasta se va prezenta și va vorbi despre familia sa, mărturisindu-și mîhnirea provocată de singurul fiu: „...am un singur fecior, pe care dacă nu l-aș avea, m-aș socoti mai fericit decît cum sînt” (II, 16). Deși Cervantes îl numește „cavaler înțelept din La Mancha” și în ciuda bogatei biblioteci pe care o posedă, don Diego este un ignorant: îl întristează pasiunea fiului său pentru poezie. El însuși i-o spune cavalerului: „O să împlinescă optsprezece ani: șase ani de zile a stat la Salamanca și a învățat latinește și elinește, și cînd am vrut și eu să treacă la alte științe, l-am găsit atît de înnebunit după știința poeziei (dacă și asta mai poate fi numită știință), că nu mai e chip să-l fac să se apuce de știința legilor, pe care aș fi vrut s-o învețe, și nici de regina tuturor, teologia” (II, 16). „Înțeleptului cavaler” i se rupe inima cînd vede cum își petrece fiul său timpul: „Toată ziua și-o petrece ca să se încredințeze dacă Homer a zis bine sau rău în cutare vers din *Iliada*, dacă Martial s-a gîndit sau nu la măscări în cutare epigramă, dacă într-un fel sau în altul trebuie să se înțeleagă cutare ori cutare vers din Vergiliu; într-un cuvînt, cu altcineva el nu vorbește decît cu cărțile poezilor de care ți-am spus și cu acelea ale lui Horațiu, Persiu, Juvenal și Tibul, că după poezii spanioli în zilele noastre nu prea se dă-n vînt; și cu toată vrăjmășia pe care o arată el versurilor de astăzi, își sparge acum capul să alcătuiască o glosă în patru versuri, care i-a fost trimisă din Salamanca, pare-mi-se pentru o întrecere între poeți” (II, 16). Ironia lui Cervantes în aceste rînduri este nemărginită, întrucît el admira poezia și regreta că nu este un bun poet. Don Quijote va lua apărarea studentului, încercînd să-i înduplece tatăl: „...eu sînt de părere să i se îngăduie a urma știința aceea către care s-ar vedea că are aplecare; și măcar că știința poeziei e mai mult desfătătoare decît folositoare, nu este totuși dintre acelea ce necinstesc pe cine le stăpînește” (II, 16). Mai departe, Don Quijote nu pierde ocazia de a face apologia poeziei, expunând, fără îndoială, ideile lui Cervantes însuși. Cînd apare don Lorenzo, studentul, se dovedește înțelept și modest, spune că tatăl său exagerează numindu-l „mare poet” (II, 18): „Poet, tot ce se poate [...], dar mare, nici pomeneală de așa

ceva! E drept că mă simt întrucîtva aplecat către poezie și către citirea poezilor buni, dar nu chiar atîta ca să mi se poată da numele de ‘mare’, așa cum spune taică-meu” (II, 18).

Există un ultimul student care intervine în povestea lui Don Quijote și o face acasă la don Antonio Moreno, „cavaler avut, cu scaun la cap și care nu se da-n lături cînd era vorba de vreo glumă așezată și fără de urmări” (II, 62). Ca să rîdă de Don Quijote, gazda îl asigură că ține în casă un cap fermecat, „care are puțința și darul de-a răspunde la tot ce l-ai întreba la ureche” (II, 62). Încrezător, don Quijote, Sancho și alți invitați ai lui don Antonio Moreno vorbesc cu capul fermecat și îi pun felurite întrebări, la care acesta pare să răspundă cu multă iscusință. În realitate, capul era gol pe dinăuntru, la fel ca piciorul mesei pe care era așezat și „prin tot golul acesta [...] trecea tocmai bine un jgheab de tinichea, pe care nimeni nu putea să-l dibăcească” (II, 62). În camera de jos stătea un tânăr care răspundea la întrebări și îi amăgea pe cei aflați în camera de deasupra: „Cel cu răspunsurile la întrebări era un nepot de-al lui don Antonio, student cu mintea ageră și pătrunzătoare, căruia, spunîndu-i unchiu-su de mai-nainte cine avea să intre cu el în acea zi în odaia unde se afla capul, îi fu lesne să răspundă într-o clipită și fără greș la întrebarea dintîi; la celelalte întrebări răspunse mai pe ocolite, dar înțelepțește, ca un înțelept ce se afla” (II, 62). Cervantes nu spune unde își face studiile acest din urmă student; despre el știm doar că este foarte inteligent și îi place să facă farse celor din jur.

În Prima parte a romanului, aflîndu-se la han cu noii săi prieteni, în timpul cinei, Don Quijote perorează subliniind „superioritatea armelor asupra literelor” (I, 38), încredințat că „arta mînuirii armelor le întrece cu mult pe toate celelalte scornite de oameni pînă-n ziua de azi” (I, 37) și adaugă înverșunat: „Piară din ochii mei cei care ar susține că literele stau mai presus decît armele, fiindcă le voi spune, fie ei cine-or fi, că habar n-au ce vorbesc...” (I, 37). Ca să scoată și mai bine în evidență sacrificiile soldatului, Don Quijote le enumeră mai întîi pe ale studentului: „Și cum spuneam, acestea sunt caznele studentului: cea mai de căpetenie e sărăcia, nu pentru că toți ar fi săraci, ci ca să luăm cazul cel mai nenorocit; și spunînd că suferă de sărăcie, pare-mi-se că n-aș mai avea nimic mai mult de spus despre nenorocirea lui, căci cine e sărac n-are parte de nimic bun în viață” (I, 37). Dar, după ce suferă astfel și își termină studiile, mulți studenți au parte de tot ce este mai bun în viață, ne asigură Don Quijote: „Pe calea pe care am zugrăvit-o, aspră și plină de piedici, mai șchiopătînd, mai umblînd de-a bușilea, mai ridicîndu-se și căzînd din nou, ajung pînă la treapta dorită și, o dată dobîndind-o, am văzut destui care, după ce au avut de trecut prin aceste Sirte, și printre Scyla și Caribda, ca luați pe sus în zbor de soarta prielnică, i-am văzut, cum spuneam, poruncind și cîrmuind lumea dintr-un

jilț, schimbându-și foamea pe îmbuibare, dîrdîitul de frig pe desfătătoare răcoare, goliciunea pe veșminte domnești și somnul de pe rogojină pe siesta numai în damascuri și olandă, răsplată meritată a virtuților lor...” (I, 37).

V. Concluzii

Nu se poate nega interesul lui Cervantes pentru viața academică. Nu este una dintre temele preferate ale scriitorului spaniol, dar, cu toate acestea, în opera sa există ecouri ale lumii academice din vremea sa. Deși, după toate probabilitățile, a cunoscut-o foarte puțin direct, a evocat-o adesea, menționând mai ales Universitatea din Salamanca, universitate care se bucura de un incontestabil prestigiu în vremea sa. În „Falsa mătușă”, o nuvelă exemplară apocrifă, exclusă din colecția lui Cervantes – dar pe care este posibil să o fi scris Cervantes, mai ales că, în introducerea colecției, scriitorul face „o afirmație vagă, dar care a alimentat și susținut în bună parte mai toată polemica referitoare la operele apocrife” (Mărculescu 1981: VII), adică mărturisește că a scris „și alte opere ce umblă creanga pe aici și poate fără numele stăpînului lor” (Cervantes 1981: 3) – există câteva rânduri memorabile despre această universitate: „... Salamanca, cetate numită în toată lumea mumă a științelor, arhivă a îndemînărilor, vistiernică a minților iscusite, și că într-însa urmează cursuri și locuiesc îndeobște zece sau douăsprezece mii de studenți, soi de oameni tineri, îndrăzneți, apucați, slobozi, mărinoși, pătimași, cheltuitori, cumiți, diavolești și cu toane” (Cervantes 1981: 516). Descrierea aceasta se poate să-i aparțină lui Cervantes, care – după cum subliniază cei care susțin că *Falsa mătușă* este scrisă de el-, este posibil să fi exclus nuvela din colecția publicată, din cauza aluziilor sexuale și a prezentării modului primitiv de reparare a virginității. Chiar dacă descrierea nu îi aparține, ne ajută să ne facem o idee despre prestigiul Universității din Salamanca în urmă cu mai bine de 400 de ani.

Cervantes aprecia viața academică și din cuvintele sale se poate deduce că probabil regreta faptul că nu putuse să se bucure de ea. Viața studenților i se părea agreabilă și îi aprecia pe profesori. În paginile romanelor și ale *Nuvelilor exemplare* sunt menționate câteva universități și apar o mulțime de studenți, cărora veacurile care s-au scurs nu le-au știrbit farmecul. Au în comun cu studenții de astăzi dorința de aventură și de călătorie, umorul și farsele pe care le fac celor din jur. Însă uneori devin ei înșiși victime ale farselor, sau ale filtrelor de dragoste, cum i se întâmplă Licențiatului Sticloanță, student atins de „nabila nebunie” a lui Don Quijote.

BIBLIOGRAFIE

- Alborg, Juan Luis. 1993. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos.
- Canavaggio, Jean, coord. 1995. *Historia de la Literatura Española*, vol. III. El Siglo XVII, Barcelona: Ariel, traducere de Juana Bigozzi.
- Cervantes, Miguel de. 1993. *Don Quijote de la Mancha*. Chișinău: Editura Hyperion, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu.
- Cervantes, Miguel de. 1980. *Muncile lui Persiles și ale Sigismundei*. București: Univers, traducere de Sorin Mărculescu.
- Cervantes, Miguel de. 1981. *Nuvele exemplare*. București: Cartea românească, traducere de Sorin Mărculescu.
- Goytisolo, Juan. 2014. *A la llana y sin rodeos*, Discurs pronunțat de Juan Goytisolo la Ceremonia de înmânare a Premiului Cervantes 2014 <http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2015/04/20150423-cervantes/goytisolo.pdf>
- Ivanovici, Víctor. 2016. *Itinerarios cervantinos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Mărculescu, Sorin, 1981, *Studiu introductiv*, in Cervantes, Miguel de. 1981. *Nuvele exemplare*, București: Cartea românească, traducere de Sorin Mărculescu, pp. V-LXXIV.
- Menéndez Peláez, Jesús, Arellano, Ignacio, Caso González, José M., Caso Machicado, María Teresa, Martínez Cachero, J.M. 2005. *Historia de la literatura española*. León: Everest.
- Paz Gago, José María. 2006. *La máquina maravillosa. Tecnología y arte en el «Quijote»*, Madrid: SIAL ediciones.
- Rico, Francisco. 2012. *Tiempos del «Quijote»*. Barcelona: Acantilado.
- Río, Angel del. 1982. *Historia de la literatura española*, vol. 1. Barcelona: Bruguera.
- Unamuno, Miguel de. 1992. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

INTERTEXTUALITATE ȘI FANTASTIC ÎN ROMANUL *ITINERARIUL UNUI LAMA ȘI CELE CINCI ÎNȚELEPCIUNI* DE ALEXANDRA DAVID-NÉEL ȘI LAMA YONGDEN

Marinică Tiberiu ȘCHIOPU
Doctorand, Universitatea din Craiova
marinica.schiopu@gmail.com

Abstract:

The present paper aims to analyze the novel *Itinerariul unui lama și cele cinci înțelepciuni* by Alexandra David-Néel and lama Yongden, considered to be the first Tibetan novel, focusing on the phenomenon of intertextuality and the intertextual figures. The analysed novel was first published in 1938 (with the title *Le lama aux cinq sagesses*) and illustrates the search of a Tibetan for compassion and love. The study explores the fantastic characters and events, common in Tibetan culture and literature, and the way these are related to Mahāyāna Buddhism. Tibetans are religious-minded people and their lives are very much connected with religion, thus Mipam, the hero, is placed in a religious context. In this novel the authors use intertextual figures such as: paraphrase, imitation, quotation and allusion. The analysis also focuses on Buddhist intertext (philosophical concepts, Buddhist religious practices and mantras) and underlines the importance of fantastical and oneiric events in the structure of *Itinerariul unui lama și cele cinci înțelepciuni*. The novel is written for the Westerner readers, as the authors claim in introduction, the aim is to give Westerners a better understanding of Tibet and its culture through a fictional work. This analysis is based on the theory of intertextuality, which appeared in the second half of the last century.

Keywords: *Alexandra David-Néel, fantasticalness, intertextuality, Mahāyāna Buddhism, Tibet*

Introducere

În cea de-a doua jumătate a secolului trecut a fost teoretizată intertextualitatea și i-au fost dedicate numeroase studii. Julia Kristeva a folosit pentru prima dată acest concept și l-a conturat pornind de la teoriile lui Saussure și Bakhtin (Allen 2000: 11). Pentru Kristeva intertextualitatea

reprezenta: „indicele modului în care un text citește istoria și se înserează în ea” (Kristeva 1980: 266), iar Michael Riffaterre descria conceptul ca fiind „rețeaua de funcții care constituie și reglează relația dintre text și intertext” (Riffaterre 1981: 4). Intertextul reprezintă un corpus de texte ce se declanșează în memoria unui cititor în timpul lecturii unui text; acest corpus poate fi mai extins sau mai restrâns, variind în funcție de cultura cititorului, astfel, intertextul se bazează pe „asociații memoriale” (*ibidem*). Cristina Hăulică considera intertextul ca fiind „textul ca loc de răscruce, de întâlnire (receptare și inserție totodată) cu ansamblul social-istoric al umanității” (Hăulică 1981: 20). Elena Ungureanu, realizând claificarea „-textelor”, sublinia faptul că „numai procesul de creare, de producere – *energeia* – transformă textul în intertext” (Ungureanu 2014: 39). Procedeele intertextuale utilizate în rescrieri sunt: citatul, aluzia, clișeul, parafraza, imitația etc. În acest proces de derivare textul-sursă este numit „hipotext”, iar textul derivat este denumit „hipertext”. Hipertextele obținute prin rescrierea unor hipotexte au fost denumite de G. Genette „palimpseste”.

Deși intertextualitatea a fost teoretizată abia în secolul al XX-lea, acest fenomen a existat încă din Antichitate. Prezentând evoluția acestui concept, Carmen Popescu afirma: „după momentul tel-quelist, modelele teoretice ale intertextualității s-au rafinat, au devenit mai complexe și totuși într-un fel s-au și simplificat, adică au fost mai accesibile și mai aplicabile decât speculațiile abstracte și foarte generale ale fondatorilor teoriei” (Popescu 2016: 63). Rolul cititorului în teoria intertextualității este unul crucial, el trebuind să deceleze aluzia, rescrierea. Teoria intertextualității a determinat apariția unui număr foarte mare de noi concepte precum: „hipotext”, „hipertext”, „palimpsest”, „paratext”, „fenotext”/„genotext”, „transtextualitate” etc. În sens larg, intertextualitatea reprezintă relația unui text cu alte texte, acest fenomen presupune absorbirea și transformarea mai multor texte într-unul singur, o „metabolizare” textuală.

În acest studiu ne propunem să realizăm o analiză a intertextului budist în romanul *Itinerariul unui lama și cele cinci înțelepciuni* de Alexandra David-Néel și lama Yongden. Analiza vizează procedeele intertextuale utilizate de autori, dar și modalitățile de realizare a fantasticului de inspirație religioasă și importanța lui în economia romanului.

1. Procedee intertextuale și rolul acestora

Romanul *Itinerariul unui lama și cele cinci înțelepciuni* are la bază manuscrisul prezentat de lama Yongden mamei sale adoptive, Alexandra David-Néel, care l-a prelucrat, dându-i forma cunoscută de cititori, după cum susține scriitoarea franceză în introducere. Intenția lui Yongden a fost aceea de

a oferi cititorilor din Occident un text ficțional cu ajutorul căruia să-și facă o imagine cât mai detaliată și veridică despre Tibet, Alexandra subliniind:

„Vom înfățișa adevăratul Tibet, tibetane și tibetani autentici, evenimente reale, dar, deși conținutul va fi veridic, în povestea noastră vom îmbina totul în așa fel încât nici un personaj să nu se poată recunoaște și va fi un roman, primul roman care a fost scris vreodată de un lama tibetan, în cinstea Țării de Sus a Zăpezilor, pentru lumea îndepărtată a Occidentului” (David-Néel 2015: 10).

Această intervenție metatextuală are caracter programatic, iar decizia scrierii romanului a fost luată în contextul apariției unui număr mare de lucrări care ofereau o imagine distorsionată a Tibetului. Titlul indică *in nuce* subiectul romanului, care urmărește dezvoltarea micului Mipam, un *tülku* (reîncarnare) al abatelui mănăstirii Ngarong. Recunoașterea ca *tülku* a lui Mipam eșuează la început, mama lui, Changpal, este ferm convinsă că fiul ei cel mic este întruparea unui zeu, deoarece la nașterea lui au avut loc minuni, apariții miraculoase. După ce Mipam (în tibetană numele său înseamnă „Invincibilul”) nu a fost recunoscut ca reîncarnare a unui lama însemnat, trece printr-o perioadă de noviciat în astrologie la unchiul său, *tsipa* Shesrab; aici o întâlnește pe Dölma, fiica negustorului Tenzing, de care se îndrăgostește și cei doi își jură să se căsătorească mai târziu. De aici este luat în serviciul unui prinț local (*gyalpo*), dar în urma unui conflict cu fiul prințului fuge la Shigatse, unde este ajutat să plece în China, devenind repede un comerciant bogat și influent. Din cauza cutumelor tibetane, care acceptă poliandria, tatăl Dölmei hotărăște să o căsătorească atât cu Mipam, cât și cu fratele lui mai mare, Dogyal. În urma unor tribulații intense, Mipam neacceptând căsătoria în această formă, ajunge la Mănăstirea Ngarong, unde descoperă că el era, de fapt, *tülku* abatelui acestei mănăstiri și că Dölma era soția sa, cu care se întâlnea în fiecare reîncarnare, ca urmare a unui jurământ din trecut. În urma acestei descoperiri, Dölma îl eliberează de jurământ, apoi moare și Mipam își definitivează aprofundarea celor „cinci înțelepciuni” transmise de Atisha (maestrul său). Romanul este un bildungsroman, un roman al formării, perspectiva narativă este *par derrière*, iar enunțarea heterodiegetică. Autorii folosesc retrospectiva și introspecția în compoziția romanului; tehnica *mise en abyme* apare în ilustrarea reîncarnărilor lui Mipam Rinchen.

Paratextul, în cazul textului analizat, este amplu; cuprinde o dedicație („În memoria lui Changpal”), o introducere cu trăsături metatextuale, notele de subsol sunt abundente, oferind informații referitoare la anumite cutume din Tibet, de asemenea, romanul este însoțit de un glosar, în care sunt

traduși și explicați termeni din limba tibetană. Caracterul intertextual al romanului este confirmat de utilizarea unor procedee specifice intertextualității precum: citatul, aluzia sau parafraza.

a) *Citatul*. În cadrul romanului citatele utilizate sunt preluate din lucrări religioase și filozofice. Autorii exploatează atât tradiția budistă, cât și pe cea creștină, prevalând citatele din surse budiste; acestea provin fie din *gurma*, cântece filozofice ale ascetului-poet Milarepa, fie din lucrări filozofice de origine indiană:

„Își amintea acele *gurma* ale ascetului-poet Milarepa pe care pelerinii cerșetori le cântau la porțile orașelor ca să primească pomană: «Când aveam o mamă, n-am fost lângă ea./ Când m-am întors la ea, mama mea a murit»” (*ibidem*: 254).

Mipam își amintește aceste versuri când află că mama sa murise în timp ce el era în China. Unele citate din Milarepa sunt traduse, altele sunt redată în original, iar traducerea este dată în nota de subsol: „Sems rang nes chyong / Sems nang la tim. («Ivit din minte/ În minte dispare»)” (*ibidem*: 210). De asemenea, sunt utilizate citate din *Lalitavistara* și din *Visuddhi Magga*:

„Celor care au gânduri de maimuță le voi da raza pură a celei mai bune lumini: Cunoașterea care eliberează de durere...” - citat din *Lalitavistara* (*ibidem*: 256)

sau

„Nu sunt, nicăieri, ceva pentru cineva.
Și nicăieri nu există cineva care să poată fi ceva pentru mine” - citat din *Visuddhi Magga* (*ibidem*: 272).

Este citată și mantra „Aum guru Padma siddhi hum” (*ibidem*: 95), mantra lui Padmasambhava. Mantrele sunt „formule sacre” (Tournadre și Dorje 2003: 301), asociate, de regulă, diversilor bodhisattva, a căror recitare „crează o conexiune karmică între credincios și bodhisattva evocat de mantra respectivă” (Keown și Prebish 2010: 495). În China Mipam intră în contact cu niște misionari englezi cu care polemizează pe teme religioase. Mr. Simon, discutând despre regimul alimentar vegetarian apelează la autoritatea Bibliei pentru a susține că nici în creștinism nu este impus un regim alimentar care să includă carne: „Iată, v-am dat toată iarba care face sămânță de pe toată suprafața pământului și tot pomul cu rod cu sămânța într-însul. Acestea vă vor fi vouă spre hrană. Geneza I, 29” (David-Néel

2015: 217). Rolul citatelor utilizate de autori este acela de argumente solide în susținerea unor idei, apelând la autoritatea surselor citate.

b) *Aluzia*, ca procedeu intertextual, apare pe parcursul întregului roman; fie că se face aluzie la mantra lui Chenrezig, „bodhisattva compasiunii” (Buswell și Lopez 2014: 82), *Aum mani padme hum*, folosindu-se formula „mani” (David-Néel 2015: 265), fie că aluzia se referă la obiceiuri și ritualuri tibetane, de exemplu *kora* sau circumambulațiunea (*ibidem*). Uneori se fac aluzii la unele teorii/legi filozofice budiste precum legea cauzei și a efectului sau ahimsa, practica non-violenței, „legea compasiunii cu trupul, mintea și spiritul” (Grimes 1999: 24). De asemenea, apar aluzii referitoare la unele personaje din mitologia indiană ca Satyakama (David-Néel 2015: 24), băiatul de origine modestă din Chandogya Upanishad, care devine un mare *ṛṣi* (înțelept).

c) *Parafraza*. Adesea personajele parafrazează anumite idei, teorii sau evenimente de factură religioasă. De exemplu, polemizând cu Mr. Simon pe teme religioase, Mipam parafrazează episodul din Grădina Ghetsemani:

„Am citit povestea lui Issu Mashika (Iisus Hristos, n.n.) din cartea pe care mi-ai dat-o. Se spune acolo că Issu s-a dus într-o seară într-o grădină, pe când era îngrozitor de trist; oamenii pe care îi considera prieteni îl părăseau [...]” (*ibidem*: 221).

Bătrânul *dubthob* parafrazează învățătura despre cauză și efect, transmisă de Udalaka fiului său Svetaketu, din upanișade, astfel:

„În acest trecut se află cu adevărat sămânța viitorului; acolo este *rgyu* (cauza principală), nu și multiplele *rkyen* (cauze secundare) care vor modela sămânța, o vor întări sau o vor slăbi, vor face un copac puternic din mica sămânță sau vor distruge tânăra mlădiță când răsare, urcând spre lumină. Viitorul există, dar numai în cauzele care îl pot genera, așa cum copacul există în sămânță” (*ibidem*: 203).

Rolul acestor procedee intertextuale este de a participa la formarea unei imagini cât mai detaliate și veridice a budismului Mahāyāna pentru cititorii vestici.

2. Fantasticul și oniricul

Aceste două categorii estetice sunt intens exploatate de autorii romanului analizat. Fantasticul a fost definit drept „categorie a esteticii; dezvăluirea frumosului prin crearea unui univers diferit de cel real” (Marcu 2013: 398). Tzvetan Todorov susținea că fantasticul „se definește în raport cu cele (conceptele, n.n.) de real și imaginar” (Todorov 1973: 42); depinzând de imaginație, se depărtează de realitate. Plonjarea în fantastic a lectorului se realizează uneori prin intermediul visului, oniricul; în acest mod cele două concepte se intersectează în trama romanului. Cosmin Perța, în *Introducere în fantasticul de interpretare*, deosebește fantasticul modernist de fantasticul de interpretare, receptorul fiind indispensabil în cazul fantasticului de interpretare, pe când în fantasticul modernist receptorul nu este absolut necesar. În ceea ce privește miza celor două tipuri de fantastic, autorul menționează că „miza fantasticului de interpretare este mai întotdeauna declanșarea epifaniei, în timp ce în cadrul fantasticului modernist avem de-a face cu dorința de a înspăimânta, de a terifia sau măcar de a ridica niște sumbre semne de întrebare” (Perța 2011: 19). Conform clasificării lui Perța fantasticul în romanul analizat este de interpretare, este nevoie de un cititor pentru „a descifra sensurile textului” și „pentru a avea în urma acestei descifrări revelația unei lumi nevăzute, a unei alte realități magice, mitice sau fanteziste” (*ibidem*). Există două tipuri de ocurențe ale fantasticului în text: fie prin evenimente miraculoase, fie prin ființe fantastice. Evenimentele miraculoase reprezintă o linie directoare a textului, fantasticul fiind de inspirație religioasă. Nașterea lui Mipam este însoțită de manifestări fantastice:

„Înainte de ivirea zorilor, o luminozitate supranaturală s-a răspândit peste codrul înalt la marginea căruia se ridica locuința rustică a părinților săi [...] Un leopard mare s-a arătat în apropierea locuinței, calm, demn și fără teamă, privind cu atenție fereastra camerei unde se naștea copilul, și mama nou-născutului a declarat că auzise în jurul ei cântecul unor ființe invizibile” (David-Néel 2015: 13).

Mipam are câteva întâlniri cu animale sălbatice (un leopard și doi urși), cu care interacționează pașnic; este lovit de săgeata fratelui său încercând să apere leopardul, îi poruncește unui urs să revină în grota din care ieșise și doarme alături de un alt urs într-o peșteră. De altfel, micul Mipam visase să ajungă în țara în care „toți sunt prieteni”, fapt ce se va întâmpla când ajunge în ținutul Mănăstirii Ngarong, unde toate animalele sălbatice erau blânde, iar vânătorii simțeau o atracție neobișnuită față de

animale, încât renunțau să le mai vâneze. Ființele fantastice ce apar în drumul lui Mipam sunt un *naljorpa*, care îi spune că el (Mipam) este fiul lui Chenrezig, și un *dubthob* (lama clarvăzător), considerat nebun, dar care elucidează anumite dileme ale lui Mipam, îi răspunde la întrebări înainte de a le adresa și devine gurul său. Un alt *naljorpa*, întâlnit în timp ce Mipam și Dölma fugeau la Shigatse, îl îndeamnă pe Mipam să lovească cu pumnul într-o stâncă pentru a obține *tsampa* (făină de orz prăjit), urmându-i sfatul, Mipam lovește stâncă și miracolul se produce. De asemenea, se stabilește o conexiune între evenimentele, ființele fantastice și ezoterism; toate manifestările fantastice din text sunt determinate de forțe oculte. Efectele karmei din viețile anterioare ale protagoniștilor le determină comportamentul din viața actuală. Lui Mipam i se repetă un déjà-vu: „Avea senzația că a mai trăit această aventură. [...] Misterul vieților trecute care o modelează pe aceasta” (*ibidem*: 271). În roman, ca și în viața cotidiană a tibetanilor, limita dintre vis, evenimente miraculoase și realitate este insignifiantă, acestea fiind niveluri diferite de manifestare a conștiinței.

3. Alteritate și dialog intercultural

Geneza romanului este dependentă de ideea de alteritate; prin intervenția metatextuală din introducere, autorii specifică faptul că au scris romanul cu scopul de a informa corect Occidentul despre cultura și civilizația tibetană. În acest mod sunt conexate două civilizații: cea tibetană și cea europeană (franceză, în special), Orientul și Occidentul, alteritatea jucând rolul unui factor genetic. Orientul a exercitat, dintotdeauna, o atracție deosebită asupra vesticilor, Edward Said remarcând că „începând cu Antichitatea, [Orientul, n.n.] a fost un loc al idilei, al ființelor exotice, al amintirilor și peisajelor obsedante, al experiențelor remarcabile” (Said 2001: 13). Cătălin Ghiță, abordând „exotismul” și „alteritatea” în cultura franceză, susținea că aceste concepte „au beneficiat de o replică separată, coagulată în jurul conceptului de «altundeva» («l’ailleurs»)” (Ghiță 2013: 17). În cazul romanului analizat se poate discuta despre o alteritate prezumtivă, autorii formulează o ipoteză a lecturii romanului de către cititorii vestici, dar în trama romanului apare și un dialog intercultural între tibetani și misionarii englezi. Dialogul lor stă sub semnul polemicii, mereu apar discuții în contradictoriu între reprezentanții celor două civilizații: engleză și tibetană. O primă discuție de acest gen apare între Mipam și Mrs. Peary pe tema existenței raiului și iadului:

„[Mipam:] – Cei care cunosc doctrina știu că iadurile și raiurile nu sunt nicăieri în altă parte decât în mintea noastră și se eliberează de ele ștergându-le din gând. [...]

[Mrs. Peary:] – Astea sunt idei false. [...] Iadul și raiul sunt realități cumplite. Cei care le tăgăduiesc existența se vor convinge într-o zi, spre nenorocirea lor” (David-Néel 2015: 210-211).

De asemenea, polemizând în jurul conceptului de divinitate supremă, cei doi au următorul schimb de replici:

„[...] *Kunchog* (Dumnezeu, n.n.) nu este o persoană, e un nume care desemnează, la un loc, pe Buddha, doctrina sa și ordinul călugărilor.

– *Kunchong* nu este asta, l-a corectat Mrs. Peary. El este creatorul cerului, al pământului și a tot ce există. [...]

– Greșit, greșit, *Cham Kushog* (doamnă soție, n.n.)! a protestat Mipam. Nu ești tibetană și știu mai bine decât dumneata ce înseamnă cuvintele din limba mea” (*ibidem*: 211).

O diferență fundamentală între budism și creștinism o reprezintă conceptul de creator. Budismul, fiind o religie non-teistă, nu folosește conceptul de divinitate creatoare, rolul acesteia este preluat de *samsara*, infinitul ciclu al nașterilor, morților și renașterilor; pe când în creștinism, religie teistă, Dumnezeu este divinitatea creatoare. Din această cauză apar puncte de vedere divergente. Mipam combate afirmațiile creștinilor cu argumente solide:

„La strădaniile acestora de a-i demonstra natura greșită și absurdă a credințelor lamaiste, Mipam răspundea arătând contradicțiile existente între unele din teoriile lor și faptele reale. Când îi vorbeau de iubirea lui Dumnezeu pentru creaturile sale, le amintea universala suferință a ființelor chinuite de boală, bătrânețe și moarte” (*ibidem*: 215).

Atitudinea cuplului de creștini este una de supunere și acceptare totală a dogmei creștine: „soții Peary răspundeau cu greu, lipsindu-le argumentele, îndârjiți în credința lor, pe care refuzau s-o examineze critic” (*ibidem*: 216). În schimb, în budism (auto)critica a fost susținută chiar de Buddha Śakyamuni, care i-a îndemnat pe călugări (în *Visaṃsaka Sutta*) să nu accepte ca fiind valide spusele cuiva, chiar dacă este o persoană renumită, nici măcar învățăturile sale, fără a le examina și experimenta (Makransky și Jackson 2003: 92). În acest contact intercultural Mipam, care nu mai văzuse până atunci vreun *philing* (străin, vestic), este șocat de înfățișarea albilor: „Ce ochi stranii au! Par totuși să vadă clar, ca și noi. N-au ochii decolorați din cauza vreunei boli. Sunt natural albi, așa cum îi au câinii păstorilor, s-ar zice că le iese brânză din cap. E oribil!” (David-Néel 2015:

212). Contactul dintre Orient și Occident, în acest caz, nu este unul fructuos, deși cele două părți se examinează reciproc, se și desconsideră:

„[Mipam, n.n.] se înșela frecvent în privința sentimentelor de care erau conduși alții cărora le urmărea faptele sau vorbele, iar neînțelegerea conceptelor obișnuite în Occident îi provoca explozii subite de ironie sau oroare, a căror latură comică, pe care nu o putea discerne, le scăpa și celor care le pricinuiau. «Păgânul ăsta stupid!», ziceau aceștia din urmă, cu o înduioșare disprețuitoare. «Idioții ăștia plini de răutate!», își spunea Mipam” (*ibidem*: 224).

Cele două părți nu ajung să se înțeleagă reciproc, să pătrundă cu adevărat sensul obiceiurilor și credințelor celuilalt. Această neînțelegere se datorează diferențelor foarte consistente dintre religiile lor.

4. Simboluri tibetane

Încă de la apariția sa, societatea omenească a operat cu o diversitate de simboluri. Cultura tibetană, ca orice cultură arhaică, este impregnată de simboluri de factură religioasă. Mircea Eliade susținea că „simbolul revelează anumite aspecte ale realității - cele mai profunde - care resping orice alt mijloc de cunoaștere” (Eliade 2013: 13). Alexandra David-Néel, bună cunoscătoare a Tibetului, și lama Yongden, nativ tibetan, au reciclat o serie de simboluri budiste în *Itinerariul unui lama și cele cinci înțelepciuni*. Unul dintre primele simboluri tibetane la care se face aluzie în text este roata: „O ploaie de boabe a căzut pe Mipam, pe tron, iar în jurul lui, pe podea, boabele au format un cerc străbătut de raze, semănând cu imaginea unei roți” (David-Néel 2015: 17). În Tibet, roata are o triplă simbolică: roata timpului, roata vieții și roata legii. Roata timpului este o diagramă multicoloră (*maṇḍala*), utilizată în inițierea *Kālachakra*, „una dintre cele mai ample învățături *Vajrayāna*, care deschide imediat calea spre cunoaștere și armonie” (Levenson 2003: 12). Această roată a timpului este și mecanismul care reglează calendarul tibetan bazat pe ciclul lunar. Roata vieții reprezintă „o descriere vizuală a diverselor stări ale ființei” (*ibidem*: 16). Aceasta este formată din mai multe cercuri concentrice; în primul sunt prezentate, alegoric, „cele trei otrăvuri spirituale: un porc negru ce reprezintă ignoranța, un șarpe verde reprezentând ura și invidia și un cocoș roșu pentru desfrânare și lăcomie” (*ibidem*). Un al doilea cerc surprinde cele două căi ce conduc spre lumină sau întuneric, iar următoarele cercuri ilustrează târâmurile în care poate renaște conștiința. Roata legii este prezentă în toate mănăstirile tibetane, pe fațada principală; este formată din

opt spițe și este flancată de două căprioare. Ea simbolizează „doctrina propovăduită de Buddha istoric, iar cele două animale simbolizează primii doi ascultători ai acestuia” (*ibidem*: 20). Un simbol național al tibetanilor, utilizat de autorii romanului, este mantra *Aum mani padme hum*. În text, aluzia la mantra lui *Chenrezig* se face prin intermediul formulei scurte *mani*. *Aum mani padme hum* este asociată cu *Avalokiteśvara*, bodhisattva compasiunii, protectorul Tibetului, a cărui reîncarnare este Dalai Lama, liderul tibetanilor. Mesajul mantrei acela al combinării compasiunii cu înțelepciunea pentru purificarea minții, vorbirii și trupului și prin urmare obținerea păcii și a Iluminării. Adesea, în descrierea ritualurilor sunt menționate și instrumentele muzicale cu care suntacompaniate aceste practici religioase: „însoțindu-și lectura cu răpăitul micilor lor tobe, cu clinchete de clopoței, [...]” (David-Néel 2015: 17). În tradiția budistă tibetană lama utilizează instrumente de suflat și de percuție în desfășurarea ritualurilor sacre; printre acestea se numără: *radong*, un instrument de suflat asemănător tulinicului românesc, *gyaling*, similar oboiului, o tamburină originară din India numită *damaru*, chimvale, tobe și clopoței (*drilbu*). De asemenea, conca *yeguir*, o cochilie imensă, ocupă o poziție privilegiată în rândul acestor instrumente rituale, fiind utilizată în convocarea călugărilor pentru întâlniri urgente. Personajele romanului oferă, în semn de respect, eșarfe albe, numite *khata*, fie în mănăstiri, fie când vizitează sau sunt vizitați de cineva; această practică face parte din eticheta tibetană. În cazul în care este binecuvântată de un lama însemnat, *khata* este păstrată ca talisman, fiind considerată purtătoare a binecuvântării. O divinitate menționată încă din incipitul romanului este *Chenrezig (Avalokiteśvara)*, bodhisattva compasiunii și patronul spiritual al tibetanilor. În Tibet *Chenrezig* poartă și următoarele apelative: „Cel care vede clar», «Cel care ascultă rugăciunile lumii», «Domnul care își pleacă ochii la suferința lumii»” (Levenson 2003: 90). Regele Songtsen Gampo, cel care a introdus budismul în Tibet în secolul al șaselea, este considerat reîncarnarea acestui bodhisattva. Uneori se face aluzie la Dalai Lama, liderul spiritual și temporal al tibetanilor, folosindu-se apelativul „Prețiosul Protector” (David-Néel 2015: 217). El reprezintă reîncarnarea lui *Chenrezig* și mai este numit „Oceanul de înțelepciune”, „Maestrul incomparabil”, „Yishin Norbu” („Giuvaerul care îndeplinește dorințele”), „Prețiosul victorios”, „Domnul lotusului alb” sau „Kundün” („Cel prezent”). Pentru tibetani Dalai Lama este expresia puterii, cunoașterii, bunăvoinței și compasiunii. În ceea ce privește simbolurile militare utilizate și în practici spirituale, în roman este descris un ritual magic în care sunt utilizate arcul și săgețile. Arcul simbolizează înțelepciunea, iar săgeata reprezintă metoda; acestea pot fi întâlnite și în picturile ce înfățișează zeițăți, dacă „arcul și săgețile sunt ținute de zeitatea

respectivă în mâna stângă, ele simbolizează coincidența înțelepciunii și a metodei sau uniunea înțelepciunii și a concentrării” (Beer 2003: 115). Ca orice societate tradițională, societatea tibetană este depozitarul unui număr considerabil de simboluri, mai ales de ordin religios, care guvernează viața spirituală a tibetanilor. Simbolurile constituie o nișă spre nucleul spiritualității tibetane.

5. Receptarea operei Alexandrei David-Néel în Occident

Opera Alexandrei David-Néel cuprinde peste treizeci de titluri, atât lucrări științifice, cât și literare. Lucrările sale științifice expun, într-o formă accesibilă oricărui cititor, teme și concepte filozofice și religioase orientale din sfera budismului și hinduismului, popularizând în vest observațiile sale de teren din Orient. Dintre lucrările cu caracter științific amintim: *În inima Munților Himalaya, Mistici și magicieni în Tibet, India în care am trăit, Lampa înțelepciunii, Tainele învățăturilor tibetane, Nemurire și reîncarnare* etc. Singurul text cu caracter ficțional este *Itinerariul unui lama și cele cinci înțelepciuni*, scris împreună cu fiul său adoptiv, lama Yongden. Scriitoarea franceză a abordat și literatura de călătorie, ea a scris *Călătoria unei pariziene în Lhasa*, carte în care a valorificat informații din jurnalul de călătorie din timpul voiajului său clandestin prin Tibet, în 1924. Alexandra David-Néel a tradus și povestea regelui Gesar al Tibetului, publicată în limba franceză în 1933, cu titlul *Viața supraomenească a lui Gesar din Ling*. Nota dominantă a idiostilului autoarei o reprezintă capacitatea de a trece cu ușurință de la formulări științifice, la descrieri literare, confirmând observația lui Ion Coteanu despre „diversitatea de concretizări ale aceluiași idiostil care are capacitatea de a produce o adevărată gamă de texte [...]” (Coteanu 1973: 81). Cărțile scriitoarei franceze au fost primite cu entuziasm de cei interesați de Orient și de ezoterism; lucrările ei au influențat scriitori din Generația Beat precum: Jack Kerouck, Gary Snyder sau Allen Ginsberg. O temă recurentă atât în opera Alexandrei David-Néel, cât și în operele beatnicilor o reprezintă pasiunea pentru munte și pentru „cerul albastru ce se întinde peste un ținut neprofanat de om” (Foster 1998: 13). *Orizontul pierdut* al lui Hilton se bazează pe o temă preluată din *Viața supraomenească a lui Gesar din Ling* (Normand și Winch 2013: 39), tema reciclată de Hilton este cea a regatului mitic *Shambala*. Opera Alexandrei David-Néel nu a dus lipsă nici de detractori; de exemplu, Jeanne Denys a pus la îndoială, în *Alexandra David-Néel au Tibet*, veridicitatea călătoriei scriitoarei franceze în Tibet în 1924. Cu toate acestea, Alexandra David-Néel reprezintă o figură marcantă a studiilor orientale din prima jumătate a

secolului al douăzecilea, influențând prin opera sa o serie de scriitori occidentali.

Concluzii

Cărțile Alexandrei David-Néel au contribuit la formarea unei imagini veridice a Orientului pentru occidentali; prin lucrările sale scriitoarea franceză a evidențiat și lămurit unele aspecte ale culturii tibetane, care, până atunci, fie nu fuseseră cunoscute, fie nu li se acordase prea multă atenție. Romanul *Itinerariul unui lama și cele cinci înțelepciuni* este un exemplu elocvent de combinare a intertextualității cu dialogul intercultural pentru a obține un text care să satisfacă nevoia de ficțiune a cititorului și să îl inițieze în cunoașterea spiritualității tibetane. Procedeele intertextuale, la care fac apel autorii romanului (citatul, aluzia, parafraza), funcționează asemeni unor impulsuri ce stimulează cititorul să se informeze și mai mult, cercetând hipotextele cu care romanul intră în relații intertextuale; dobândind în acest fel caracter paidetic. Fantasticul și oniricul în combinație cu tehnica *mise en abyme* accentuează literaritatea textului; fantasticul se manifestă în text prin evenimente miraculoase și prin intermediul unor ființe fantastice. De asemenea, impregnarea textului cu simboluri budiste determină o glisare a lectorului în detaliile culturii tibetane, amplificând dialogul intercultural.

BIBLIOGRAFIE

- Beer, Robert. 2003. *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago: Serindia Publications.
- Buswell, Robert and Donald Lopez, eds. 2014. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University Press.
- Coteanu, Ion. 1973. *Stilistica funcțională a limbii române*. vol. I. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- David-Néel, Alexandra and lama Yongden. 2015. *Itinerariul unui lama și cele cinci înțelepciuni*. Iași: Polirom.
- Eliade, Mircea. 2013. *Imagini și simboluri*. București: Humanitas.
- Foster, Barbara, Michael Foster and Lawrence Durrell. 1997. *The Secret Lives of Alexandra David-Néel. A Biography of the Explorer of Tibet and Its Forbidden Practices*. New York: Overlook Hardcover.
- Ghiță, Cătălin. 2013. *Orientul Europei romantice*. București: Tracus Arte.
- Graham, Allen. 2000. *Intertextuality*. London: Routledge.
- Grimes, John. 1999. *Dicționar de filozofie indiană*. București: Humanitas.

- Hăulică, Cristina. 1981. *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges*. București: Eminescu.
- Jackson, Roger and John Makransky, eds. 2013. *Buddhist Theology: Critical Reflections by Contemporary Buddhist Scholars*. New York: Routledge.
- Keown, Damien and Charles Prebish. 2010. *Encyclopedia of Buddhism*. Abingdon: Routledge.
- Kristeva, Julia. 1980. *Problemele structurării textului*. Adriana Babeți și Șepețean-Vasiliu. eds. *Pentru o teorie a textului. Antologie Tel-Quel 1960-1971*. București: Univers.
- Levenson, Claude. 2003. *Symbols of Tibetan Buddhism*. New York: Barnes and Nobel.
- Marcu, Florin. 2013. *Dicționar actualizat de neologisme*. București: Saeculum I.O.
- Normand, Lawrence and Alison Winch, eds. 2013. *Encountering Buddhism in Twentieth-Century British and American Literature*. London: Bloomsbury Publishing.
- Perța, Cosmin. 2011. *Introducere în fantasticul de interpretare*. București: Tracus Arte.
- Popescu, Carmen. 2016. *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului*. Craiova: Universitaria.
- Riffaterre, Michael. 1981. *L'intertexte inconnu. Litterature*. 41: 4-7.
- Said, Edward. 2001. *Orientalism*. Timișoara: Amarcord.
- Todorov, Tzvetan. 1973. *Introducere în literatura fantastică*. București: Univers.
- Tournadre, Nicolas and Sangda Dorje, eds. 2003. *Manual of Standard Tibetan. Language and Civilization*. New York: Snow Lion Publications.
- Ungureanu, Elena. 2014. *Dincolo de text: Hypertextul*. Chișinău: Arc.

PROCESUL DE RECURENȚĂ ȘI DUPLICARE ÎN OPERA LUI CALISTRAT HOGAȘ

Dorin Sergiu URSUȚ

Doctorand, Universitatea din Sibiu

ursutdorinsergiu@yahoo.com

Abstract:

The Romanian Literature at least the canonic one, formed in the absence of a writer with broad knowledge in the art of writing, a true painter of the rural world. Although he was situated in an aesthetical minority, Calistrat Hogaș remains one of the most important romanian writers who impressed his readers with the art of portraits appearing in his travelers logs. Even if the work was posthumously reshaped, it continues to remain the core of the romanian literature. There were diverse critical opinions, our hero receiving both positive and negative criticism.

One of the narrative techniques used by the hogașian narrator is masking some of the characters. This frequently used technique was meant to maintain the mistery cast upon the essence of the characters. Through the writing complexity Calistrat Hogaș creates a teritory full of misteries, a labirinth out of which an educated reader in literature can escape. Hogaș's work is not an easy one to understand one needs to posses important information about literature.

The present work entitled *The process of recurrency and duplication in the work of Calistrat Hogaș* proposes a detailed analysis on the methods used by the moldavian writer to create his characters, as well as the way Calistrat Hogaș's work was preceived by the critics. The traveller log of the moldavian writer entitled "on mountain roads" will be taken into account.

Keywords: *recurrence, duplication, minor aesthetic, ideologies, simultaneous portret*

Literatura română, cel puțin cea canonică, s-a conturat în lipsa unui scriitor cu o vastă cultură în arta scrierii, un adevărat pictor al mediului rural. Deși a fost situat într-o minoritate estetică, Calistrat Hogaș rămâne unul dintre cei mai de seamă scriitori români care au impresionat publicul larg prin arta sa portretistică, întâlnită în operele de călătorie. Chiar dacă opera sa a fost reconturată postum, ea continuă să rămână un nucleu-reactiv

al literaturii române. Opiniile critice au fost diverse, eroul nostru având parte atât de critică pozitivă cât și de critică negativă.

Critica a abordat într-o oarecare măsură opera lui Calistrat Hogaș, aceasta considerând că portretistul este „un mare meșter al scrisului românesc, este un artist original, cu un loc bine stabilit în literatura română de la începutul secolului nostru” (Hogaș 1986: XXIII). Apreciat și susținut de marii scriitori ai vremii (I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, G. Ibrăileanu și mulți alții), prozatorul se identifică ca fiind un „poet al naturii” (Hogaș 1986: XIX). Deși nu a avut parte de o receptare pozitivă în debutul cercetării, opera hogașiană a reușit să capete un anumit interes din partea criticii românești odată cu perioada celui de-al doilea Război Mondial. Această cercetare diacronică este manifestată cu ardoare de Garabet Ibrăileanu, care militează insistent asupra valorii operei semnate de Calistrat Hogaș. Opera creionată de scriitorul moldovean a fost una problematică, existând de cele mai multe ori intemperii care să devieze cursul normal al operei. Una dintre aceste probleme este legată de apariția celei de-a doua ediții a volumului, care de asemenea a avut probleme de receptare și asta nu din cauza stilului de scriere, ci din cauza unui incendiu ce s-a mistuit asupra *Vieții Românești*. Chiar dacă a fost înconjurat de ghinion, reușește să aducă în 1921 opera în forma ei finală.

Proza sa debutează cu o clasică dedicațiune închinată foștilor discipoli „în semn de dragoste și aducere aminte” (Hogaș 1986: XIX). Prin această scriere el vrea să împărtășească secretele acestei țări estetice, ignorată de mulți, dar care merită să fie cercetată și fructificată artistic în același timp. Menirea vieții, în viziunea institutorului de limbi clasice, e aceea de a te pliroforisi și de a cerceta orice detaliu ce poate constitui o idee genială. Această pasiune pentru detaliu poate fi observată cu precădere în opera sa, unde descrierile au o exactitate microscopică. Datorită detaliului semnificativ și complexității cultural - umane pe care Calistrat Hogaș le ilustrează atât de bine în opera sa, s-a creat o confuzie în care au căzut nestingherit și cei mai mari critici. Aceștia l-au raportat unilateral la clasicism, romantism, baroc, fiind considerat chiar „un întârziat umanist” (Hogaș 1986: VII). Prin urmare, scriitorul a dorit mereu „să se joace cu mintea cititorului” și să lase posibilitatea diversei interpretări a formulei sale literare.

Lucrarea de față, intitulată: *Procesul de recurență și duplicare în opera lui Calistrat Hogaș* vizează o analiză amănunțită a modului în care opera prozatorului moldovean a fost receptată de către critica vremii, precum și modalitățile pe care acesta le folosește în creionarea personajelor sale.

1. Hogaș – un stilist aflat în minoritate estetică

Chiar dacă inițial s-a crezut că nu a existat o prefață scrisă de către Calistrat Hogaș, se pare că a existat totuși o astfel de prefață scrisă în 1912, aspect relatat de Mircea A. Diaconu în volumul său, *Calistrat Hogaș eseu monografic* (apărut în anul 2007 la Piatra Neamț), doar că ea a fost distrusă din considerente gramaticale. E adevărat că valoarea intrinsecă este reprezentativă pentru încadrarea unei opere, iar asta lasă impresia faptului că s-a renunțat prea ușor la o ipostază importantă a operei, la originalul acesteia. Deși Hogaș este cel care a desăvârșit opera, nu poate fi considerat decât un instrument al naturii, un ajutor al acesteia. Întreaga sa creație a fost influențată de divinitate, iar singurul procedeu inovator a fost de a scruta, sau mai bine zis de a „citi” creația lui Dumnezeu. Într-o mărturisire făcută de Calistrat Hogaș cu privire la propria operă, se poate observa ironia exprimării, dar și orgoliul care a răsărit din el în momentul în care celelalte memoriale de călătorie au fost ignorate. Ele s-au dovedit a fi pline de greșeli, iar din acest motiv au fost șterse și abolite o parte din merite.

Eugen Lovinescu vede în Hogaș un scriitor format în pepiniera anticilor, neezitând a-l înrudi artistic cu Homer sau de a-l învecina cu atmosfera din epopeile indiene. Astfel, personajul principal din *Pe drumuri de munte* se aseamănă cu un *homerid din Ciclade*, iar întreaga sa creație, după spusele criticului, este una de natură homerică:

„Hogaș nu are numai ritmul larg, sonor, ritual al eposului antic, nu are numai grandilocvența homerică sau frenezia de expresie arică, ci și sufletul antic, sufletul omului primitiv, din care au izvorât demonii, și îngerii, eroii și marii scelerăți, uriașii și piticii, în care stîncile se prefac în monștri și dumbrăvile și munții, apele și cîmpiile se populează, în chip natural, cu nimfe, cu oreade și hamadriade [...]” (Balacciu 1976: 49).

Alegația lovinesciană este preluată și prelucrată de către George Ivașcu, cel care va readuce în discuție natura ca orizont. Se discută despre acea evadare într-un univers ficțional, ca soluție cathartică prin care să existe o eliberare de povara și balastul cotidian, aceasta ducând la revigorarea minții și a sufletului. Modul particular în care Hogaș trăiește natura pare uneori desprins dintr-un scenariu ireal, homeric și epopeic. Acest lucru este evidențiat de către George Ivașcu în momentul în care remarcă în descrierea naturii hogașiene, acea parte homerică ce ne duce mereu cu gândul la „vremurile grandioase” din perioada antică: „Și, între cele patru hotare ale nesfîrșitului, întinderile oarbe tremurînde cu răstimpuri

scurte de întuneric și lumină albăstrie, sub licăririle fugătoare și iuți ale focului ceresc...” (Călinescu 1982 : 668).

Un punct de vedere important este cel al lui G. Călinescu, care în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* îl plasează pe Hogaș în categoria singularilor, văzând în scrisul lui „un moment de minoritate artistică”, identificându-l printr-o sintagmă celebră formată dintr-un oximoron, *un minor mare*. Criticul vede în Calistrat Hogaș un scriitor mare, unic, dar care dezamăgește în sfera formei artistice a textului:

„În munții Neamțului și Amintiri dintr-o călătorie nu este absolut nici o diferență de nivel. Orice propoziție critică se poate susține cu citate luate deopotrivă dintr-un volum ori din altul. Hogaș nici n-ar fi putut scrie altceva, inventînd. El e un diletant superior cu o singură coardă, și ca atare un scriitor minor. Însă un minor mare” (Călinescu 1982: 669).

Întregul jurnal al scriitorului face referire la călătoriile și vizitele pe care naratorul-personaj împreună cu prietenii săi le realizează, dar și la felul în care aceștia sunt primiți de către țărani. Opera sa este una preponderent didactică ținând cont că scriitorul a fost și profesor de limbi clasice. Un profesor emotiv, un adevărat gentleman, dacă e să ne referim la perioada în care acesta a dorit să scrie, un mic scriitor cu un mare respect pentru marii clasici. Este un scriitor dur cu el însuși, neacordând o foarte mare importanță odihnei. Este un iubitor maladiv de literatură, dragostea cu care scrie fiind remarcabilă în fiecare rând: „Se culca pe la opt seara, se scoală către miezul nopții, scrie cîteva ore, la trei se culcă, la cinci și jumătate, cu găinile, se scoală, mănâncă pantagruelic, apoi pornește la școală” (Călinescu 1982: 669). Prin acest lucru se observă ambiția ce stă în firea sa și încercarea lui de a ieși dintr-o umbră a necunoscutului, un anonim în care s-a aflat în timpul vieții. Inclusiv glumele pe care acesta le face în scrierile sale au o tentă de cadru didactic, determinate de un caracter moralizator. Personalitatea sa predominantă este una oratorică, iar în descrierile sale, hiperbola este cea mai reprezentativă figură de stil. Comparațiile pe care acesta le aduce în discuție au un caracter baroc: „de la roata cea mai lată pînă la inima minusculă din centru” (Călinescu 1982: 670). El mereu tinde spre un spațiu nou, unul înspre libertate, în care poate să se manifeste cum vrea el și să uite de celelalte greutăți. Prin călătoriile sale, scriitorul vrea să descopere, să urce trepte pe scara socială și să ajungă până în vârf, pe culmile munților, pentru a-și găsi *teritoriul primordial*.

2. Confiscarea lui Hogaș

Ca și în cazul altor scriitori redescoperiți prin prisma operelor lor, creația lui Calistrat Hogaș a reușit să prindă contur doar postum, acesta fiind confiscat de ideologiile tradiționaliste precum poporanismul, sămănătorismul, realismul, naturalismul, însă acceptat ca fiind un scriitor care își îndrăgește propria țară, fiind considerat un constant admirator al țărănimii:

„Din întreaga sa operă vedem că Hogaș, ca și Mihail Sadoveanu, ca și alți scriitori români de la începutul secolului al XX-lea, se simte atras mai ales de latura democratică a poporanismului și anume dragostea și interesul pentru țărănime.” (Hogaș 1958: 12)

Chiar dacă Hogaș nu face parte din categoria celor născuți la sat, el este un „orașean deghizat”, un „intrus” dacă îl putem numi astfel într-o terminologie pur – poporanistă. O parte din viața sa și-a dedicat-o meseriei de profesor la gimnaziu, în orașe nu foarte mari, fapt ce l-a obligat să nu aibă parte de o masă culturală foarte largă, resemnându-se doar cu puține lecturi a unor scriitori reprezentativi. Metamorfozarea naturii în forma ei realistă, coroborată cu arta scriitorului de detaliere a acestora îi fac opera să capete o anumită valoare estetică și să devină în prealabil un adevărat *centrum mundi* în literatura noastră.

Din felul în care și scrie opera se poate observa faptul că Hogaș era un mare iubitor de țară. Partea fascinantă a scriitorului este cea legată de viața rurală, a țăranului aflat în strânsă legătură cu natura primitivă, obiectivul său fiind acela de a promova aceste meleaguri și de a-i face pe cei din mediul urban să nu uite esențele și obiceiurile poporului român.

Pentru scriitor, satul nu înseamnă doar agricultură și oameni retrași, ci înseamnă și multă iubire, pasiune, muncă. Țăranul e privit ca un suveran al pământului astfel încât există o corelație permanentă între el și natură. Prin munca pământului, țăranul reușește să-și asigure traiul de pe o zi pe alta. El nu se lasă condus decât de Dumnezeu, iar prin ajutorul primit, reușește să-și formeze propriul traseu în viață. Nu lipsește din straița drumeților sau de pe masa sătenilor alcoolul care aducea bunăstarea în ogrăzile oamenilor. Chiar dacă erau săraci din punct de vedere material, aceștia nu aveau nicio rețineră cu privire la oaspeții lor, pe care îi serveau cu ce aveau mai bun și îi adăposteau ori de câte ori era nevoie, dând astfel dovadă de bunătate și sinceritate. Limbajul țăranilor și al drumeților joacă și el un rol important ce poate fi încadrat în această ideologie a poporanismului, un limbaj ce se dovedește a fi arhaic, dar care reflectă simplitatea oamenilor din acele vremuri. Un alt element poporanist întâlnit în opera lui Calistrat Hogaș este

crâșma lui Avrum, loc unde se strângeau toți oamenii satului. Crâșmarul este omul esențial, el servind licorile magice, astfel încât starea de bine și de bucurie să împânzească fiecare centimetru cub din acel spațiu.

Hogaș este considerat de Șerban Cioculescu și mai apoi de Constantin Ciopraga un „clasicist baroc”, un conglomerat format din elemente ale celor două curente. Mentalitatea și atitudinea drumețului poate fi asemănătoare cu cea a personajului principal din romanul lui Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*. Legătura se realizează printr-o „cultură clasicizată” și prin „temperamentul” cu influențe baroce, cu influențe retorice și vitalice. Relația dintre natura sălbatică și omul naufragiat din opera lui Defoe este asemănătoare cu cea din opera profesorului de latină.

Promovarea acestei culturi din propriul popor și trimiterea acestora la trecut, au rolul de a forma o imagine asupra istoriei naționale, pe care Hogaș încearcă să o aducă în prezent și să o promoveze. Faptul că satul e de multe ori ocolit din cauza vieții dificile pe care țăranii o trăiesc pe propria lor piele îl fac pe scriitorul nostru să reflecte și o parte mai pozitivă și armonioasă a acestei lumi „ignorate”.

Pe lângă elementele poporaniste care sunt evidente în opera hogașiană aceasta se fundamentează, de asemenea, în concordanță cu realul. Dovadă stau relatările din *Pe drumuri de munte* care nu sunt altceva decât proiecții realiste, acestea ilustrând enigmaticele locuri muntoase, necunoscute de mulți.

Din punct de vedere portretistic se pot observa oamenii de munte, ghiorlanii care duc un trai în acord cu natura, fiind mereu supuși riscurilor ce se aștern din partea furiei naturii, urgie care uneori poate duce în exces și declanșa numeroase nenorociri. Firea țăranilor este descrisă ca fiind una puternică, neavând nicio problemă cu intemperiiile ce le însoțesc traiul. Ei reprezintă portretul omului de la țară care deși este încercat de multe fapte își păstrează viociunea redată prin intermediul unor culori vii.

În *Istoria literaturii române*, Ion Negoïtescu îl aseamănă pe Hogaș cu Eminescu prin imaginea pe care acesta reușește să o reflecte. Prezența *ochiului eminescian* este evidentă în opera hogașiană prin iubirea pe care scriitorul o poartă pentru natură dar și prin interacțiunea personajelor sale. Tot Negoïtescu este de părere că imaginea furtunii din textul hogașian reprezintă axul central al operei drumețului prin relatarea imaginilor vizuale ce tind spre fabulos. Totuși ceea ce este interesant de urmărit e modul în care natura revine la stadiul primordial după potopul pe care furtuna a împărțit-o cu naratorul personaj:

„Iar a doua zi, când mă deșteptai și mi-aruncaii privirile peste împrejurimi, Firea întreagă mi se păru ca răsărită atunci pentru întâiași dată din sînul adînc al apelor Creațiunii. Atîta era de fragedă, atîta era de

virginală! Soarele însuflețea, cu lumina de aur idealizat a razelor sale, picăturile mari și grele de rouă curată, care afirmau pe vârful negru-verde al fiecărei frunze mici și ascuțite de brad; ierburile subțiri și mlădioase, sub greutatea aceluiași picături de rouă, își plecau molatec fruntea lor înspre pământ; iar sub căldura soarelui dătător de viață, florile galbene, albastre și roșii, ca trezite din somn, își ridicau încet, către ceruri, potirul lor strălucitor. Un văl străveziu, țesut din fire limpezi de lumină trandafirie și cer albastru, acoperea imensitatea solemnă a nesfârșitului și imnul tăcerii neturburate se înălța de pretutindeni, ca o rugă de mulțămire, către ziditorul puternic a toată făptura...” (Hogaș 1986: 267-268).

În acest fragment putem sesiza imaginea reînăscută a naturii, un Eden reactualizat dar care aduce în prim-plan priveliștea pe care Eminescu a realizat-o în *Cezara*, aceea a unui paradis terestru plin de culoare și armonie. Soarele în această ipostază reprezintă speranța pentru natură, un ocrotitor de rele, ce reușește prin strălucirea sa, să de-a viață și să medieze aspectele terestre. Detaliul evident nu poate da decât o muzicalitate fastă textului, care privește și el cu uimire și admirație reconstrucția naturii după potopul care nu dădea nicio urmă de nădejde. Calistrat Hogaș este realist prin complexitatea cu care abordează tehnica detaliului dar și prin felul în care surprinde epoca, cu toate aspectele ei pozitive sau negative. Se folosește de detaliu în cazul descrierii naturii, o natură care poate fi ilustrată doar prin acest procedeu. Pentru Hogaș, detaliul este semnificativ. Realistă este și prezența cronotopului și al finalului închis.

După cum observă majoritatea criticilor vremii, calitatea principală a scriitorului Calistrat Hogaș este „gigantizarea” reflectată, în egală măsură, prin statura personajelor sale dar și prin formele de amploare pe care natura le manifestă:

„În ziua de șase iulie eram gata; cu alte cuvinte, aveam toate trebuințioasele de drum așezate în o boccea de forma unei raniți soldățești, legate la spate prin ajutorul unor curele ce se încrucișau pe pieptul nostru; la șoldul stâng câte un revolver, în dreapta câte un baston sănătos și la picioare opinci de piele roșie, legate cu șferi negre de lână de capră, care ne înfășurau în spirală pulpa până la genunchi peste un colțun negru de lână vrîstat cu roș. O pălărie neagră și mare putea, la nevoie, să mă apere și de ploaie, și de soare.” (Hogaș 1986: 3).

În acest fragment e observabil modul în care scriitorul se identifică cu naratorul-personaj, reușind să realizeze o autocaracterizare, una care să îl plaseze la nivel superior față de călăuza sa, care „în loc de pălărie, avea pe cap un chipiu de uniformă, iar drept strat mai gros de lână era îmbrăcat cu o

venghercă de doc alb” (Hogaș 1986: 23) evidențiind astfel virtuțile parodiei și diferența specifică dintre „gigantizarea” de care criticii români aminteau mai devreme și cota derizorie a celorlalte personaje.

Unul dintre elementele naturaliste prezente în opera hogașiană este redarea fotografică a realității, o realitate care este redată fără a remarca lucrurile cu adevărat semnificative. Calistrat Hogaș are parte în călătoria sa de peisaje extraordinare care nu pot fi relatate decât în acest mod. Alege să ignore poate „lucrurile semnificative” reușind să ilustreze exact tabloul de natură. Prin descrierile sale creează tablouri, niște tablouri de natură extraordinare care nu pot fi redată decât în acest mod:

„Peste puțin, scăpătarăm de la umbră și ieșirăm într-un luminiș de seminceri. Ne luam în parchetele de la Crăcăul-negru. Din depărtare, prin cerul sec, ajungea până la noi glasul omului și al toporului. Din când în când o trăsătură colosală umplea văile munților: erau fagii, paltinii, sau brazii amețitori de înalți care, în căderea lor prăpăstioasă, sfărâmau și doborau tot în calea lor. Ziua era la amiază și un aer înflăcărat ne înconjura din toate părțile. Soarele, alb de fierbinte ce era, ploua cu foc peste capetele noastre; cu toate acestea noi ne urmam drumul pe hogașul săpat de butuci în coasta muntelui și, numai cât în răstimpuri, eram siliți a ocoli, prin smiduri, băltoacele glodoase și verzi ce ne tăiau drumul.” (Hogaș 1986: 11).

Un alt aspect care face parte din sfera naturalismului este caricatura hogașiană. Caricatura se bazează pe ironie și are ca scop stârnirea amuzamentului în rândul cititorilor. Caricatura e modul în care Hogaș își descrie personajele neezitând în niciun moment să le ofere acestora o reprezentare monstruoasă. În fiecare loc în care acesta poposește există cel puțin un personaj care va fi redat prin intermediul pensulei, care e bine mânărită de către pictor.

3. Recurență versus duplicare

Principiul de contragere a fost pentru prima dată teoretizat de V. Șloviski, într-un studiu efectuat asupra operei lui Dostoievski. Procedul este identificat printr-o soluție de cunoaștere a personajelor aflate în *absentia*, de stabilire a unui reper specific al acestora. În literatura română procedul este folosit de Mihail Sadoveanu, în „romanul scris pe grabă”, și anume Baltagul: „Purta căciulă brumărie. Avea cojoc în clinuri, de miel negru, scurt pînă la genunchi, și era încălțat cu botfori” (Sadoveanu 1971: 92).

Una dintre asemănările dintre cei doi scriitori este aceea că amândoi cultivă aceeași ideologie, cea tradiționalistă. Atât Calistrat Hogaș cât și

Mihail Sadoveanu, se bazează pe filosofia țăranimii. Eroina sadoveniană (Vitoria Lipan), pleacă pe drumul care a fost bătucit deja de lupa hogașiană. Diferența este că jurnalul lui Hogaș este bazat pe plăcerea călătoriei, în timp ce romanul lui Sadoveanu se bazează pe necesitatea călătoriei. Critica „negativă” nu a întârziat să apară, asta pentru că atât Hogaș cât și Sadoveanu, au fost aspru criticați de G. Călinescu sau E. Lovinescu, în istoriile marcante ale literaturii române. Un alt lucru pe care îl remarc este acela că una dintre capodoperele literaturii române, balada *Miorița*, nu are un autor creditat. Varianta princeps a fost culeasă din popor și declarată ca fiind scrisă de un anonim. O concluzie prematură, ar fi aceea că pentru literatura tradițională, nu este foarte important numele persoanelor care acționează, ci felul în care ele fac asta.

Aflați sub sfera tradiționalismului, Calistrat Hogaș nu are o atenție deosebită pentru specificarea numelor, pentru el fiind importante alte lucruri. Naratorul hogașian ignoră unele aspecte, precum aceasta al specificării numelor, dar compensează prin detaliul extraordinar redat. Pictorul hogașian nu este preocupat de aparența lucrurilor, ci de esența lor. El nu se rezumă la eticheta personajelor, ci le cunoaște direct, relatând atât partea bună cât și masca mai puțin bună. Putem observa aceste spuse teoretice în citatul următor:

„era o femeie naltă, bine făcută, cu ochi negri și mari, cu gura mică, cu nasul drept și potrivit; în toată înfățișarea ei, femeia de țară se amesteca cu cea de țîrg. Curat îmbrăcată într-o fustă de cit și o cămeșă de subțire și albă pînză de casă, vrîstată cu borangic, avea părul cu îngrijire pieptănat și adus pe tîmple cu oarecare cochetărie; iar pe creștet era strîns în conciu și străpuns cu un ac de păr, cu gămălia de sticlă roșie” (Hogaș 1986: 112).

Una dintre tehnicile narative folosite de naratorul hogașian este aceea a mascării unor personaje. E o tehnică des întâlnită, care este menită pentru a menține misterul asupra esenței personajelor. Prin complexitatea scrierii, Hogaș creează un teritoriu plin de mister, un labirint din care poate ieși doar un cititor educat din punct de vedere literar. Opera lui Hogaș nu este dintre cele mai ușoare, necesitatea cunoașterii unor informații importante legate de literatură fiind neapărată. Pentru a-l iubi pe Hogaș este nevoie să-i înțelegi evoluția, procedeele, tot ceea ce reprezintă el, de la începuturi și până în prezent.

Înainte de a termina redarea acestui aspect al recurenței, este nevoie să menționez că tehnica detaliului semnificativ, se axează pe alte domenii, în opera hogașiană. Un om nu poate fi perfect, dar remarcabil este felul în care Hogaș compensează punctele „slabe” cu punctele foarte bune. Pentru omul-

călător nu este important nici cum se numesc tovarășii de călătorie, preocuparea sa fiind aceea de a descoperi lucruri noi, nu de a-i cunoaște pe aceștia:

„Tovarășul meu și cei doi flăcăuani dormeau încă duși, fără a se fi urnit de cum îi lăsasem de cu sară. Nu știu ce se va fi fost petrecut sub poglada tovarășului meu; în schimb, însă, pe piepturile desfăcute ale celor doi flăcăuani și pe fețele lor aburite de somn, mii de ploșniți negre și cu pînțelele sătul, stăteau nemișcate și mistuiau în tihnă cina lor de cu noapte. Când lumina le atinse ochii lor oboșiți, poate de nesomn, începură a se urni încet și greoi și a se îndruma, într-o nesfârșită urdie neagră, către tăinuitele lor chilii sub coșcoviturile lutului de pe păreți.”(Hogaș 1986: 144).

Universul lui Hogaș este acela al vieții țărănești, un ideal de frumusețe pură. Această frumusețe îl cucerește definitiv pe scriitorul moldovean, preocupările sale îndreptându-se doar spre această direcție. Acest subcapitol a luat sfârșit, în următoarele pagini o să discut despre peisagismul hogașian, despre felul în care a fost creat și despre felul în care el se răsfrânge asupra universului natural.

O tehnică des întâlnită și interesantă în realizarea unui portret este reprezentată de folosirea *portretului simultan*, denumire dată de către Silviu Angelescu. Prin această tehnică se încearcă o asemănare între două personaje literare, acolo unde, „geminarea poate fi justificată epic fie de existența unui dublu al personajului, replică negativă sau complementară în planul structurii inaparente, fie de introducerea motivului gemenilor” (Angelescu 1985: 56). Această tehnică este evidențiată încă din primele pagini în opera hogașiană, din momentul în care între naratorul personaj și „scumpa sa antiteză” se realizează o relație de dublare:

„În ziua de șase iulie eram gata; cu alte cuvinte, aveam toate trebuințioasele de drum așezate în o boccea de forma unei raniți soldățești, legate la spate prin ajutorul unor curele ce se încrucișau pe pieptul nostru; la șoldul stîng cîte un revolver, în dreapta cîte un baston sănătos și la picioare opinici de piele roșie, legate cu șferi negre de lînă de capră, care ne înfășurau în spirală pulpa pînă la genunchi peste un colțun negru de lînă vrîstat cu roș.”(Hogaș 1986: 3).

Această tehnică folosită de scriitor nu poate însemna decât o încercare de păstrare a suspansului și de a păstra „uimirea” pe parcursul operei. Poziția inițială pe care o poartă cei doi protagoniști formează un „tot unitar” prin zugerăvirea lor într-un singur personaj. Prin suprimarea celor doi se formează imaginea unui singur „turist”, unul ce se dovedește a fi dornic de a pătrunde în munții Neamțului. Pictura realizată de către scriitorul nostru este

remarcată prin claritatea proiecției personajelor. Motivul duplicării actanților poate fi privit din două puncte de vedere. Unul este acela al dublării personalității unui personaj, creându-se o luptă între alb și negru sau între Bine și Rău, cel de-al doilea bazându-se pe motivul gemenilor, un motiv împrumutat din mitologie. Orice lucru se întâmplă cu un motiv, naratorul hogașian se folosește de antiteza sa, pentru a răspunde fiecărei situații întâlnite. Motivul gemenilor este un motiv mitologic, fiind în mare parte folosit de Gabriel Garcia Marquez, în *Un veac de singurătate*. Gemenii Buendia încep să se comporte ca două mecanisme sistematizate.

Ceea ce ne preocupă pe noi însă, este motivul duplicării, un motiv pe care-l întâlnim și în opera lui Calistrat Hogaș. Scriitorii germani se foloseau de această dublare, de portretul duplicat, pentru a readuce în conștiința cititorilor vechile tradiții oculte, aducând în prim plan credința spre fabulos. Hogaș, prin folosirea duplicării, încearcă, și zic eu și reușește, să răspundă la toate întâmplările întâlnite de-a lungul călătoriei, eliminând posibilitatea. Dacă naratorul nu este capabil să treacă de un obstacol, neavând resursele necesare, antiteza completează exact acele resurse, iar obstacolul se transformă dintr-o imposibilitate, într-un lucru normal. Din punctul de vedere al scriitorului, Calistrat Hogaș se folosește de acest motiv al duplicării pentru a crea noi spații epice. Folosindu-se de acest motiv literar, scriitorul cucerește noi orizonturi.

Silviu Angelescu, în cartea des menționată de-a lungul acestui eseu critic, observă esența lui Mark Twain, o esență bazată pe duplicarea dintre prinț și cerșetor. Deși condiția socială nu îi pune pe același plan, de-a lungul romanului, cei doi se succed astfel încât: „înlocuindu-se reciproc, ca urmare a faptului că, în planul identității aparente, conferite de înfățișare, cei doi se confundă” (Angelescu 1985 : 57). Același lucru se întâmplă și la Calistrat Hogaș, unde cele două personalități formează un conglomerat bine sudat. De-a lungul jurnalului nu întâlnim două personaje, ci unul singur, cu două personalități. Prin această viziune dublă, se creează o nouă identitate, o altă viziune care în cazul lui Hogaș este topită în personalitatea principală. Pe parcursul acțiunii, antiteza nu apare de foarte multe ori, fiind prezentă doar atunci când este nevoie de ea. Asemănarea, vine din felul în care cele două entități se completează, una pe cealaltă.

Hogaș se identifică cu naratorul – personaj al acestor memorialistici, acesta fiind obiectiv. În momentul în care își relatează peisajele și personajele este obiectiv, dar în momentul în care se avântă pe parcursul traseului geografic, este subiectiv. Textul său este unul fragmentar, fiecare capitol având un titlu semnificativ, acțiunea mutându-se dintr-o parte în alta. Opera sa nu poate fi încadrată într-un singur curent, mulți dintre critici oscilează în a-l raporta la un curent din considerentul că proza sa acoperă

mai multe arii a mai multor curente literare. Ideologia pe care o inițiază scriitorul în opera sa este una pur realistă dar care suferă pe de-a parte mutații poporaniste și pe de altă parte incluziuni naturaliste. Prin această comuniune de curente Hogaș transmite acele vremuri de „altădată” făcând referire la ruralism, la oamenii mereu primitivi și cu zâmbetul pe buze. Acest procedeu facilitează intenția scriitorului, aceea de a realiza comuniunea omului cu natura și de a evidenția legătura strânsă dintre acestea. Pe de cealaltă parte folosește influența naturalistă în momentele în care-și descrie personajele înfățișându-le prin intermediul unei viziuni grotești. Reprezentările sale au o viziune completă tocmai prin intermediul acestei viziuni triple care acoperă întreg spectrul imagistic.

BIBLIOGRAFIE

- Angelescu, Silviu. 1985. *Portretul literar*. București: Editura Univers.
- Balacciu, Jana. 1976. *Calistrat Hogaș*. București: Editura Eminescu.
- Călinescu, G. 1982. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Editura Minerva.
- Ciucă, Valentin. 1981. *Pe urmele lui Calistrat Hogaș*. București: Editura Sport-Turism.
- Diaconu A., Mircea. 2007. *Calistrat Hogaș – eseu monografic*. Piatra – Neamț: Editura Grigarux.
- Ghemeș, Ileana. 2005. *Curente și orientări literare, aspecte ale receptării realismului în literatura română*. Alba Iulia: Seria didactică.
- Hogaș, Calistrat. 1958. *În munții Neamțului*. București: Editura Tineretului.
- Hogaș, Calistrat. 1965. *Pe drumuri de munte*. București: Editura Tineretului.
- Hogaș, Calistrat. 1986. *Pe drumuri de munte*. București: Editura Albatros.
- Manolescu, Nicolae. 2008. *Istoria critică a literaturii române*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Ornea, Z.. 1972. *Poporanismul*, București: Editura Minerva.
- Negoïtescu, Ion. 1991. *Istoria literaturii române, volumul I*. București: Editura Minerva.
- Streinu, Vladimir. 1968. *Calistrat Hogaș*. București: Editura Tineretului, București.
- Todorov, Tzvetan. 1973. *Introducere în literatura fantastică*. București: Editura Univers.
- Vianu, Tudor. 1966. *Arta prozatorilor români, volumul 2*. București: Editura pentru literatură.
- Vlad, Ion. 1976. *Povestirea. Destinul unei structuri epice*. București: Editura Minerva.

THE DEMOCRACY OF IMAGINATION

Silvia VIȚĂLARU

PhD. Student, Literary and Cultural Studies,
Bucharest University,
silvia.vitalaru@gmail.com

Abstract:

Freedom and oppressed voices are key themes in today's literary discourse issuing strong debates and forceful opinions all over the world. In this respect, Azar Nafisi's *Reading Lolita in Teheran* and *Things I've Been Silent About* touch the delicate issue of imagination, creativity and literature in the oppressive context of the Iranian Islamic revolution. Time and again, Azar Nafisi uses the literary text as pretext for either a blissful escape from the harsh surrounding reality, or a strong debate on key aspects of society. The current paper aims to show that the main role played by the literary text in Azar Nafisi's books is that of trigger for the subsequent democracy of thought and intellectual survival. The literary text, forbidden or accepted, becomes the only means for the marginal discourse to make itself heard out of the pits of censure. The right to read and to think is brought into question, doubts and beliefs are voiced, all the while the escape door of the redeeming imagination sits ajar waiting for somebody to go through. The paper will explore this vivid world of literature and thought in order to pinpoint the fact that imagination is always democratic with Azar Nafisi, who discovers it not only as means of intellectual enrichment, but also of survival in the midst of the Islamic dictatorship.

Keywords: *Imagination, literary works, democracy of thought, marginal discourse, intellectual survival*

Freedom and oppressed voices are key themes in today's literary discourse issuing strong debates and forceful opinions all over the world. Today civilization seems to spin its tale around the idea of marginal discourse, of margins challenging power centers by finding novel ways to assert themselves and state their own importance.

While the democracies of the West have embraced such emergent discourses, allowing them to be heard and acknowledging their contribution, there still are societies throughout the world that would deny any such

deviance from main stream thought, punishing them with self-justified vengeance. Such is the case of feminine voices in Islam or of writers, in particular, and artists, in general, which dare show dissent from what the cannon is considered to be in literature, thought and life.

In such a turbulent context, some writers, such as Salman Rushdie or Azar Nafisi, ended up branded as blasphemous or as being under Orientalist influence. And it is small wonder if one comes to consider this closely. Ahmad Salman Rushdie and his “Satanic Verses” were subjected to a campaign of major controversy that triggered subsequent street protests in various Muslim communities from several countries. It all culminated with a *fatwā* issued against him on February 14th, 1998, by the Ayatollah Ruhollah Khomeini, the leader of Iran, which called for his assassination. Rushdie was literally rushed under police protection. Still, while Rushdie enjoyed great popularity in most of the Western world and gained huge critical appreciation, the main work of Azar Nafisi, “Reading Lolita in Tehran: a Memoir in Books”, was subjected to attacks from both sides, East and West. Azar Nafisi, an Iranian writer and professor of English Literature, shares with the world her own experience. The author, a graduate of English literature in the West, returns to her childhood home in 1979, in aftermath of the Iranian Revolution, only to find herself ostracized for her beliefs that go against the ideas of the revolution itself.

One would most certainly be convinced of the immediate success in the Western world of such liberal views as the ones stated above. However, Nafisi found herself under heavy criticism from other fellow writers and researchers who found her too Orientalist in her views of Muslim Iran. She ended up being accused by both the Muslim and the Western world of issuing distorted views that only confirm the prejudiced take westerners have on Islam: “*Reading Lolita in Tehran* is a work of one who has 'Westernized' her outlook; Nafisi constantly confirms what orientalist representations have regularly claimed: the backwardness and inferiority of Muslims and Islam.” (Marandi, 2008). Other figures labelled her a neo-conservative and a promoter of *creative destruction* and *total war*, like Brian Whitaker did in a 2003 article published in The Guardian (The Guardian, February 24, 2003). Hamid Dabashi’s criticism of Nafisi’s work was even more scathing. Dabashi published an article in a Cairo based English publication in 2006 that heavily criticized Nafisi’s work. The same criticism featured later that year as a cover story for “Chronicle of Higher Education”. The Columbia University professor compared Nafisi’s novel, “Reading Lolita in Tehran”, to “the most pestiferous colonial projects of the British in India” and accused Nafisi of being a “native informer and colonial agent” (Chronicle of Higher Education, October 13, 2006). Despite all

criticism challenging her take on her homeland, proudly wearing her badge of honor as a secular woman living and working under Islam, Nafisi continues in the same register with “Things I’ve Been Silent About” and raises the same legitimate problems.

In the broader framework of all the above, Azar Nafisi emerges as an extremely interesting literary figure who touches the delicate issue of imagination, creativity and literature, all set against the background of an oppressive Iran under Islamic law.

The main source texts that the current paper refers to are “Reading Lolita in Tehran: a Memoir in Books”, published in 2003, and “Things I’ve Been Silent About”, published in 2008. The current paper aims to show that the main role played by the literary text in Azar Nafisi’s books is that of trigger for the subsequent democracy of thought and intellectual survival. The literary text, forbidden or accepted, becomes the only means for the marginal discourse to make itself heard out of the pits of censure. The right to read and to think is brought into question, doubts and beliefs are voiced, all the while the escape door of the redeeming imagination sits ajar waiting for somebody to go through. The paper will explore this vivid world of literature and thought in order to pinpoint the fact that imagination is always democratic with Azar Nafisi, who discovers it not only as means of intellectual enrichment, but also of survival in the midst of the Islamic dictatorship.

After leaving Iran in 1997 for the United States, Nafisi writes “Reading Lolita in Tehran: a Memoir in Books” and publishes it. It is a stirring account of the aftermath of the Iranian Revolution and of life in the Islamic Republic of Iran. The book is a memoir, just as its title suggests, that manages to offer the audience a glimpse of life in a society traumatized by the sudden change from secular to religious, torn by the Iraq-Iran war and baffled by what limits are imposed upon citizens by the emerging society.

The years after the revolution are described with great care and with attention for personal details. The reader witnesses the inner turmoil of the author and the clash between the limitations imposed on her and those beliefs she holds close to her heart, which lead in the end to the tragic renunciation of her homeland and the subsequent move to the United States. In fact, in the book itself, the author whispers almost surreptitiously that, though she had left Iran, Iran never left her. This pervasive theme stays with Nafisi in these two memoir novels meant to bare to the audience some very personal experiences.

The book is divided into four sections, Lolita, Gatsby, James and Austen, and it explores various literary texts, some of which are considered non grata by the newly installed regime. Each section corresponds to a certain period of time that opens windows on various experiences. The

Lolita section offers a glimpse on a period of time when Nafisi resigns from the Allameh Tabataba’I University in Tehran and when she establishes her private book club with some of her favorite students, Mahshid, Yassi, Mitra, Nassrin, Azin, Sanaz and Manna. Nabokov’s novel is not the only literary text that is mentioned. On the contrary, the members of the group meet in secret and discuss various literary works from Lolita to “Invitation to a Beheading”. The Gatsby section is the first one from a chronological point of view and it approaches as suggested by the author himself the concept of the American Dream, but from an Iranian perspective. Just like good old Gatsby, Nafisi lives to see the birth of a revolutionary dream only to see it firmly shattered under the heel of oppression. The James section deals with the problematics of uncertainty and the way in which dictatorial mindsets refute such an idea, while the Austen section has strong ties to the idea of women’s choice and its consequences in a society that did not easily accept shows of independence.

The literary works that appear within Nafisi’s own novel range from “One Thousand and One Nights”, to “The Great Gatsby” and “Pride and Prejudice”. Some of them are acceptable texts for the newly established Islamic society; others are to be banished into oblivion and labeled undesirable or promiscuous. The reader witnesses the kaffian nightmare of putting a novel to trial by one of the students, Mr. Nyazi. Though she encourages the exercise from a critical point of view, stand points are established in this mock-trial: some students act as defenders, and some as accusers. The novel in questions is Fitzgerald’s “The Great Gatsby” and the accusation is one unfathomable in Muslim societies, namely condoning adultery:

“This book preaches illicit relations between a man and woman. First we have Tom and his mistress, the scene in her apartment—even the narrator, Nick, is implicated. He doesn’t like their lies, but he has no objections to their fornicating and sitting on each other’s laps, and, and, those parties at Gatsby’s ... remember, ladies and gentlemen, this Gatsby is the hero of the book—and who is he? He is a charlatan, he is an adulterer, he is a liar ... this is a man Nick celebrates and feels sorry for, this man, this destroyer of homes!” (Nafisi, 2004)

Mr. Nyazi paints the American dream as tarnished with a sure hand, offering passionate arguments in a shrill voice. However Nafisi relates everything he says to the Iranian revolution in itself, another dream embodying an ideal that ends up tarnished by its very creators. “The Great Gatsby” is simply a cunning pretext for the author’s line of reasoning and for her own intellectual debate. When voices of various Nyazis of the

society she lives in try to police literature, her mind and intellect rebel against it silently or in illicit whispers within her private book club. When voices rise loudly saying that “Gatsby is dishonest...He earns his money by illegal means and tries to buy the love of a married woman...” (Nafisi, 2004) and wonder what sort of dream is the American dream, another question emerges silently in the background: what sort of dream is this revolution about? Nafisi uses her imagination to launch into intellectual, ideological and social debates within her small group of confidants. Their personal stories never once rest from intertwining with the literature they choose to discuss often enough consisting of works rejected by the society they live in and considered lacking in value.

Nothing escapes the thorough intellectual quest Nafisi triggers. Totalitarian mindsets, marriage and sex are discussed by the girls in the James and Austen sections. The subject of women’s choice is approached at length mainly through Jane Austen and James texts. The literary works play the role of catalysts once more, allowing for personal stories to emerge for Azin, who deals with an abusive husband, and Nassrin, who plans to leave for England.

This intellectual rhetoric of the marginal discourse is not casual. In a society that slowly starts to police every aspect of a woman’s life beginning with her dress and ending with her education and her status, the intellect and the imagination are the only paths that allow complete freedom. By comparing literary characters, by analyzing such notions as villainy and heroism, Nafisi outlines her own take on delicate subjects. She points out to villainy as the product of lack of empathy to the problems of others. Those who are blind to the trials of others and who pose as normal beings are far worse than any others, like Humbert in Nabokov’s *Lolita* who presents the reader with a *Lolita* of his own making and who poses throughout the novel as normal human being as Nafisi puts it. He becomes the oppressor legitimizing oppression and disguising it as normality. And suddenly, with Humbert in the background, the reader is startled into acknowledging the blindness of an entire regime towards the needs of its citizens:

“Humbert’s inability to differentiate between the two, his indifference, implies a moral carelessness in other matters. This blind indifference echoes his callous attitude towards Charlotte’s dead son and *Lolita*’s nightly sobs. Those who tell us *Lolita* is a little vixen who deserved what she got should remember her nightly sobs in the arms of her rapist and jailer, because you see, as Humbert reminds us with a mixture of relish and pathos, ‘she had absolutely nowhere else to go’.” (Nafisi, 2004)

One can clearly see the juxtaposition of the villain in *Lolita* and the blindsided regime she lives under from the very beginning of the novel, where Nafisi asks her readers to use the most powerful weapon at their disposal, namely imagination:

“... I need you, the reader, to imagine us for we won't really exist if you don't. Against the tyranny of time and politics, imagine us the way we sometimes didn't dare to imagine ourselves: in our most private and secrete moments, in the most extraordinarily ordinary instances of life, listening to music, falling in love, walking down the shady streets or reading *Lolita* in Tehran. And then imagine us again, with all this confiscated, driven underground, taken away from us.” (Nafisi, 2004)

So the part that imagination plays in Nafisi's novel is an active one not only for the characters she depicts so sorrowfully, but also for the very audience she addresses. She invites the reader to close his or her eyes and to imagine a world with literature, freedom and intellectual discourse and a world without most of these concepts.

Walter Corbella discussed in 2006 in one of his articles, “Strategies of Resistance and the Problem of Ambiguity in Azar Nafisi's Reading *Lolita* in Tehran”, the author's deployment of resistant strategies against oppression. Corbella argues that the way in which such religious regimes as the one following the Iranian Revolution enforce “... gender inequality, regiments sexuality, manipulates identity and demands conformity” (Corbella, 2006) derails their development of self, their social advancement and endangers their physical and emotional safety. Nafisi depicts women at this crossroad of politics and religion, sharing with the reader a glimpse of their inner life, allowing him or her to see that the interests of these women do not differ greatly from those of the community they belong to. The patriarchal regime enforces the veil and the hijab in order to confine them to their own bodies, to chain their sexuality, to regulate their speech, propelling them in the end into a class of the dispossessed. Corbella argues that they establish “... a position of otherness in a feudal and traditional culture” (Corbella, 2006).

Valentine Moghadam claimed much the same with regard to the issue at hand: “Clearly, Islamist politics had resulted in an extremely disadvantaged position for women; it had reinforced male domination; it had compromise compromised women's autonomy; and it had created a set of gender relations characterized by profound inequality.” (Moghadam, 2003) In this context, the most subversive form of resilience that the author sets forth is imagination and the boundless freedom it offers. While there is policing of dress, of books, of gender or of politics in the public sphere,

there is not as yet a policing of the realm of thought and imagination. Here, the mind reigns free to wonder as it pleases, to connect literary works with real life and to compare characters. The works of fiction that the group of women debate on become a pretext for this exercise of freedom of mind, freedom of intellect, freedom of imagination. It is their own show of defiance in world completely oppressive that, however, has no control over their minds and their inner workings. No matter how hard tries the religious establishment to conform them, their imagination soars free and glorious.

This idea of granting the fictional work, the narrative, freeing powers transforming it into a useful instrument of resistance is not completely new with Azar Nafisi. In 1997, she publishes "Imagination as Subversion: Narrative as a Tool of Civic Awareness" within "Muslim Women and the Politics of Participation: Implementing the Beijing Platform", edited by Mahnaz Afkhami and Erika Friedl. The phrase that opens the chapter authored by Nafisi immediately announces her profound take on this matter put forth in "Reading Lolita in Tehran":

"This is a story about the power of stories to shape reality and to teach what responsibility has to do with imagination." (Nafisi, 1997) In this essay, Nafisi starts with the story of Shahrzad and "One Thousand and One Nights", the beautiful fairy tale of the vezir's daughter who tames a king bent on a killing spree of virgin brides. Here, she directly brings forth the question that is wisely lurking in the background in Lolita: how can stories influence the current reality of the reader? The first answer is that reading provides women with solace in front of an unchanging and almost unbearable reality: "...when life means death; when one's own life appears to be an insoluble puzzle and only one's imagination can lead one out of the predicament." (Nafisi, 1997)

The story of the beautiful Shahrzad, which the author confesses to be one of her favorites, is almost obsessively inferred in both "Reading Lolita in Tehran: a Memoir in Books" and in "Things I've Been Silent About: Memoirs of a Prodigal Daughter", but also in the 1997 essay, therefore its underlying importance should not be neglected. The main reason for which Nafisi considers it important is its frame story that envisions a world ruled by brutal force, by conquest and take of the male characters. Within this world, the only way out is represented by the realm of words where everything is subject to change, interpretation and creativity, things those powerful male figures can hardly tolerate. By suppressing differences, tensions are born and dilemmas remain unresolved. By shaping her reality through imagination, Shahrzad gains courage and rises above ordinary fear being thus able to have a clear take on the situation she finds herself in. Nafisi goes so far as to resemble her to the fictional detective Sherlock

Holmes: “They confront reality through imagination, they do the job for its own sake, their ambition is grand, far greater than to save their own necks or to gain fame and wealth. They suggest that the only way to conquer the surrounding chaos, the pain and brutality one cannot control, is to create alternative possibilities through detachment and imagination, through transcending given, seemingly unsurmountable limitations. Shahrzad and Sherlock succeed where others fail because they are artists who use art for its own sake.” (Nafisi, 1997) And suddenly, it becomes clearer and clearer why Nafisi finds it so compelling to evoke other fictional works and fictional characters in her work of fiction.

This theme is also recurrent in the other already mentioned text, another memoir, therefore with many autobiographical references, this time of a so called prodigal daughter, “Things I’ve Been Silent About”.

The novel is published in December 2008 by a much more mature Azar Nafisi who finds the courage to voice a list of things she knew, for one reason or another, were meant to be kept silent at some point in her life. This time the readers have the chance to experience an even more intimate connection with the author. Though still a memoir, the novel explores the often complex family relationships within Nafisi’s family. The reader witnesses the turmoil of the private but also public sphere in Iran. The audience delves into stories, some of which already mentioned in her previous novel, about her upbringing in the Shah’s Iran, with a mother who becomes a member of the Iranian Parliament and a father who cheats on his wife for most of his life. As the author herself explains, disclosing family stories was a most un-Iranian thing to do. Most of Iranians are raised not to disclose family secrets and tales to anyone, most of all to the perfect strangers all over the world who form her reading audience.

The story of this second novel centers on the relationship of Azar with both her parents, a complex and intricate path that often ends in disappointment, but that manages to forge the writer to come. Again story telling finds its way into the spotlight. Azar Nafisi’s mother who had wanted to become a doctor, but had not been permitted to finish her education, feels cheated by life in the midst of a society unable to recognize her potential. Disappointed and frustrated, Nezhat Nafisi starts spinning golden tales of her first marriage and about herself. When she reaches the Iranian Parliament in 1963, she still feels it is not enough and concludes that her marriage with Nafisi’s father, Ahmad Nafisi, was a mistake. Nezhat pushes him away distancing herself and he ends up in the arms of other women looking for solace and finding a divorce at the other end. She sees in her young daughter a rival and treats little Azar coldly, trying all the way to dominate her. Again the balance of powers seems well set against Azar

Nafisi. She is told by her mother that reading is unbecoming in a young girl. She is unimpressed by her daughter's efforts to attract attention from her. The one who instills the love of literature in Azar, is her father, who introduces her to the Persian classics and, later on, to Western literature. Ahmad Nafisi, a former mayor of Tehran, pulls through difficult times in between his wife's neglect and the jail time he does as a consequence of a false accusation. The connection between father and daughter is forged by their secret language, developed to avoid any confrontations with the mother, and by their love for good literature.

When it comes to Azar Nafisi's mother, Nezhat, fiction and consequently imagination act as an escape route. A woman disappointed in her own life chooses to use gilded fiction to depict imaginary triumphs that hide quite as much as they reveal. She feels the need to be in the spotlight and, when denied that, she creates her own. She presides over special coffee hours that remind the reader of Nafisi's book club in "Reading Lolita in Tehran". The difference is this time women gather to gossip and acknowledge the existence of those things unsaid. This is the very same place they would later gather, men and women, to openly debate about the ongoing Iranian revolution.

The use of storytelling, fiction and imagination is not singular in Nafisi and constitutes itself as a tradition with most Iranian-American writers. Their narratives are often imbued with storytelling. They narrate their lives, they use literature as pretext to analyze it and interpret their past. Maria Wagenknecht feels strongly on this subject and argues that the narrative of Iranian-American writers holds a tradition of "fictionalizing" their autobiographies:

"They narrate themselves and their view onto life as heavily influenced by stories, they interpret their past through literature and tell it as a story, or even as imagination. Moreover, they discuss their own life-writing techniques as storytelling, rewriting and reimagining the past, so that their narrated lives acquire a feel of fiction." (Wagenknecht, 2015)

In "Things I've Been Silent About", Nafisi's life is heavily influenced by the stream of lies her parents tell, fictions in their own right, but also by the Western literature she allows herself to be shaped by. Thus it is no big surprise Nafisi turns literature in the focus of her academic career, since it has irrevocably marked her life. It is small wonder she chooses to filter almost everything through literature and even seeks to escape in it, in a way, just like her mother did.

In both novels discussed above, imagination serves as the ultimate freedom in the face of an authoritarian center. For the teacher and students in “Reading Lolita in Tehran”, this center is represented by the religious establishment which dictates every aspect of life. Clerics police everything about women, with one notable exception, their thought and their imagination. This is the main reason for which imagination is so important. In their day to day lives they seem to be robbed of their power, overcome by rules imposed upon them by men, yet within the boundaries of their imagination the same rules no longer apply and power shifts back to them. In a sense they discover their own private democracy subservient to none by deconstructing reality through literature. For young Azar in “The Things I’ve Been Silent About”, imagination is the place of dialogue with her father and the safe haven from her mother’s frustrations. In both instances literature and imagination are interwoven. The literary works of Scott Fitzgerald, Henry James, Jane Austen or of Persian classics serve as pretext for the debate of much more serious questions.

Nafisi’s world is marked by multiple truths, all filtered and discussed through literature, for reading Lolita in Tehran is not the same with reading it in London or in Paris. Thus her discourse, which is marginal in the context of the Iranian society, especially since she is a woman, confers multiple layers of meaning to the texts she discusses.

On a different level, Azar Nafisi tackles with two important issues regarding literature and imagination. The first one refers to the importance they hold in the context of a contemporary world. In this respect, the author chooses to enlighten the reader from the very beginning in “Reading Lolita in Tehran”: “...do not, under any circumstances, belittle a work of fiction by trying to turn it into a carbon copy of real life; what we search for in fiction is not so much reality but the epiphany of truth.” (Nafisi, 2004) The second one refers to the fact that literature and imagination are both journeys of self-discovery, paths that lead to the personal truth of each individual.

Nafisi perceives as freedom rewriting and reimagining. Just as Humbert rewrites Lolita by renaming her, the religious dictatorship rewrites the lives of the Iranian people by imposing its own rules. While the center of authority rewrites reality by force, Nafisi and her students rewrite their life through literature within the only realm that would allow such freedom, namely imagination:

“And that is the heart-breaking aspect of these systems. That they make you so much theirs that they rewrite you. And that is why fiction is so powerful because we rewrite them. When my girls wrote about their experiences in the Islamic Republic, the way they felt, they were rewriting

what the Ayatollah had said. And they were revisiting it. And in this way they were gaining control over their lives, and that is what Nabokov was doing.” (Brancaccio, 2004)

Nafisi’s discourse and her book club meetings always fraught with the dangers of discovery do not radically change the life of her students, not to a visible level anyway. Most of her students carry on with their lives in Iran probably along the same lines. However they continue to meet and read various authors, allowing themselves to be transformed by those literary texts that they transform themselves:

“The Austen you know is so irretrievably linked to this place, this land and these trees. This is the Austen you read here, in a place where the film censor is nearly blind and where they hang people in the streets and put a curtain across the sea to segregate men and women.” (Nafisi, 2004)

The reading experience for “Things I’ve Been Silent About” and “Reading Lolita in Tehran” is both shattering and heartening. While the books take one down the path of an autocratic society that has the arrogance to assume it owns everything and everyone, they offer an unparalleled freedom of mind. The main consequence of this step taken by the characters in the book is that one becomes witness to intellectual resilience and survival in the least expected of places. Nafisi’s characters become representatives of what could be considered the essence of the cotemporary age. They are no longer mere citizens of Iran, just women bent under men’s rule in the realm of Islam. In a sudden and surprising twist, they all become universal citizens, intellectual active women able to debate and accommodate foreign ideas, women no longer content to be silenced who choose to rewrite their own story, making free use of their imagination and intelligence.

BIBLIOGRAPHY

- Brancaccio, David, 2004. *Interviews with Azar Nafisi*, Robert Birnbaum, Duende Publishing.
- Corbella, Walter, 2006, *Strategies of Resistance and the Problem of Ambiguity in Azar Nafisi's Reading Lolita in Tehran*, Mosaic (Winnipeg), Volume: 39, Issue: 2-107, <https://www.questia.com/read/1G1-147603513/strategies-of-resistance-and-the-problem-of-ambiguity> (accessed May 3rd, 2017).

- Marandi, Mohammed, Sayed, 2008, *Reading Azar Nafisi in Tehran*, Comparative American Studies An International Journal, Volume: 6, Issue: 2 – 179/189, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/17-4126713X13789815098667?src=recsys> (accessed May 5th, 2017).
- Moghadam, Valentine, 2003, *Modernizing Women: Gender and Social Change in the Middle East*, Second Edition, London: Lynne Reinner Publishers.
- Nafisi, Azar, 2004, *Reading Lolita in Tehran*, New York: Random House.
- Nafisi, Azar, 2008, *Things I've Been Silent About*, New York: Random House.
- Nafisi, Azar, 1997, *Imagination as Subversion: Narrative as a Tool of Civic Awareness*, Muslim Women and the Politics of Participation: Implementing the Beijing Platform, Afkhami Mahnaz, Fiedl Erika Eds, Syracuse University Press.
- Wagenknecht, Maria, 2015, *Constructing Identity in Iranian-American Self Narrative*, New York: Palgrave Macmillan.

Pentru comenzi și informații, contactați:

Editura Universitaria

Departamentul vânzări

Str. A.I. Cuza, nr. 13, cod poștal 200396

Tel. 0251598054, 0746088836

Email: editurauniversitaria@yahoo.com

marian.manolea@gmail.com

Magazin virtual: www.editurauniversitaria.ro